

## **АНДРЕАС ВЕРКМАЙСТЕР И «ВЕРКМАЙСТЕРСКАЯ ЭПОХА»**

*Работа представлена сектором музыки Российского института истории искусств.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. В. Герцман*

*В статье рассматриваются основные положения музыкально-теоретического наследия Андреаса Веркмайстера (1645–1706), на основании которых автору представляется возможным говорить о «веркмайстерской эпохе» – периоде осмысления в музыкальной теории перехода от модальности к тонально-гармоническому мышлению.*

**Ключевые слова:** *темперация, аккорд, модус, транспозиция, число.*

## ANDREAS WERCKMEISTER AND THE „WERCKMEISTER’S EPOCH“

*The main principles of the theoretical music legacy of Andreas Werckmeister (1645–1706) are considered in the article. Basing on them, the author of the article can report about the “Werckmeister’s epoch”, which was defined as a period of comprehension in the music theory of transfer from modality to tonal-harmonic thinking.*

**Key words:** *temperament, accord, mode, transposition, number.*

До настоящего времени вопрос о личности Веркмайстера и его вкладе в музыкально-теоретическую науку не получил должного освещения. В панораме развития западно-европейской музыкально-теоретической мысли с именем Веркмайстера связывают становление равномерной темперации [4; 7; 8]. Но парадокс заключается в том, что ни один из вариантов темперации, которые были предложены им [15], по существу не являл собой, даже отдаленно, образец равномерно-темперированного строя. Тем не менее все его изыскания в области темперации имели своей целью упрочение положения гармонической триады, что способствовало установлению связей между ее различными положениями в системе звукоряда. А это, в свою очередь, не могло не повлиять в дальнейшем на формирование акустической системы равномерной темперации и на ее внедрение в художественную практику, вне зависимости от того, была она «сконструирована» до Веркмайстера или после него. Эта проблема еще ждет своего основательного исследования.

Несмотря на приверженность к антично-средневековой традиции, где важную роль при выявлении консонансов играл пифагорейский тетраксис [2, с. 160–165], Веркмайстер расширил последовательность чисел, образующих пропорции консонансных отношений: 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8. Выражение числом отдельных звуков имеет в его трактатах относительный характер, хотя в большей мере присутствует опора на звук *C* как исходную «точку отсчета». Эти «звучащие числа» (*numeri sonori*) образуют двадцать один консонанс [14, с. 76].

Указанные числа, называемые «истинными гармоническими радикальными числами» (*wahren harmonischen Radical-Zahlen*), пред-

ставляют собой матрицу, посредством которой в совокупности с остальными теоретическими положениями – «приближение к Единому», принцип контраста, фактор изменения, «неприемлемость пустот и скачков», – происходит организация и упорядочение гармонической логики [12, с. 3–5; 13, с. 79, 142; 14, с. 90]. Иными словами, в соответствии с обозначенными постулатами Веркмайстером выстраивается механизм структурообразования и определяется степень совершенства как интервалов, так и аккордов.

В основе каждого аккорда (*Griff, Accord*) или склада (*Satz*) лежат различные модификации гармонической триады (*trias harmonica*). Гармоническая триада существует в трех звуках, посредством которых постигается полная гармония (*die ganze harmonia*): триада, основанная на «звучащих числах» 4–5–6, называлась *dur*, а на числовой последовательности 10–12–15 – *moll* [11, с. 5–6]. Опираясь на принцип «приближения к единому» и придерживаясь установленного порядка гармонических радикальных чисел, можно судить, как свидетельствует Веркмайстер, не только о совершенстве гармонической триады, но и о совершенстве ее сизигий, т. е. обращений (*Verseßung/versetzung*) гармонической триады [13, с. 81]. Речь идет о соизмерении совершенства сектаккордов и квартсектаккордов. По мнению Веркмайстера, превосходство сизигии совершенной триады (например, *a-c<sup>1</sup>-f*) бесспорно, ибо она выражена числовой группой 5–6–8. В то время как сизигия несовершенной триады (например, *c-e-a*) представлена последовательностью чисел 12–15–20. Числа этой последовательности находятся гораздо дальше от единого, олицетворяемого единицей, нежели числа предшествующей

последовательности [13, с. 34, 81]. Вместе с тем тотальность числовой логики компенсировалась вниманием к слуховым ощущениям [10, с. 66–67; 12, с. 20; 13, с. 8]. Активность союза чувственных и рациональных суждений в оценке музыкальных процессов отвечает особенностям барочной эпохи – антитетичности, многоликости, «полифоничности» явлений этой культуры [3].

Веркмайстер обозначил и дифференцировал основные тенденции ладогармонического мышления второй половины XVII столетия. Разграничивая *акустическую* и *функциональную* структуру «древних» и «современных» модусов, он важными моментами в адаптации последних считал *консерватизм* кварто-квинтового механизма *древней* транспозиции и вместе с тем *расширение* ее возможностей через систему «истинных» и «ложных» модусов. С одной стороны, «популярность» кварто-квинтовых транспозиций привела к смешению «древних» модусов в квартовом амбитусе. В частности, квартовый амбитус *ионийского истинного модуса* –  $[g^1-a^1-h^1-c^2]$  – при октавном транспонировании структурно совмещается с некоторой частью квинтового амбитуса *миксолидийского истинного модуса* –  $[g-a-h-c^1]-d^1$ . В свою очередь, квартовый амбитус *миксолидийского истинного модуса* –  $[d^1-e^1-f^1-g^1]$ , – звуковысотно и структурно идентичен части квинтового амбитуса *ионийского истинного модуса* –  $c^1-[d^1-e^1-f^1-g^1]$ . Подобные микстовые взаимоотношения складывались и между *дорийским* и *эолийским истинными модусами* [13, с. 124].

Выделенные фрагменты звукоряда квартового и квинтового амбитусов указывают на пределы *контаминации парных* модусов (*ионийский/миксолидийский* и *дорийский/эолийский*). Мною не случайно взят этот лингвистический термин для определения феномена, происходящего с модусными формами. Ибо в лингвистике он отражает возникновение нового слова, или выражения в результате смешения частей двух слов, или выражений [5, с. 304]. Со временем подобное смешение «древних» модусов в квартовом амбитусе привело к выделению двух модусов и «отмиранию» остальных [11, с. 59]. Этому

процессу активно способствовало становление *гармонической триады*, которая лишила каждый из «древних» модусов индивидуальных черт, а именно: *экслюзивной интервальной структуры* (т. е. тоново/полутонового заполнения градусов в амбитусах квинты и кварты), «*определенной финальной клавиши*» и «*отдельной октавы*».

С другой стороны, на новом этапе развития форм музыкального мышления важным звеном в *расширении* и осознании возможностей транспозиционного механизма, с точки зрения Веркмайстера и его современников, выступала система «истинных» и «ложных» модусов (*modus regularis – modus fictus*). Считалось, что для соблюдения приемлемых для слуха интервальных нормативов при транспозиции следовало придерживаться исконного «древнего» модуса, который именовали «истинным». Транспозиционная версия этого модуса называлась «ложным» модусом. Последний легко распознавался по ключевым знакам (Claves Signatj). Непременным атрибутом модусов этого класса являлось наличие двух и более «круглых b», или же присутствие хотя бы одной (или более) «решетки» (*cancellatum*), т. е. диеза [11, с. 58].

Весьма очевидно, что характер этой классификации модусов берет свои истоки из механизма *древней* транспозиции. Не вызывающая сомнений структурная идентичность «ложного» и «истинного» модусов порождает вопрос о смысле их дифференциации. Представляется, что в данном случае мы являемся свидетелями зарождения в недрах модальности модуляционного механизма тональных систем, ибо строго регламентированное высотное положение «отдельной октавы» и, соответственно, «определенной финальной клавиши» обретает большую степень свободы, что, по всей видимости, привело к распаду системы «древних» модусов.

Реальные условия для транспонирования раскрываются лишь с внедрением *темперации*, имеющей в конечном итоге своей целью аннулировать негативные явления, вызванные структурными особенностями *древней* и *синтонической* диатоник. Звукоряд *древней диатоники* с *большой терцией* в **81:64** не

отвечал вертикальной координации ступеней лада. А с внедрением в практику последовательности *синтонической диатоники* при разворачивании музыкального материала происходит столкновение между вертикалью, требующей акустической формы интервалов из *чистого* строя, и горизонталью, основанной на интервалах *пифагорейского* строя. Индикатором этого столкновения стала отрицательная реакция слуха на использование указанных акустических норм в гармонической музыке, а показателями этой несовместимости стали величины *пифагорейской* и *синтонической комм.* Тот факт, что *кварто-квинтовые транспозиции* еще длительное время оставались единственной приемлемой нормой в механизмах взаимодействия модусов, свидетельствует в определенной степени о наличии преемственности в развитии ладотональных форм музыкального мышления.

Выявленные ладоакустические корреляции в результате транспозиции «*древних*» модусов в условиях *древней* и *синтонической* диатоники способствовали осознанию механизма взаимодействия ладовой формы и акустической среды, а также осмыслению «*древнего*» модуса как *системы взаимоотношений звуков и ладоакустических полей\**, представленных у Веркмайстера категориями «*определенная финальная клавиша*» и «*градус*». Выражение тонального аспекта в «*древнем*» модусе происходит через категории «*определенной финальной клавиши*» и «*отдельной октавы*», что свидетельствует о *предельной* спаянности лада и *тональности* в феномене «*древнего модуса*». В конечном итоге *гармоническая триада* унифицировала указанные модусы, сведя их к двум типам – мажору и минору.

На данный момент в музыкознании *отправной точкой* в теоретическом обосновании

терцового строения трезвучия и его обращений принято считать Жана Филиппа Рамо (1683–1764) и его трактат о гармонии от 1722 г. [6, с. 32–56]. У Веркмайстера осмысление этих явлений происходит гораздо ранее, и уже начиная с 1687 г., как свидетельствуют его теоретические описания, указанная проблематика активно им разрабатывается. Что касается ближайших предшественников Веркмайстера, то обсуждение ладовых феноменов присутствует в трактате Конрада Маттэи от 1652 г. Но в этом теоретическом описании не упоминается ни феномен трезвучия с обращениями, ни феномен «современных» модусов с тем семантическим смыслом, который вкладывает Веркмайстер в это понятие [9]. Таким образом, Веркмайстер одним из первых дифференцировал исторические формы «современных» ему модусов по их способности организовывать различные типы трезвучий: *совершенные (perfecta)* и *несовершенные (imperfecta)*.

На основании вышеизложенного, представляется возможным говорить о «*веркмайстерской эпохе*» – периоде осмысления в музыкальной теории перехода от модальности к тонально-гармоническому мышлению. Знаменательность этой эпохи состоит в кристаллизации и адаптации «современных» модусов – октавных ладовых форм *мажора* и *минорав* *системе темперированного звукоряда*, где *главенствующее значение приобретают дискретные принципы, воплотившиеся в феномене гармонической триады*. Следовательно, музыкально-теоретическое наследие Веркмайстера дает материал для выявления недостающих фрагментов в общей картине зарождения мажоро-минорной системы, тем самым способствуя установлению преемственности в развитии ладотональных форм музыкального мышления.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

\* О классификации ладовых архетипов см.: [1].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алкон Е. М. К проблеме классификации ладовых архетипов // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: мат. науч. конф. 24–25 апреля 2002–2003 гг. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2004. Вып. 9–10. С. 46–49.

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

2. *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2003. 384 с.
3. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
4. *Риман Г.* Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; ред. Ю. Энгеля. М.-Лейпциг, 1901–1904. 1531 с.
5. Современный словарь иностранных слов / вед. ред. Л. Н. Комарова. СПб.: Комета, 1994. 740 с.
6. *Шевалье Л.* История учений о гармонии / пер. с франц. З. Потаповой и В. Таранущенко; ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Гос. муз. изд-во, 1932. 183 с.
7. *Шерман Н. С.* Формирование равномерно-темперированного строя. М.: Музыка, 1964. 120 с.
8. *Faulhaber G.* Andreas Werckmeister, Organist an St. Martini in Halberstadt – ein bedeutender deutscher Musikwissenschaftler und Theoretiker // Veröffentlichungen des Städtischen Museums Halberstadt. Nordharzer Jahrbuch. 1964. Bd. 7. S. 233–246.
9. *Matthœi C.* Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis Musicis. Königsberg: Gedruckt durch Johann Reusnern / in Verlegung des Autoris. ANNO 1652. 124 S.
10. *Werckmeister A.* Die Nothwendigsten Anmerkungen / Und Regeln Wie der Bassus Continuus Oder General-Baß wol könne tractiret werden. Aschersleben: Verlegts Gottlob Ernst Struntz, 1698. 72 S. [4].
11. *Werckmeister A.* Harmonologia Musica. Franckfurth und Leipzig: in Verlegung Theodori Phil. Calvisii, Buchhändl. in Quedlinburg ANNO 1702. XXII, 143 S., III.
12. *Werckmeister A.* Hypomnemata Musica. Quedlinburg: in Verlegung Theodori Philippi Calvisii, im Jahr 1697. VI, 47 S.
13. *Werckmeister A.* Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii. Merseburg / gedruckt bey Christian Gottschicken / F. S. Hoff-Buchör. Im Jahr 1687. VIII, 160 S., XII.
14. *Werckmeister A.* Musicalische Paradoxal-Discourse. Quedlinburg: Verlegts / Theodor. Phil. Calvisius, Buchhändl. ANNO 1707. 120 S.
15. *Werckmeister A.* Musicalische Temperatur. Franckfurt und Leipzig: In Verlegung Theodori Philippi Calvisii, Buch-Händler in Quedlinburg / ANNO 1691. XVI, 96 S., [1].