

Куликов Илья Константинович*charadiusnotus@yandex.ru*

Студент историко-теоретического факультета
Московской государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская,
13/6

ILIA K. KULIKOV*charadiusnotus@yandex.ru*

Student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Music Theory and History Department

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Учение о гармонии Иоганна Липпия**

В статье дается очерк основных теоретических идей Иоганна Липпия, видного немецкого ученого XVII века. За свою короткую жизнь Липпий создал ряд трактатов, оказавших влияние на теоретиков последующих поколений. В трудах Липпия рассматриваются разнообразные вопросы: от эстетики и теологии музыки до специальных вопросов композиции. К наиболее интересным и важным идеям Липпия относится концепция «гармонической триады», которая обсуждается в данной статье с привлечением исторического контекста.

Ключевые слова: Липпий, *Disputatio musica tertia, cantilena harmonica*, гармоническая триада, гармония

ABSTRACT**Johannes Lippius' Harmonic Theory**

This article outlines the main theoretical ideas of Johannes Lippius, the prominent German musical scientist of the 17th century. During his short lifetime he created a number of treatises, some of them were influential for the next generations of learned musicians. A wide range of problems is considered in the works of Lippius: from musical aesthetics and theology to specific questions of composition. To the most interesting and important ideas of Lippius belongs especially the concept of the “harmonic triad”, which is discussed here in its historical context.

Keywords: Lippius, *Disputatio musica tertia, cantilena harmonica*, harmonic triad, harmony

Илья Куликов

УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ ИОГАННА ЛИППИЯ¹

Иоганн Липпий (Johannes Lippius)² — немецкий теоретик музыки, теолог и философ — за свою недолгую жизнь успел оставить весьма значительный след в истории науки. Свидетельством признания его выдающихся способностей и всеобъемлющей эрудиции можно считать тот факт, что портрет Липпия был помещен в энциклопедическом собрании иллюстраций *Theatrum virorum eruditione clarorum* («Обозрение мужей, прославленных ученостью»), изданном в Нюрнберге в 1688 году. Известность пришла к Липпию еще при жизни, что не вызывает особого удивления, поскольку его научная деятельность началась очень рано и отличалась необычайной интенсивностью.

Иоганн Липпий родился 24 июня 1585 года в Страсбурге, где его отец был дьяконом, а затем пастором в Старой церкви св. Петра. После окончания школы при этой церкви Липпий изучал философию и теологию в гимназии и академии. Защитив магистерскую диссертацию (magister artium), отправился в Лейпциг для дальнейшего обучения. Там состоялось знакомство Липпия с Зетом Кальвизием — кантором церкви св. Фомы. Сам Липпий придавал большое значение этой встрече и урокам, взятым у Кальвизия, о чем свидетельствует предисловие к самому позднему и наиболее известному музыкально-теоретическому труду Липпия под названием «Синописис новой музыки» (*Synopsis musicae novae*; 1612). После недолгого пребывания в Лейпциге (1606–1607) Липпий переехал в Виттенберг, где наряду с его другими (теологическими) работами были опубликованы три «Рассуждения о музыке» (*Disputationes de musica*). «Первое рассуждение» (1609) в пифагорейских традициях подробно трактует музыку как математическую науку, «Второе рассуждение» (1609) посвящено «теоретической музыке» (*musica theorica*) и по касательной — музыкальной нотации (в основном,

¹ Данная статья написана по материалам курсовой работы, выполненной под научным руководством доц. С. Н. Лебедева.

² Ранее в отечественной литературе использовался также вариант написания фамилии с помощью транслитерации — «Липпиус». См., например, книгу М. Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики» [2, 122]. В этой монографии М. Н. Лобанова аналогично передает и фамилии немецких ученых того времени Кальвизия и Барифона: соответственно, Кальвизиус и Барифонус (см. там же Указатель имен); обе они — примеры модной в немецком барокко антиквизации оригинальных немецких имен — Kalwitz и Pipegror. Lippius, возможно, — тоже латинизированная форма (неизвестного) немецкого имени.

высоты звука и ритма). Наиболее оригинально «Третье рассуждение о музыке» (*Disputatio musica tertia*, 1610), в центре которого — «практическая музыка», понимаемая в контексте тогдашней теории музыки как практика многоголосной музыкальной композиции (у Липпия — *cantilena harmonica*)³. В последующие годы Липпий посетил Йену, Эрфурт, Ингольштадт, Тюбинген. В 1612 году Липпий защитил богословскую диссертацию (*doctor theologiae*) в Гиссене. После этого он получил предложение занять пост профессора теологии в Страсбургском университете, но по дороге в родной город внезапно скончался.

В мировоззрении Липпия в целом и в музыкально-теоретическом учении в частности органично сплелись античная (языческая) ученость и христианская догматика. В рецепции античной науки, в свою очередь, очевидно преемство Липпия традициям пифагорейского мышления, которое сказало в первостепенной роли естественно-научного подхода к изучению музыки. Важнейшее значение для Липпия имеет и другой исток, христианский, ни в коей мере не противоречащий античному. Наиболее впечатляющим свидетельством широты исследовательского взгляда Липпия следует считать теолого-философское обоснование так называемой «гармонической триады» (*trias harmonica*).

Отдельного внимания заслуживает стиль теоретических трудов Липпия. Выделим наиболее характерные его черты: витиеватость слога, страсть к силлогизмам и риторическим фигурам, приводящая порой к перегруженности текста, обильное использование греческой терминологии⁴.

Липпий не ставил перед собой цели с равной степенью подробности охарактеризовать все категории современной ему гармонии, поскольку он не задумывал универсальный учебник гармонии в позднейшем смысле (как, например, учебники гармонии Г. Римана, А. Шёнберга или Ю. Н. Холопова). В центре его учения о гармонии находится понятие *гармонической триады*, которому так или иначе подчинено всё остальное.

Гармония — одна из важнейших категорий античной и европейской науки. В музыкально-теоретической традиции, насчитывающей не одно тысячелетие, она понимается не только как приятная для слуха согласованность отдельных звуков, но и как проявление универсальных закономерностей, по которым устроены и «макрокосм», и «микрокосм». Липпий органически

³ Ни одно из трех музыкальных «Рассуждений» (*Disputationes*) не переведено на современные языки. Возможно, эта странность объясняется тем, что само латинское издание «Рассуждений» (1609 и 1610) — огромная библиографическая редкость (репринта его нет). Расшифровка оригинала «Синописа» Липпия, наоборот, доступна в интернете (в рамках международного проекта базы данных *Thesaurus Musicarum Latinarum*); «Синописис» переведен на английский язык американским музыковедом Бенито Риверой [8].

⁴ Например, термины (важнейшие в учении Липпия) «монада», «диада» и «триада» — *μονάς*, *δυάς*, *τριάς*.

вписывается в эту традицию, о чем свидетельствует патетический «гимн гармонии», помещенный автором в самом начале его «Синописа»:

Гармония наипрекрасна, светлейшие и благороднейшие владыки, великие заступники, покровители и почитатели истинной музыки! Наипрекрасна, утверждаю я, гармония в триедином Боге, прообразе-источнике всего; она — в хоре духов праведных; она — в веществе макрокосма: в небе, в первоэлементах⁵ [и их] смешении, в метеорах, металлах, камнях, растениях и животных; она — в человеке-микрокосме; она — в единичном и в целом и во всем, что между ними; из всех них открыто [исходит] удивительная гармония. Точно так же в гармонии — универсальная мудрость⁶, теология, метафизика, физика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия⁷, география, оптика, механика, медицина, этика, экономика, политика, юриспруденция, история, логика, ораторское, поэтическое и драматическое искусство, и грамматика. Всё пребывает в гармонии (Syn., f. 2r).

Учение Липпия о гармонии стройно и хорошо продумано. Направление мысли ученого в «Третьем рассуждении» и «Синописе» определяется аристотелевским разграничением материи и формы. Содержание этих понятий в общей теории музыки (*musica theorica/theoretica*, буквально «теоретическая музыка») и практической теории музыки (*musica practica*, «практическая музыка»), или «мелопоэтики» (*melopoëtica*)⁸, заметно отличается, что наглядно показывает таблица, составленная Джоном Хауэрдом [6, 532]:

| MUSICA THEORETICA | MUSICA PRACTICA ИЛИ МЕЛОПОЭТИКА |
|---|---|
| а. Материя = звук (унисон или интервалы) | а. Материя = монады, диады, триады |
| б. Форма = числовые отношения, определяющие музыкальный звук и сочетания звуков | б. Форма = материя (монады, диады, триады), приспособленная к (словесному) тексту |

Элементом гармонической кантилены (многоголосной музыки), ее «простой частью», согласно Липпию, является звук, или «музыкальная монада»:

| | |
|--|---|
| Materia, ex qua cantilena harmonica confit, est ejus partes. Est autem pars illius alia simplex, alia composita. Pars simplex est sonus, qui commodissime vocari quit <i>μονάς</i> musica ⁹ . | Материя, из которой происходит гармоническая кантилена, состоит из частей. Одна ее часть простая, другая сложная. Простая часть — звук, который удобнее всего называть музыкальной монадой. |
|--|---|

⁵ Четыре первоэлемента («стихии»), известные с античности.

⁶ Т. е. философия.

⁷ Четыре науки квадривия.

⁸ «Практическая музыка», приравненная Липпием к «мелопоэтике», непосредственно направлена к практике (современной автору) музыкальной композиции.

⁹ Syn., f. B4v.

Липпий выделяет три ощущаемых слухом качества звука, подлежащие более или менее точному исчислению:

Si igitur sonus magnus est comprimisque numero discretus, erit idem etiam sic iuxta trinam dimensionem — longus, latus et crassus.¹⁰

Следовательно, если звук обладает [достаточной] величиной и особенно если он исчислимый и раздельный¹¹, он будет также иметь протяженность, объем и высоту, [т. е. своего рода] три измерения.

Longitudo (существительное, производное от *longus*) — это длительность, или протяженность, звука, измеряемая с помощью музыкального тактуса (*tactus musicus*).

Crassitudo (от *crassus*) — это высота звука, который может быть как «глубоким», или «низким» (*profundus seu gravis*), так и «высоким», или «острым» (*altus seu acutus*).

«Объемом» (*latitudo*, от *latus*), как видно из «Синописа» (Syn. f. B6r), Липпий называет качество звука, связанное с интенсивностью человеческого дыхания, необходимого для его извлечения, что напрямую зависит от смысла словесного текста.

Всего существует семь коренных монад, которым соответствуют буквы алфавита от А до G (Syn., f. D6v). Остальные монады представляют собой повторения в разных октавах семи коренных. Эта идея сведения множества звуков к корню (*radix*) применяется в дальнейшем не только к отдельным звукам, но и к созвучиям.

Коренная диада, *dyas simplex* (Липпий пользуется также более традиционными терминами — латинским *intervallum* и его греческим эквивалентом — διάστημα), состоит из двух коренных монад, расположенных в пределах октавы. При октавном удвоении или перенесении на октаву одного из голосов простой диады образуется составная диада (*dyas composita*).

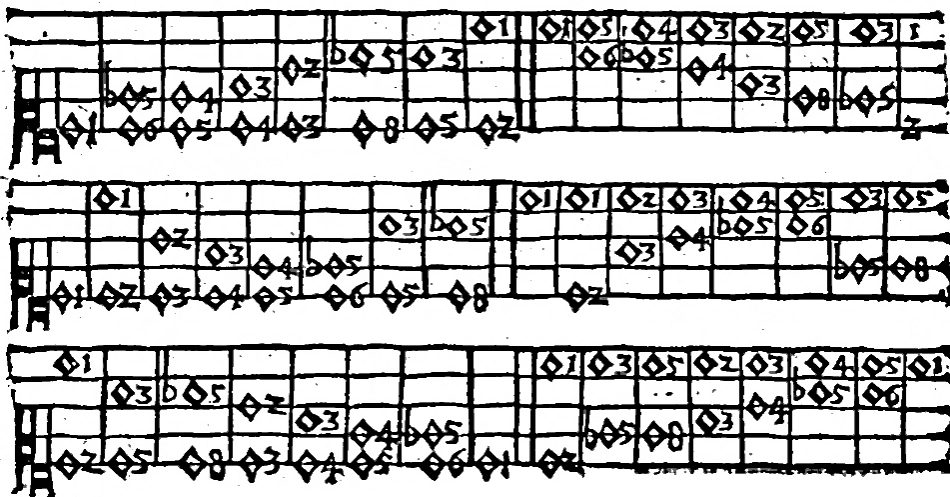
Диады делятся на гармонические и дисгармонические. Это разделение производится, с одной стороны, на основе изучения числовых отношений, определяющих степень слитности тонов в том или ином интервале, с другой — посредством прямой слуховой оценки качеств этого интервала. «Подающие» отношения (например, 3 : 2, 4 : 3 и др.) дают консонирующие, *гармонические диады*. К ним Липпий относит прежде всего октаву, квинту и кварту. В число консонансов теоретик, вслед за Царлино с его «сенарией», включает также терции и сексты.

Не углубляясь в вопросы классификации гармонических диад, приведем схему из «Третьего рассуждения» (f. A2v), иллюстрирующую различные варианты градации интервалов, расположенных между двумя крайними

¹⁰ Syn., f. B4v.

¹¹ Со времен античности (от Аристоксена и позже) музыканты различали звук слитный (сплошной, непрерывный) и звук раздельный (прерывный, интервальный). В латинской традиции впервые подробно об этом писал в своей «Музыке» Боэций (см. Boeth. Mus. I, 12–13; [1, 26–29]).

точками — совершеннейшей октавой и наименее совершенной малой секстой (или ее обращением; заметим, что вопрос обращений также обсуждается Липпием)¹²:



Ил. 1. Липпий. «Третье рассуждение», ф. А2v

«Неподобающие» отношения порождают *дисгармонические диады* — секунды и септимы. На них мы не будем подробно останавливаться, поскольку с краеугольным камнем теории Липпия — гармонической триадой — они не связаны.

* * *

Вершиной учения Липпия о гармонии является концепция *гармонической триады*¹³ (*trias harmonica*), подробно изложенная в «Третьем рассуждении о музыке» и (позже) в «Синописе новой музыки». Сам этот термин является изобретением Липпия (см. об этом: [7, 37]).

Предметом внимания Липпия являются только консонирующие триады. Дисгармонические триады, существующие в качестве «случайной части» гармонической кантилены, не подчиняются единому структурному принципу и образуются вследствие свободного сочетания диад. Таким образом, всякая гармоническая триада представляет собой упорядоченное единство, в котором конкретный интервальный состав регулируется (и «поглощается») фундаментальным принципом акустического (обертонового) родства звуков, проявляющегося в особой степени слитности и стройности звучания. Липпий отдает явное предпочтение более «обобщенному»

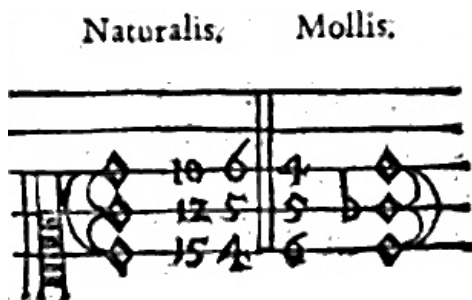
¹² Унисон, присутствующий на схеме, является напоминанием об источнике всех консонансов.

¹³ В настоящей работе слово *trias* последовательно передается как «триада». Причины этого станут окончательно ясны в процессе дальнейшего изложения.

подходу к теоретическому обоснованию гармонической триады, основанному на восприятии этого созвучия как целого, а не как суммы интервалов, образующейся в соответствии с правилами контрапункта. Впрочем, все не так однозначно, поскольку Липпий, живший в эпоху перехода к Новому времени, сочетает оба представления: с одной стороны, он кропотливо описывает интервальный состав гармонической триады, с другой, неизменно подчеркивает наличие особой связи между ее звуками, восходящими к одному «источнику» — в этом случае гармоническая триада Липпия обнаруживает сходство с аккордом, понимаемым как «непосредственно данное единство» (*unmittelbar gegebene Einheit*) [5, 57]. В гармонической триаде слух музыкантов постепенно начинал словно «предчувствовать» аккорд, что стимулировало теоретическое осмысление этого интуитивно ощущаемого перехода. Напротив, дисгармоническая триада, по сути тождественная конкорду¹⁴ и к тому же поддающаяся описанию только с помощью «бесчисленных» (по выражению Липпия) контрапунктических правил, представляла для теоретика меньший интерес.

Гармоническая триада составлена из трех различных гармонических диад и трех коренных монад. Так образуется простой гармонический «корень», основная разновидность гармонической триады, без которой не могли бы возникнуть другие. Липпий обозначает это созвучие словами *radix recta* (простой корень) или *radix nuda* (обнаженный корень).

Два типа пропорций лежат в основе двух разновидностей гармонического корня — арифметическая¹⁵ и гармоническая¹⁶, что связано с различным положением терции триады. Арифметическое деление дает минорное трезвучие, гармоническое — мажорное:



Ил. 2. Липпий. Третье рассуждение о музыке, f. ВЗv

¹⁴ Термин Ю. Н. Холопова (для созвучий из трех и более разновысотных звуков, структура которых осмысливалась как сумма интервалов), внедренный его учениками, в частности, С. Н. Лебедевым — в его диссертации и публикациях.

¹⁵ Такая, в которой действует принцип равенства разностей членов: $b - a = c - b$. Пример: 4 : 5 : 6; *арифметическое среднее* для чисел 4 и 6, таким образом, равно 5.

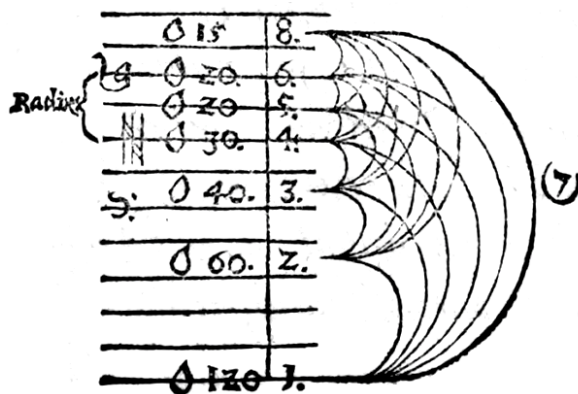
¹⁶ Является инверсией арифметической и объединяет принципы арифметической и геометрической пропорций: $(a - b) : (b - c) = a : c$. Пример: 10 : 12 : 15; *гармоническое среднее* для чисел 10 и 15 равно 12.

Исторически существовало два способа численного представления музыкальных интервалов:

- 1) в длинах струн (например, $4/3$ для кварты);
- 2) в долях струны (например, $3/4$ для кварты).

Липпий (вслед за Царлино) представляет число интервала длинами струн. По этой причине большое трезвучие выражается гармонической пропорцией (например, $15 : 12 : 10$), а малое — арифметической пропорцией ($6 : 5 : 4$). Большое трезвучие признается более совершенным не только на основании слухового чувства (слитность и полнота звучания) и не только на основании разума (который находит соответствующее этой триаде числовое отношение), но и на «метафизическом» основании, поскольку гармоническая пропорция «метафизически» более совершенна, чем арифметическая.

Соотношение пропорций и трезвучий будет обратным, если выражать интервалы долями струны. Тогда гармоническая пропорция будет соответствовать «недостаточно совершенному» малому трезвучию ($10 : 12 : 15$) а арифметическая — большому ($4 : 5 : 6$) [4, 224]. Примечательно, что сам Липпий имеет в виду оба способа расчета интервалов, о чем свидетельствует следующая схема из «Синописа». В ней обнаженный корень (*radix puda*) представлен восходящим и нисходящим рядами чисел: нисходящий соответствует измерению интервалов в длинах струн, восходящий (и более привычный нам) — в частях струны¹⁷:



Ил. 3. Синописис новой музыки, f. F7r

Обращает на себя внимание развитость и дифференцированность терминологии, характеризующей звуковой состав триады. Верхний звук имеет три названия (*ultima, suprema, summa*), средний обозначается всегда как *media*; для нижнего же звука существует пять обозначений: *prima, infima, basis, ima basis, prima basis*¹⁸, и важно выделить смысловые оттенки

¹⁷ На нижеследующей схеме (f. F7r) в левом вертикальном ряду ошибка: дважды напечатано число 20. Должно быть: 20 24 30 (гармоническая пропорция).

¹⁸ *Prima basis* — в «Третьем рассуждении», *ima basis* — в «Синописе» (*ima* — стяженная форма от *infima*).

каждого из них. Ривера замечает, что для начала необходимо провести границу между двумя терминами: *basis* и *bassus* (басовый голос многоголосной вертикали) [9, 163]. Далее: слово *basis* нельзя перевести как «корень» (англ. root), поскольку у Липпия этот термин — *radix* — неоднократно используется в трактатах в других значениях. Так, коренными могут быть монады, диады; триада как целое именуется «корнем всей совершеннейшей гармонии» (*trias radicalis*). Перевод *basis* словом «фундамент» тоже может привести к недоразумениям: *fundamentum* у Липпия используется в качестве синонима к *bassus*.

Что же стоит за этим словом, которое мы, вслед за Риверой, оставляем непереуведенным? Значение термина проясняется, если обратиться к следующему замечанию:

Ac semper suavior, plenior et perfectior est И всегда приятнее, полнее и совершеннее будет триада, *prima basis* которой substat loco, caeterae superiore. находится ниже остальных голосов.

Этот небольшой фрагмент представляется очень важным для понимания того нового, что было внесено Липпием в европейскую музыкальную науку. Итак, *prima basis* может находиться (и чаще всего находится) ниже остальных голосов. Это косвенно свидетельствует о том, что *prima basis* может иметь и другое место в триаде (которая, подчеркнем, от этого не перестает быть триадой). Иными словами, *basis* перестает быть басом, а гармонический корень остается. При этом *basis* сохраняет значение основы триады, хотя ее «совершенная целостность» все же немного колеблется.

Из этой констатации следует, что *basis* вполне допустимо трактовать в значении *основного тона* аккорда. Дальхауз даже считает Липпия (не Царлино и не Рамо!) непосредственным основоположником современной аккордовой теории [5, 104]. Конечно, считать Липпия изобретателем теории основного тона и, следовательно, понятия «обращение» — смелый шаг. Более осторожной представляется такая формулировка: в учении Липпия о гармонической триаде складывается новоевропейское представление об основном тоне аккорда, при том что окончательно эта концепция сформировалась позже — во многом благодаря трудам Липпия¹⁹.

¹⁹ О влиянии его идей на теоретиков XVII века см. статью Риверы [10]. По словам автора, «липпиева концепция гармонической триады снискала широкое распространение на протяжении XVII века» [10, 66]. Он упоминает целый ряд трудов, в которых прослеживается влияние Липпия: И. Альстед (Johannes Alsted) *Cursus philosophici encyclopaedia* (1620, второе издание — 1630); И. Крюгер (Johannes Krüger) *Synopsis musica* (1630); И.-А. Хербст (Johann Andreas Herbst) *Musica poetica, sive compendium melopoeticum* (1643); В. К. Принц (Wolfgang Caspar Printz) *Phrynis Mitylenaeus oder Satyrischer Componist* (1676–1677; второе издание — 1696); И.-Г. Але (Johann Georg Ahle) *Musicalische Frühlings-, Sommer-, Herbst-, Winter-Gespräche* (1695–1701). Необходимость для науки о композиции в первую очередь математических (как дающих понимание истинных причин, порождающих правила), а не эмпирических (контрапунктических, генерал-басовых) представлений об аккордовых структурах доказывал уже в начале

Среди разновидностей гармонической триады выделяются две — называемые (в терминологии автора) «диффузами» (*diffusae*) и «ауктами» (*auctae*)²⁰. Специфика этих разновидностей становится ясной при взгляде на обширную схему из «Третьего рассуждения» (см. ил. 4 в Приложении, с. 67). В диффузе *radix recta* в изначальном виде не сохраняется, поскольку голоса такой триады «разбросаны в разных октавах и находятся друг от друга дальше, чем того требует простой [гармонический] корень» (Disp. III, f. V3v). При этом звуковой состав каждой конкретной диффузы удаляется от корня в разной степени и разными способами: перемещаться может только один голос, а два других остаются на месте; могут перемещаться два голоса, а один остается; наконец, могут перемещаться и все три голоса (Disp. III, f. V3v). Аукта отличается от диффузы тем, что *radix recta* сохраняется в ней в неизменном виде, при этом происходит увеличение количества голосов за счет октавного удвоения хотя бы одного звука.

Заслуживают внимания также идеи Липпия в области ладовой теории. Ученый напрямую связывает лады (их в системе 14) с гармоническими триадами. Лады делятся на «натуральные» и «мягкие»: первые имеют в своей основе большие триады (это ионийский, лидийский, миксолидийский и их плагальные варианты), вторые — малые (эолийский, дорийский, фригийский с плагальными вариантами). Как видим, лады по-прежнему делятся на автентические и плагальные (причем первые — основные, поскольку в них финалис совпадает с «басисом» соответствующей гармонической триады)²¹. Два лада отличаются тем, что в их основе лежит не большая или малая гармоническая триада, а созвучие *h-d-f*, то есть триада «дисгармоническая» и «случайная». Такие лады носят название «сомнительных» (*spurii*), в то время как основные лады называются «законными» (*legitimi*).

Однако и шесть основных автентических ладов можно свести, по мысли Липпия, к двум (чего не было у Царлино):

| | |
|--|---|
| Hinc 6 modos illos stringimus ad duos: unum, qui tenet triadem naturalem, alterum, qui mollem (Disp. III, f. D3v). | Эти 6 ладов сведем к двум: первый содержит натуральную триаду, второй — малую. |
|--|---|

Как нам представляется, такую «редукцию» Липпия можно толковать как довольно решительный шаг в теоретическом осмыслении перехода к двуладовой мажорно-минорной системе, хотя пока эти идеи

XVIII века Андреас Веркмейстер в трактате *Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition* (1702).

²⁰ *Diffusa* и *aucta* — субстантивированные прилагательные женского рода (в обоих случаях подразумевается *trias*). *Diffusus* — букв. «растянутый, пространный»; *auctus* — «возросший, усилившийся». Поскольку, во-первых, оба слова — явные термины (буквальный перевод нивелирует их специальное значение) и, во-вторых, Липпий использует эти термины не только как прилагательные, но и как существительные, для удобства в переводе мы будем использовать для них соответствующие русские неологизмы.

²¹ В этой классификации ладов по лежащей в их основе большой или малой терции без труда различима связь с концепцией Дж. Царлино.

находятся внутри устойчивых традиционных представлений, связанных прежде всего с двенадцатиладовой системой Генриха Глареана²².

Использованная литература

1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. XI, 408 с.
2. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка. 1994. 320 с.
3. *Матвеева Д. В.* «Правила композиции» в трактате и в музыке М.-А. Шарпантье (на материале «Leçons de Tenebres»): дипл. работа. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2005. 205 с.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 541 с.
5. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1968. 298 S.
6. *Howard J. B.* Form and method in Johannes Lippius's Synopsis musicae novae // Journal of the American Musicological Society. Vol. 38 (1985). P. 524–550.
7. *Lester J.* Between Modes and Keys: German Theory 1592–1802. Stuyvesant; N. Y.: Pendragon Press, 1989. 363 p.
8. *Lippius Johann.* Synopsis of New Music (Synopsis musicae novae) / transl. by Benito V. Rivera. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977. 65 p.
9. *Rivera B. V.* Johannes Lippius and His Musical Treatises: A Study of German Music Thought in the Early Seventeenth Century. Ph. D. diss. New Brunswick (NJ), 1974.
10. *Rivera B. V.* The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Composition // Music Theory Spectrum. VI (1984). P. 63–78.
11. *Walther J. G.* Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Lpz., 1732. 659, [12] S.

²² Концепции мажорно-минорной ладовой системы суждено было стать одной из основ учения о гармонии Нового времени. На рубеже XVII–XVIII веков наиболее ясные свидетельства укрепления двуладовой классификации встречаются у французских авторов (М.-А. Шарпантье, Ш. Массон). Так, Шарпантье в трактате «Règles de Composition» (начало 1690-х) писал: «Все лады могут сводиться к ладу от *do* или к ладу от *re*. Лад от *do* имеет мажорную терцию [от тонической ступени. — *И. К.*]. Лад от *re* — минорную терцию» (Tous les modes se peuvent rapporter au mode d'ut ou au mode de ré. Le mode d'ut a la 3^{ce} majeure. Le mode de ré a la 3^{ce} mineure; оригинал цит. по: [3, 176]; перевод наш). При этом двенадцатиладовая система Глареана имела такой авторитет, что даже в статье «Modus» из музыкального словаря И.-Г. Вальтера (1732) встречаем подробное описание всех двенадцати ладов (см.: [11]).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Большая схема из «Третьего рассуждения» (f. B4r)

Схема иллюстрирует разнообразие реализаций (фактурных вариантов) гармонической триады. Слева находится *radix recta nudaque* («простой и обнаженный гармонический корень») в двух видах — большом и малом. Затем демонстрируются диффузы (начиная с созвучия №3) и аукты (с №10).



Ил. 4



Ил. 5

Примечание 1. Звездочкой обозначена верная, по нашему мнению, диффуза.

Структура созвучия №9 в том виде, как оно напечатано в оригинале, не содержит всех звуков триады (последнее — обязательное условие «распределения» диффузы).

Примечание 2. Любое ми из созвучий №№3–22 может содержать бемоль (присущий малой гармонической триаде) или исполняться в той форме, как оно (здесь) выписано, на что указывают «ключевые» бемоли в оригинале.