

**МОДУС – МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА****Мирталипова Ирода Миргохировна**

Национальный институт эстрадного искусства имени Батира Закирова при ГКУз  
проректор по научным делам и инновациям, доктор философии по искусствоведению  
(PhD)

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7435595>

**Аннотация.** Понятие модус имеет наиболее давние и прочные традиции бытования во многих древних науках и учениях. В музыковедении учение о модусе, являясь отображением принципа музыкального мышления и особенностей языка определенного исторического периода занимает важное место. Также познание модуса позволяет анализировать и находить подтверждения дальнейшему развитию теории музыки, в частности по вопросам лада и тональности. Так в данной статье сделан исторический, методологический и теоретический анализ этапов развития и бытования модуса, как ритмической, мелодической, а также смысловой формулы на разных этапах развития и в условиях других культур.

**Ключевые слова:** модус, звукоряд, лад, рага, византийское осьмигласие, музыкальное мышление, музыкальное содержание.

**MODUS - MELODIC FORMULA**

**Abstract.** The concept of *modus* has the most long-standing and strong traditions of existence in many ancient sciences and teachings. In linguistics, the doctrine of mode, being a reflection of the principle of musical thinking and the peculiarities of the language of a certain historical period, occupies an important place. Also, the knowledge of the mode allows you to analyze and find confirmation of the further development of music theory, in particular on the issues of fret and tonality. Thus, this article makes a historical, methodological and theoretical analysis of the stages of development and existence of the mode, as a rhythmic, melodic, as well as semantic formula at different stages of development and in the conditions of other cultures.

**Keywords:** mode, scale, fret, raga, musical thinking, musical content.

**Введение**

Модус (лат. *modus*, букв. – мера, предписание, правило).

1) Название каждой из основных ритмических формул, применявшихся в сочинениях композиторов школы собора Парижской богородицы (12 – 13 вв.). Формул, характеризующихся правильным чередованием длительностей, рассчитывалось 5; они образовывали трехдольные ритмы

2) Общее название мензуры ноты в мензуральной нотации

Модус указывал как следует правильно начинать, продолжать и заканчивать мелодию, он имел свои мелодические формулы, звукорядную структуру, амбитус (объём), финалис и реперкуссу. Музыкальный модус рассматривается с двух аспектов – как составляющая область теории музыкального языка и область содержания. В самой теории музыки понятие трактуется двояко:

1. Понятиями «модальность» и «модус» обозначают стилистические особенности музыки, созданной в промежутке от периода архаики и до эпохи Возрождения.

2. Это тип гармонического и ритмического мышления с характерными отношениями устойчивости и неустойчивости тонов лада и способом образования длительностей.

Бесспорно мелодико-интонационное представление о модусе исторически предшествовало звукорядному. В качестве известнейшего источника эпохи Возрождения, дающим сведения о модусе как форме лада, выступает трактат Джозеффо Царлино «Le Istitutioni harmoniche» (1558). Царлино упоминает семь бытовавших звукорядов, называя их модусами. К ритмическим модусам относят паттерны средневековой музыки, бытовавшие преимущественно в XII–XIII веках. Модусами являются шесть употребительных трехдольных моделей, имеющих своими аналогами поэтические стопы (хорей, ямб, дактиль, анапест, спондей и трибрахий). В современной технике композиции под модальностью понимается метод сочинения на основе всевозможных натуральных и искусственных ладов, а также свободно избранных звуковысотных и ритмических модусов.

Не менее значимую область исследований представляет собой теория модуса как художественного содержания. На содержательном уровне музыкальная модальность смыкается с модальностью текста и характеризуется как спектр эстетических наклонов сознания к миру. основополагающие исследования в этом направлении осуществлены российским музыковедом Е.В. Назайкинским, которые находят отражение в его труде «Логика музыкальной композиции». Музыкальный модус определяется им как целостное, конкретное по содержанию (т.е. одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами.

#### **Учение о модусе**

В музыкальной теории термины «модальность» и «модус» применяются при трактовке явлений в области ритма и гармонии. С помощью этих понятий объясняются существенные стилистические особенности музыки, обобщенно называемой старинной, то есть музыки, созданной в промежутке от периода архаики и до эпохи Возрождения.

Исследователи архаических форм искусства отмечают, что музыка, сочетавшаяся с устной литературой, сводится по существу к *мелодическим или ритмическим формулам, моделям-ладам или метрам*. В средние века в западной Европе эти явления назывались модусами, в других культурах так же существовали и существуют их аналоги. В Индии ритмические модели называются тала, мелодические – рага, в арабско-мусульманской музыке модусы ритма – это усуль, мелодические модусы – макам [Харлап, М., 1986. С.12], значение последнего термина переносится так же и на ритм.

В музыкальном энциклопедическом словаре модус определяет как термин, который наряду с его синонимами *tonus* и *tropus* применялся по отношению к средневековому ладу. Так модус показывал, как следует правильно начинать, продолжать и заканчивать мелодию, он имел свои мелодические формулы, звукорядную структуру, амбитус (объем), финалис и реперкуссу [Музыка. Больш. энц. словарь, 1998, с. 349]. Следовательно, средневековый модус, по сути, это одновременно и звукоряд, и мелодические обороты этого звукоряда, и закономерности развертывания напева.

Наибольший уровень использования модальности в музыке приходится на эпоху Средневековья. Так, музыкальный ритм песен трубадуров подчинялся стихотворному

ритму и укладывался в одну из шести ритмических формул — модусов. Эти шесть ритмических модусов теоретически исчерпывали все ритмическое разнообразие музыки данного периода. Поскольку модусами называли также и краткие мелодические формулы, характерные для того или иного лада, то модальным называют средневековое музыкальное мышление в целом.

Учение о модусах являясь отражением определенного этапа музыкального мышления занимает немаловажное место в музыкальной теории. При рассмотрении учения о модусах можно разделить его на две составляющие: теория ритмических модусов и теория гармонической модальности (модальные особенности ладов и гармонии). Если первая часть — достаточно однозначное и конкретное учение об употребительных ритмических формулах, то вторая — это характеристика одного из типов гармонических музыкальных систем, то есть определенного типа логики взаимосвязи тонов по высоте. Это теория гораздо более сложная и показательная для расширения представлений о содержании понятия модус. Также, учение о модусах входит в общеэстетическое представление об *этосе*, синкретическом художественном явлении, характерном для донаучного мышления и прослеживающемся в искусстве древности. Музыкальный модус — это также философская и мировоззренческая категория, выражающая единство музыки, человеческого духа и космоса. Кроме этого, модус есть психоэмоциональный строй, свойственный музыкальному произведению, его части, отдельному ладу и даже звуку.

#### **Модальность в гармонии**

В области гармонии термин модальность раскрывает характерную для себя многозначность. Первое, *модальность* в гармонии — это особая форма функциональной организации целого. Под целым здесь, как правило, подразумевается лад, хотя возможны проявления модальности и в тональности, а под элементами — ступени или тоны лада. Второе, *модус* зачастую — сама структура, нормативный звукоряд, внутри которого образуются некоторые функциональные отношения. В третьем смысле модальность — это особая логика следования созвучий, вертикалей, причем она может возникать в музыке любой эпохи (третье значение производно от первого). Наряду с широкой трактовкой модальности, относимой к ладу, к композиторской технике и к средневековой ритмике, возможно использование данного определения в относительно узком значении — применительно к гармонии доклассической эпохи. Сама по себе гармония подразумевает собой некую систему организации звуков по высоте. В музыкальном искусстве используется только часть природного звукового материала, ограниченная слуховыми возможностями и эстетическими запросами человека. Но для того, чтобы эта часть могла служить материалом для художественного творчества, она должна быть освоена функционально, то есть должна быть понята как организация, обладающая взаимосвязанными системами главных и побочных элементов, каждый из которых выполняет свою конкретную функцию, а все они связаны многочисленными формами соподчинения. Звуковое пространство с зарождения учения о музыке и отдельных её составляющих делилось на определенные и равнозначные во всех отношениях сегменты, имеющие точно установленный объем. В доклассический период античной культуры были тетра хорды, т.е. звукоряды, состоящие из четырех ступеней. В Средневековье в качестве осмысленного сегмента звукового пространства выступали шести- или

семиступенные лады (модусы). В результате музыкальное мышление стало располагать на различных высотных уровнях аналогичные величины с тождественным внутренним устройством и объемом. Их принято именовать *ладами или модусами*. Термин модус заимствован из средневековой теории музыки, он аутентичен и употребляется на протяжении многих веков по отношению именно к средневековой монодии (одноголосной вокальной музыке). Теоретическое учение о восьми основных модусах или тонах (для обозначения лада в средневековье использовали термины *modus* и *tonus*) сложилось около VIII века. Подобными модусу аутентичными терминами являются *глас* – по отношению к древнерусской монодии, и *ихос* – в византийской культуре. Модальную логику имеют все лады, бытовавшие в мировой музыкальной культуре до рубежа XVI-XVII в.в. К модальным относятся, помимо древнегреческих и средневековых, лады народной музыки разных национальностей, в том числе русские народные, индийские, лады азиатских культур.

Под функциями применительно к модальным структурам в музыковедении подразумевается опорность или неопорность тонов лада, их устойчивость или неустойчивость. В античной музыкальной теории были распространены понятия *тесис* и *дюнамис*. Первый обозначал положение элементов системы по отношению друг к другу, т.е. место тона в звукоряде, второй – значение каждого тона модуса, т.е. его функцию (Герцман, Е., 1986. С. 49). Крайние звуки четырехступенных модусов имели функцию устойчивости, средние – неустоя.

В данной ниже таблице расположения греческих тетрахордов, видно что они представляли собой диатонический звукоряд, разделенный на группы из четырех звуков неодинаковым способом – тетрахорды нижних и средних, разделенных и верхних имеют общий звук, тетрахорды средних и разделенных не имеют.

Таблица № 1. Расположение греческих тетрахордов

<i>Тетрахорд</i>		<i>Тетрахорд средних</i>					<i>Тетрахорд</i>					<i>Тетрахорд</i>		
<i>нижних</i>							<i>разделенных</i>					<i>верхних</i>		
Н	С	Д	Е	Ф	Г	А	h	c	d	e	f	g	a	
(си)	(до)	(ре)	(ми)	(фа)	(соль)	(ля)	(си)	(до)	(ре)	(ми)	(фа)	(соль)	(ля)	
гипата	паргипата	лиханос	гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса	триа	паранэта	нэта	триа	паранэта	нэта	

Понимание модуса как *лада* наиболее традиционно для музыковедения (в этом смысле модус предстает как *порядок, норма*).

Аналогом (или прототипом) системы европейских модусов является *византийское осьмогласие* (система ихосов), перенятое позже русской православной церковью. Бытовавшая в Византии система осьмогласия сложилась к VIII в., она была связана с особенностями построения календаря. Весь церковный год делился на отрезки по восемь недель, которые и составляли столп. Для каждой недели столпа были созданы свои песнопения, исполнявшиеся в определенном ладу. Восемь ладов, соответствующих восьми гласам столпа, представляли собой определенным образом организованную систему, где первые четыре лада были самостоятельными, а лады с 5 по 8 –

производными, то есть бытовали пары плагальных и автентических ладов, которые будут описаны ниже, известных так же как дорийский, лидийский, миксолидийский, фригийский и их гиполады (названия ладов переняты из древнегреческой теории). В Византии модусы были воплощением определенных периодов церковного года, который, в свою очередь, отражал священную историю. Наука о григорианском хорале, католическом литургическом пении, возникшем в VIII-X в.в., трактует *григорианский модус* как совокупность четырех аспектов. Псалмодические модели были широко распространены с средневековья и были предназначены для шаблонного распевания-речитирования любого текста. Григорианские псалмодические модели представляли собой две строки, каждая из которых представляла:

- *Краткий запев*
- *Длительное выдерживание речитатива на одном звуке*
- *Распевное окончание*

Данная модель адаптировалась к различным модусам: менялась мелодическая линия и опорные тоны.

#### *Древние мелодии-модели для 8 церковных «григорианских» тонов*

Модус – это и определенный звукоряд, и определенная иерархия ступеней звукоряда, и характерные для него мелодические формулы, и модальный этос, т.е. состояние духа, внушаемое данным модусом. То есть, у музыкального модуса как минимум три измерения; модальность модальна. Уже на уровне первого приближения к модальной гармонии обнаруживается особенность, типичная для модальности как таковой: *модус есть и сам объект (сущность), и формы его бытия, реализации.*

Афинский музыковед Г. Статис определяет *православный глас*, бытующий по сей день в литургическом пении, полностью по аналогии со средневековым модусом: «В

певческом искусстве «глас» означает не только определенный звукоряд, но и некую целостную систему с особыми чертами

Т.С. Бершадская дает более гибкое определение лада: это звуковысотная система соподчинения определенного ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноров), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли (Бершадская, Т.С., 2008). Здесь имеются в виду упомянутые выше отношения устойчивости-неустойчивости тонов. Устойчивый звук лада имеет явно выраженную энергию торможения, он подходит для завершения мелодических оборотов. Неустойчивый, напротив, «стремится» перейти в устой, он имеет энергию движения, развертывания. Есть нейтральные в этом плане тоны лада, есть опоры второго плана, есть тоны, конкурирующие между собой по опорности.

Для модальности старинной музыки в целом, как для гармонической системы, характерны диатоника звукорядов, сохранение звукоряда на протяжении произведения, слабо выраженные ладовые тяготения тонов. Кроме этого для григорианских ладов и ладов многоголосной музыки значимы такие ладовые функции, как *финалис* (тон или созвучие, заканчивающее пьесу, воспринимаемое как итоговая опора) и *реперкусса* (второй после финалиса устой модально-гармонического лада, наиболее употребляемое в данном ладу созвучие или тон, основной тон речитации).

В музыке средневековья и Возрождения бытовали в основном шесть модальных ладов, различающихся последованием тонов и полутонов – ионийский, дорийский (самые употребительные), лидийский, миксолидийский, эолийский и фригийский (использовался очень редко). Модусы отличались друг от друга не звуковысотным расположением (любой модус можно было спеть от любого звука), а расположением тонов и полутонов, заключительным звуком (финалисом) и реперкуссой. Кроме того, лады делились на автентические и плагальные: диапазоны плагальных располагались на кварту ниже автентических при общем с ними финалисе (Баранова, Т., 1980. С. 8-9).

В индийской музыкальной культуре лады (*grāma*) отличались не звуковым составом, а положением тоники. В Средневековье термин *рага* указывал преимущественно указывал на технику максимального раскрытия эмоционально-выразительных возможностей лада, и только с 18 века *рага* стали называть – род музыкальной композиции (жанр). При этом каждая *рага* или группа *раг* имеет заданный звукоряд с типичными для него интонационными оборотами, заданные ритмические формулы и приемы мелодического формирования. Причем, основной и опорной могла стать любая ступень двух звуковысотных шкал, бывших в употреблении. «Ладовые шкалы имели многочисленные реализации, причем реализации одной и той же *grāma* отличались не ступенным составом, а тоникой, которой могла стать любая из семи ступеней *sa-grāma* или *ma-grāma*.

Если сравнивать модальное мышление с тональным, то в звукоряде классической тональности есть только один тон, выполняющий функцию тоники, его смещение на другую ступень невозможно в принципе. Это равносильно переходу в другую тональность, в другую структуру, что должно повлечь за собой и смену звукоряда. Звукоряды тональностей при этом унифицированы, возможны только два их варианта – мажор и минор. Различаются тональности высотным положением, т.е. тем, от какого из

двенадцати звуков темперированной шкалы строится звукоряд. Поэтому тональности и имеют такое название – ля мажор, си минор и т.п.

Модальные структуры же гибки и пластичны. Система звуковысотных отношений не задана изначально, она зависит от того, какую ипостась обнаружит данный звук лада. Сколько звуков в ладу, столько и возможных гармонических измерений, типов отношений устойчивости.

К XVI веку официально утверждается использование еще двух модусов, которые давно уже бытовали в практике – ионийского (автентический лад от до) и эолийского (плагальный от ля). Тогда же отменяются плагальные модусы, поскольку у них общий звуковой состав с автентическими; теоретики позднего Возрождения уже не видели смысла различать лады только потому, что они имеют разные опорные тоны. Возникла внятная тенденция к унификации ладов. Развитие музыкальной практики привело к *трансформации модального мышления в тональное*, в результате чего все разнообразие модусов свелось постепенно только к двум – ионийскому и эолийскому (это и есть современные звукоряды мажора и минора). Были осмыслены нормативные созвучия, строящиеся на ступенях этих ладов и их функции, так возник гармонический арсенал тональности.

#### **Заключение**

С учетом изложенного можно предположить, что музыкальный модус не является исключительно категорией музыкального языка. Напротив, особенность этого феномена заключается в том, что он реализуется одновременно в пространстве музыкальной морфологии (модусы-ритмы, лады или мелодические модели), на уровне музыкального содержания и восприятия. Именно в период модальности, в музыкознании окончательно сформировались и в дальнейшем стали устойчиво применяться ряд терминов и произошла их функциональная классификация по категориям. В локальных модальных системах, которые были представлены выше функциональное значение различилось, так, например, ряд русских народных песен заканчивается не на «финалисе», опорное значение которого устанавливается по ходу развёртывания лада, а на «отгласе», характерном именно для данной модальной традиции сбросе устоя. Отглас обычно совершается на тоне, расположенном секундой ниже или выше финалиса, но может быть и сонорным явлением, с использованием экмелики. Научное обоснование и осознание музыкальных процессов в эпоху модальности, наравне с античными источниками, расширило возможности для продолжения изучения теории зарождения и развития музыки.

#### **REFERENCES**

1. Бершадская 2008 – Бершадская Т.С. Недоразумение, становящееся традицией (К проблеме: лады тональные – лады модальные) // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 175–178.
2. Герцман 1986 – Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986.
3. Ланглебен 1972 – Ланглебен М.М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности // Ранние формы искусства / отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Искусство, 1972. С. 429–443.

4. Мёдова 2016 – Мёдова А.А. Онтология модальности: дис. ... д-ра филос. наук. – Красноярск, 2016.
5. Мещерина 2008 – Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. – М.: Канон+, 2008.
6. Москва 2007 – Москва Ю. Основные категории модальности григорианского хорала // Музыкальная академия. 2007. № 2. С. 162–173.
7. Назайкинский 1982 – Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.