

О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОСНОВЕ «ДРЕВНИХ» И «СОВРЕМЕННЫХ» МОДУСОВ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АНДРЕАСА ВЕРКМАЙСТЕРА

*Работа представлена сектором музыки
Российского института истории искусств.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. В. Герцман

Веркмайстер отмечает два типа ладовых форм в музыкальном мышлении второй половины XVII столетия: «древний» модус (*alten Modus*) и «современный» модус (*modern Modus*). Структурной единицей «древнего» модуса является промежуток между звуками: фиксация расположения полутона в ambitусе квинты и в ambitусе кварты. «Современный» модус оперирует ступенью: гармоническая триада (*Trias harmonica*), укрепляясь в качестве основного атрибута, обеспечивает его жизнеспособность.

Ключевые слова: ambitus, модус, триада, звук, интервал, полутон.

A. Werckmeister notes two types of modes in the musical thought of the second half of the 17th century: «ancient» and «modern» modes. The distance between sounds is the structural unit of the «ancient» mode: fixing of the arrangement of a semitone in the ambitus of the quint and in the ambitus of the quart. The «modern» mode uses a scale tone: the harmonic triad, which is fixed as a fundamental attribute, provides its viability.

Key words: ambitus, mode, triad, sound, interval, semitone.

Лад как музыкально-системная организация звуков и тональность как высота звучания лада – это два обязательных параметра любого музыкально-художественного материала, и, как свидетельствует музыкально-исторический процесс, характер их взаимодействия имеет индивидуальные особенности в ту или иную эпоху¹. Обращаясь к представлениям о ладообразовании выдающегося немецкого музыкального теоретика Андреаса Веркмайстера (1645–1706), возникает проблема смысловой ориентации понятийного аппарата. Дело в том, что на данный момент в музыкознании не существует однозначного ответа на вопрос: каким образом координировали между собой *музыкальная конструкция и ее высотное положение* в Средневековье и в эпоху Нового времени. Основным камнем преткновения является термин *modus*, облада-

ющий широким спектром значений². В настоящее время сложилась традиция идентифицировать его с категорией лада³. Понимание «модуса» как ладовой структуры привело к созданию классификации, где модальные системы, к которым причисляют античные, средневековые и ультрасовременные, противопоставляются тональным системам классицизма и романтизма, т. е. мажоро-минорным⁴. Вследствие этого временные рамки функционирования категории «тональность» ограничены исключительно октавными мажоро-минорными образованиями. Но тональность как неотъемлемый параметр существования любого музыкально-художественного материала должна в равной мере присутствовать наряду с ладом всегда, во все эпохи, являясь его высотным воплощением. С трансформацией ладовой организации, безусловно,

происходит видоизменение тональных форм. Материалы из наследия Веркмайстера, касающиеся этой проблемы, могут помочь осознать, как решался этот вопрос в теоретическом музыкознании его времени.

Двенадцать «древних» модусов⁵, представляемые Веркмайстером, в своей структурной организации оперируют как промежутками между звуками (интервалами), так и ступенями. С одной стороны, подчеркивается значимость расположения полутона в амбигусе квинты и в амбигусе кварты, а с другой стороны, несомненна приоритетность функции финального звука (ступени), который регулирует амбигус модуса, интервал реперкуссы и формальные клаузулы⁶. Основой «современных» для времен Веркмайстера модусов, которые именуются как *dur* и *moll*, являются звуки гармонической триады, которая обеспечивает жизнеспособность этих модусов⁷.

Веркмайстер совершенно определенно *разграничивает звукорядно-акустическую структуру «древних» и «современных» ему модусов*. По его мнению, «ут-серия» Гвидо Аретинского на шесть столетий раньше упорядочила ладозвукорядные отношения тонов и полутонов в системе *древней диатоники*⁸, построенной на интервальных отношениях *пифагорейского строя*⁹. Именно она способствовала осознанию структурных элементов «древнего» модуса – соотнесение большего и меньшего акустических промежутков в *монодической* музыке. С развитием форм *многоголосия*, когда системообразующим фактором становится также и вертикальный вектор¹⁰, особое значение приобретают акустические формы *интервалов терции* (большой – в 5:4, малой – в 6:5) и *квинты* (в 3:2). Звукоряд *древней диатоники с большой терцией* в 81:64 не отвечал вертикальной координации ступеней лада. Вследствие этого в обиходе распространяется звукоряд *синтонической* диатоники, основа которого базировалась на интервальных отношениях чистого строя¹¹. Од-

нако с внедрением в практику последовательности *синтонической* диатоники при развертывании музыкального материала происходит столкновение между вертикалью, требующей акустическую форму интервалов из чистого строя, и горизонталью, основанной на интервалах пифагорейского строя. Возникшая конфронтация обусловлена отсутствием компромисса между акустическими формами, пригодными для монодической и гармонической музыки. Индикатором этого противоборства стала отрицательная реакция слуха на использование пифагорейских акустических норм в гармонической музыке, а показателями этой несовместимости явились величины *пифагорейской* и *синтонической* комм.

Создававшаяся ситуация требовала нахождения столь недостающего компромисса между новыми гармоническими конструкциями и старыми акустическими формами. Мостом для его реализации стало постепенное осознание ступени в качестве основного структурного элемента модуса. Это давало новые возможности для разрешения «конфликтной ситуации». Гармоническая триада, существующая в трех звуках-ступенях [будь-то *совершенная (perfecta)*, именуемая *dur*, или *несовершенная (imperfecta)*, имеющая название *moll*]¹², предопределила появление темперации, которая поглотила величины указанных выше комм, и закрепила за каждым из двух «современных» модусов соответствующее название. Как указывает Веркмайстер, в темперированном clavire *на каждой ступени устраивается один модус, называемый мажором, и другой модус, именуемый минором, а в общем, получают 24 гармонические триады, позволяющие следовать по кругу*¹³.

Отмечаемые процессы были вызваны развитием музыкального мышления. Суть этого развития заключается не только в уже описанном несоответствии между новыми гармоническими средствами музыкальной выразительности и старой «монодийной

акустикой», но и в необходимости расширения возможностей кварто-квинтового механизма древней транспозиции (а говоря современным языком – модуляции): «из твердого [пения] в мягкое, и из мягкого – в твердое» (*aus dem duro ins moll, und aus dem moll ins dur*)¹⁴, берущей свои истоки, как мы полагаем, из античной музыкальной теории¹⁵. Древние музыканты, как сообщает Веркмайстер, под понятием *dur* подразумевали песнопение *без «круглого b» (b rotundum)* [т. е. бемоля], а под понятием *moll* – песнопение *с «круглым b»*¹⁶. Из-за акустической структуры синтонической диатоники потенциально возможные в теории транспозиции на практике зачастую оставались лишь фиктивным механизмом. Это было связано с тем, что модуляции в «далекие» тональности были связаны с рядом трудностей, и результат таких модуляций зачастую вызывал отрицательную реакцию слуха. Реальные условия для транспонирования раскрываются лишь с внедрением *температури*¹⁷, имеющей в конечном итоге своей целью аннулировать большинство из указанных выше негативных явлений. Тот факт, что кварто-квинтовые транспозиции еще длительное время оставались единственной дозволенной нормой в механизмах взаимодействия модусов, свидетельствует в определенной степени о наличии преемственности в развитии ладотональных форм музыкального мышления.

На новом этапе развития собственно музыкальных параметров художественного 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*). Они считали, что для соблюдения интервальной структуры песнопения при транспозиции следовало придерживаться структуры исконного «древнего» модуса, который именовали «истинным». Транспозиционная

версия этого модуса называлась «ложным» модусом¹⁸. Последний легко распознавался по ключевым знакам (*Claves Signatje*). 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]¹⁹. Весьма очевидно, что характер этой классификации модусов берет свои истоки из механизма древней транспозиции, о которой упоминалось выше. Не вызывающая сомнений структурная идентичность «ложного» и «истинного» модусов порождает вопрос о смысле подобной дифференциации модусов. Однако мы полагаем, что в данном случае являемся свидетелями зарождения в недрах модальности транспозиционного механизма будущих тональных систем.

При исследовании процессов ладообразования нельзя поспешно экстраполировать терминологические нормативы из одной эпохи в другую. Важно учитывать историко-культурную ситуацию и осознавать специфику музыкального мышления, его структурных оснований через призму диалектики *континуального* и *дискретного*. Указанный ракурс позволяет проявить и теоретически обосновать существование «типов музыкального мышления и соответствующих им функциональных систем, различающихся степенью преобладания континуального и дискретного и уровнями их выражения»²⁰. В соответствии с названными принципами в типах функциональных систем определились структурные единицы ладовой функциональности, которые кардинально различаются между собой. В *тональной системе олицетворением дискретности является ступень*, а в *модальной системе континуальное начало находит выражение через феномен ладоакустического поля*²¹. Руководствуясь таким подходом, мы сможем избежать всякого рода заблуждений относительно идентификации двух типов ладовых форм – *древних* и *современных*»

модусов, функционировавших, по свидетельству Веркмайстера, на рубеже XVII–XVIII вв.

В существе *древнего модуса* не имеет смысла искать признаки привычной для нас ладотональной системы. Более того, не следует пытаться дифференцировать, что есть *лад* и что есть *тональность*, ибо в феномене *древнего модуса* они спаяны воедино. Чтобы в полной мере осознать *степень спаянности лада и тональности в древнем модусе* и соотношение этих параметров в *современном* для эпохи Веркмайстера модусе (т. е. мажоре или миноре), достаточно проанализировать *механизм межмодусных взаимодействий*. В *системе древних модусов* при *смене модуса* параллельно происходит *изменение и лада, и тональности*, поскольку каждый древний модус имеет эксклюзивное интервальное наполнение звукоряда и за каждым из них закреплен определенный высотный уровень. В *системе же современных модусов*, с одной стороны, возможна *неизменность лада при изменении тональности* (например, *C-dur / F-dur* или *d-moll / f-moll*), а с другой стороны, *при неизменности тональности*, т. е. высотного уровня, возможно *изменение лада* (например, *A-dur / a-moll* или *f-moll / F-dur*).

Как известно, музыкальное мышление человека находится в постоянной эволюции. Эпоха, предшествующая Веркмайстеру, не была в этом отношении исключением. Судя по всему, в то время происходило изменение формы *музыкально-системной организации звуков*. В результате отмечаемого процесса *модификации подверглось и ее высотное воплощение*. И эта метаморфоза нашла выражение через слияние двух составляющих собственно музыкальных параметров художественного мышления –

лада и тональности. Поэтому то, что Веркмайстер считал «древним» модусом, представляло собой своеобразный *гибрид тональности и лада*²². Несмотря на синкретическую сущность этого явления, исследователю тем не менее необходимо четко осознавать его признаки. Из тональной атрибутики сохраняется маркировка высотного уровня, т. е. строгая регламентация высотности диапазона звучания, а из ладовой – эксклюзивная звукорядная структура каждого модуса, отличающаяся расположением полутона в амбигусе квинты и в амбигусе кварты.

Отмечаемая выше система *истинных и ложных модусов* указывает на дезинтеграцию собственно модуса как функциональной системы, где *структурной единицей выступал акустический промежуток*. *Лад и тональность*, которые до этого были спаяны воедино в категории модус, обретают самостоятельность. Кристаллизация *новых модусов*, а именно октавных ладовых форм *мажора и минора*, где *главенствующее значение приобретают дискретные принципы*, воплотившиеся в феномене *гармонической триады*, происходит в *системе темперированного звукоряда*²³.

Таким образом, учитывая вышеизложенное, представляется правомерным определение исторического значения музыкально-теоретического наследия Веркмайстера, суть которого заключается прежде всего в обозначении и размежевании основных нормативов музыкального мышления второй половины XVII столетия, получающих выражение в определенном типе функциональных систем, различающихся, в свою очередь, *степенью превалирования континуального («древние» модусы) и дискретного («современные» модусы)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см.: Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. С. 411–412.

² О ладо-тональном и ритмо-метрическом содержании термина *modus* подробнее см.: История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. / Ю. Евдокимова. М., 1983; Федотов В. А.

Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века // *Laudamus*. М., 1992. С. 215–222; *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // *Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция*. М., 1999. С. 11–43; *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): Исследование. М., 2003 и др.

³ *Холопов Ю. Н.* Указ. соч.

⁴ *Холопов Ю. Н.* Теория музыки // *История современной отечественной музыки: Учеб. пособие для муз. вузов / Ред.-сост. Е. Б. Долинская*. М., 2001. Вып. 3. С. 595.

⁵ Речь идет об ионийском, дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, эолийском модусах и их гипоформах.

⁶ *Werckmeister A.* *Musicж Mathematicж Hodegus Curiosus*. Franckfurt und Leipzig, 1687. Cap. 41. S. 121; *Idem.* *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-BaЯ.* Aschersleben, 1698. § 58. S. 36; § 84–85. S. 47; *Idem.* *Harmonologia Musica*. Franckfurth und Leipzig, 1702. § 103. S. 57.

⁷ *Werckmeister A.* *Harmonologia Musica*. § 10. S. 6.

⁸ *Werckmeister A.* *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-BaЯ.* § 30. S. 23; *Riemann H.* *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Lpz., 1878. S. 44–45; *Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 81–82.

⁹ О манере построения отношений в звукоряде древней диатоники см.: *Epistola Guidonis Aretini Michaeli Monacho de ignoto cantu directa / Послание о незнакомом пении... / Пер. с лат. С. Лебедева // Лебедев С., Поспелова Р.* *Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. СПб., 2000. С. 127–128, 222.

¹⁰ *Zarlino G.* *The Art of Counterpoint*. Part three of «*Le Istitutioni harmoniche*», 1558; translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. Da Capo Press. New York, 1983. P. 1–2.

¹¹ Отличие синтонической диатоники от древней диатоники, где целый тон и полутон были выражены 9:8 и 256:243, состоит в наличии двух целых тонов в 9:8 и 10:9 и полутона в 16:15.

¹² *Werckmeister A.* *Harmonologia Musica*. § 10. S. 6.

¹³ *Werckmeister A.* *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-BaЯ.* § 92. S. 50.

¹⁴ *Werckmeister A.* *Harmonologia Musica*. § 108. S. 59.

¹⁵ О кварто-квинтовых транспозициях, характерных для тетрахордного мышления античной эпохи, см.: *Герцман Е. В.* *Музыкальная бозциана*. СПб., 1995. С. 173–174.

¹⁶ *Werckmeister A.* *Harmonologia Musica*. § 10. S. 6.

¹⁷ *Werckmeister A.* *Musicж Mathematicж Hodegus Curiosus*. Cap. 40. S. 117–118.

¹⁸ *Ibid.* Cap. 41. S. 122.

¹⁹ *Werckmeister A.* *Harmonologia Musica*. § 107. S. 58.

²⁰ *Алкон Е. М.* *Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: Дис. на соис. учен. степени д-ра искусствоведения*. СПб., 2002. С. 280.

²¹ Подробнее об этом см.: Там же. С. 123.

²² Но это, конечно, не древний модус времен античности. Скорее всего, Веркмайстер опирался на средневековые теоретические источники.

²³ В статье не рассматриваются особые и сложные акустические взаимоотношения клавишных инструментов с вокальной практикой и при ансамблевом соединении с инструментами нефиксированной высоты звучания. Эта проблема требует специального исследования. Здесь можно только отметить, что во всех таких случаях решающее значение приобретает способность певцов и инструменталистов приспосабливаться к стабильным акустическим формам клавишных инструментов.