

Музыкальный модус: перспективы онтологической интерпретации

А.А. Мёдова

*Сибирский государственный университет науки и технологий
имени академика М.Ф. Решетнёва, Красноярск, Россия*

Аннотация

Статья посвящена поиску методологической позиции, позволяющей интерпретировать модусы и прежде всего модальные лады, как космографические и этические объекты без утраты подхода к ним как к собственно музыкальным явлениям. Исследование опирается на музыкально-теоретические данные, относящиеся к периоду Античности и Средневековья, а также на авторскую концепцию модальной онтологии и трактовку модуса как художественного содержания, разработанную Е.В. Назайкинским. С целью выявить онтологические предпосылки единства музыкального модуса с космографическим или этическим явлением, автор анализирует древнекитайскую систему тонов «люй», индийские раги, античные тетрахорды, гласы знаменного распева. Выявляются особенности соответствия данных музыкальных явлений периодам года или суток, стихиям, архетипическим состояниям человеческого духа, социальным закономерностям. В ходе анализа формулируется вопрос о природе связи между музыкальными модусами и немusical реальностью: была ли она исключительно конвенциональной, установленной в силу традиции, или же имела иные, сущностные основания? Поиск неконвенциональных оснований единства музыкальных модусов с природными и социально-этическими явлениями приводит к онтологической его интерпретации. Целесообразность этого метода исследования аргументируется в процессе критического анализа семиотического подхода к музыкальным модусам как референциями или условным знакам объектов. Также демонстрируется непродуктивность психоэмоциональной трактовки музыкальных модусов как раздражителей, вызывающих определенные эмоциональные состояния. Итогом исследования становится разработка специфического музыкально-онтологического подхода, основанного на методологии модального анализа. Данный анализ нацелен на синкретическое понимание единства. В свете данного подхода сделан вывод о том, что понятие музыкального модуса проясняет не только ритмические и гармонические закономерности

музыкального языка, но также воплощает взаимосвязь явлений музыки, человеческого духа, природы и космоса.

Ключевые слова: модус музыкальный, этос музыкальный, синкретизм, онтология музыкальная, онтология модальная, модальный диатонический лад, рага, свара.

Мёдова Анастасия Анатольевна – доктор философских наук, профессор кафедры философии и социальных наук Сибирского государственного университета науки и технологий имени академика М.Ф. Решетнёва, профессор кафедры музыкально-художественного образования Красноярского государственного педагогического университета имени В.П. Астафьева, Красноярск.

amedova@list.ru

<https://orcid.org/0000-0002-0637-6741>

Для цитирования: Мёдова А.А. Музыкальный модус: перспективы онтологической интерпретации // Философские науки. 2020. Т. 63. № 12. С. 26–46. DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-12-26-46

Musical Modus: Perspectives for Ontological Interpretation

A.A. Medova

*Reshetnev Siberian State University of Science and Technology,
Krasnoyarsk, Russia*

Abstract

The article discusses a methodological position that allows interpreting modes and, first of all, musical modes as cosmographic and ethical objects without losing the approach to them as musical phenomena proper. The study is based on musical theoretical data relating to the period of Classical antiquity and the Middle Ages, as well as on the author's concept of modal ontology and the interpretation of modus as artistic content, developed by E.V. Nazaikinsky. In order to reveal the ontological prerequisites for the unity of the musical modus with a cosmographic or ethical phenomenon, the author analyzes the ancient Chinese system of tones *lü*, Indian ragas, ancient tetrachords, the voices of the Russian Orthodox *znamenny* chant. The features of the correspondence of these musical phenomena to the periods of the year or day, elements, archetypal states of the human spirit, social laws are revealed. In the course of the analysis, the question is formulated about the nature of the connection between musical modes and non-musical reality: was it exclusively conventional, established by virtue of tradition, or did it have other, essential reasons? The search for unconventional founda-

tions of the unity of musical modes with natural and socio-ethical phenomena leads to its ontological interpretation. The relevance of this research method is argued in the process of critical analysis of the semiotic approach to musical modes as references or conventional signs of objects. It also demonstrates the unproductiveness of the psychoemotional interpretation of musical modes, which interprets them as stimuli that cause certain emotional states. The result of the research is the development of a specific musical-ontological approach based on the methodology of modal analysis. This analysis aims at a syncretic understanding of unity. In the light of this approach, it was concluded that the concept of musical modus not only clarifies the rhythmic and harmonic laws of the musical language, but also embodies the interconnection of the phenomena of music, human spirit, nature, and space.

Keywords: musical ethos, syncretism, musical ontology, ancient diatonic modes, raga, svara.

Anastasia A. Medova – D.Sc. in Philosophy, Professor, Reshetnev Siberian State University of Science and Technology; Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev.

amedova@list.ru

<https://orcid.org/0000-0002-0637-6741>

For citation: Medova A.A. (2020) Musical Modus: Perspectives for Ontological Interpretation. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filozofskie nauki*. Vol. 63, no. 12, pp. 26–46. DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-12-26-46

Введение

Концепт «модус» имеет большое значение для онтологических исследований. Начиная с работ Аристотеля и до настоящего времени, посредством него анализируются такие отношения, как «часть – целое», «возможность – действительность», «тождественное – иное», «существование – несуществование».

В настоящей статье предлагаем трактовать модальность как реализацию онтологической возможности явиться в образе, принять вид, обнаружить себя определенным способом, что открывает перспективу анализа проблем тождества, единства, целостности. Посредством анализа музыкальных модусовладов планируем показать, что существо модальности проистекает из отношения существования к сущему: существование, как и модальность, не является ни свойством, ни одним из материальных или формальных моментов сущности – это всегда существование чего-то в его определенности. Модус,

по нашему мнению, следует понимать как одновременно форму бытия сущности и саму эту сущность, вне своих форм не существующую [Мёдова 2016, 241].

Ввиду изложенного понятие музыкального модуса представляет исследовательский интерес не только для теоретиков и историков музыки, но и для философов, что связано с многогранностью этого художественного явления. Как модусы в музыкальной теории описаны ладовые и ритмические структуры, гармонические системы, интонационные инварианты, мелодические модели. Вместе с тем к музыкальным модусам относятся и духовные состояния, космографического явления и социальные отношения. В учении о гармонии модальность понимается как фундаментальный тип музыкального мышления, вытесненный в XVII веке тональным функциональным мышлением, но вновь активно заявивший о себе в музыке XX–XXI веков. Музыкальный модус – это также философская и мировоззренческая категория, выражающая единство музыки, человеческого духа и космоса. В данном случае модус мыслится не как понятие теории музыкального языка, а как понятие музыкальной онтологии.

В статье нами предложена трактовка музыкального модуса как точки пересечения ладового и этико-космографического измерений музыки. Интерпретация подобной целостности делает необходимым анализ методологических подходов, на базе которых она может быть осуществлена. Для достижения этой цели вначале рассмотрим основные представления о музыкальной модальности на уровне теории ритма, лада и музыкального содержания. Затем обратимся к историческим образцам космографической и этической интерпретации музыкального модуса, которые послужат фактологическими данными для выдвижения версии модального тождества. Далее проанализируем эффективность семиотического и психофизиологического подходов к объяснению вопроса о том, как лады образуют единство с космическими явлениями или типизированными душевными состояниями. В заключение представим версию модального тождества, базирующуюся на онтологии синкретизма, построенную с учетом данных психофизиологических исследований и специфики музыкальной референции.

Модус в музыкальной теории

Музыкальный модус традиционно рассматривается в двух измерениях – в области теории музыкального языка и в области содержания. С точки зрения теории понятие музыкальной модальности также трактуется двояко: оно имеет узко-исторический и универсальный смыслы. В первом смысле понятиями «модальность» и «модус» обозначают стилистические особенности музыки, созданной в промежутке от периода архаики и до эпохи Возрождения. Во втором смысле – это тип гармонического и ритмического мышления с характерными отношениями устойчивости и неустойчивости тонов лада и способом образования длительностей.

Мелодико-интонационное представление о модусе исторически предшествовало звукорядному [Москва 2007, 163]. В этой связи в Средние века модусы понимались как комбинации определенных мелодических оборотов [Бершадская 2008, 175–178], применявшихся в церковном пении. 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.

Сущность модуса связана в этой концепции с категорией состояния. По мнению Назайкинского, модус может быть созерцательным, деятельным, спокойным, напряженным, целеустремленным, сконцентрированным или рассредоточенным, диффузным. Пьесы могут быть написаны в эмоциональном, логическом или изобразительном ключе (ключ в данном случае следует понимать как синоним слова «модус»). Так, Назайкинский утверждает: «Он (модус. – *А. М.*) может быть повернут к сознанию либо гранью непосредственных чувствований, либо настроением, либо своеобразием мыслительного процесса» [Назайкинский 1982, 239]. С этой точки зрения музыкальный модус может быть ментальным, рациональным, психологическим, аффективным, духовным, субъективным и объективным. На уровне содержания музыкальные модусы трактуются как художественно опосредованные состояния объективного и субъективного бытия.

Космографические аспекты музыкального модуса

Проявления музыкальной модальности наиболее изучены в двух плоскостях: на уровне гармонии и теории ритма и на уровне теории музыкального содержания. Попытаемся обосновать онтологический подход, согласно которому музыкальная модальность рассматривается в новой плоскости, на «стыке» музыкального языка и «затекстовой» реальности.

Понимание музыки как модели мироздания отчетливо прослеживается в истории культуры [Клюев 2010, 24], что позволяет говорить об онтологическом измерении музыкального произведения. Ярким примером онтологизации музыкального модуса служит древнекитайская система 12 нормативных звуков с фиксированной высотой – люй. От этих звуков каждый месяц отстраивался пентатонный лад¹. Все музыкальные ин-

¹ Лад из пяти ступеней без полутонов, типичный для китайской народной музыки.

струменты ежемесячно перестраивались так, чтобы первая и основная ступень лада (гун) совпадала с одним из люй. Таким образом, бытовали 12 нормативных модусов-ладов.

Древнекитайская письменность, как и вообще все древние нотации, не фиксировала точную высоту звука. Люй были, скорее, умозрительным явлением, но они имели космогоническую интерпретацию. Гун настраивался на разные люй в зависимости не только от месяца, но еще и от характера, назначения исполнения мелодии [Ланглебен 1972, 435]. Такая практика нормативных ладов проливает свет на высказывания Конфуция о том, что исполнение ненадлежащей музыки несет угрозу государству² [Переломов 2001, 89]. Об онтологическом единстве музыки и государства свидетельствует аналогичное утверждение Платона: «Надо остерегаться вводить новый вид мусического искусства – здесь рискуют всем: ведь нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях» («Государство», 424 с).

Космографическая трактовка модусов имела место и в эстетике эллинизма. Аристид Квинтилиан характеризует модусы-тетра хорды (звукоряды из четырех тонов) следующим образом: «Мы обнаружили, что пять основных стихий соответствуют таким [тетра хордам]: [тетра хорду] нижних – Земля, как самая низкая, [тетра хорду] средних – Вода, как самая близкая к Земле, [тетра хорду] соединенных – Воздух, ибо он нисходя и опускаясь вошел в морские глубины и норы Земли. Огонь соответствует [тетра хорду] разделенных, ибо для его природы перемещение вниз нежелательно, естественен же для него переход вверх, [тетра хорд] верхних соответствует Эфиру, который должен относиться к краю мира» [Герцман 1986, 55].

Модусом в онтологическом смысле обладала и древнеиндийская рага. В одном из древнейших музыкальных трактатов «Гиталанкара» («Сочинение о красотах музыки», I век до н.э.), принадлежащем Бхарате, разработана система ладов-

² «Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться. Если дела не могут осуществляться, то ритуал и музыка не процветают. Если ритуал и музыка не процветают, наказания не применяются надлежащим образом» [Переломов 2001, 89].

варн, где основополагающую группу составляют 12 мужских ладов, от них производны 12 женских ладов, и 12 ладов – их дети. Каждый лад связан в индийской традиции и с определенным цветом (варна в переводе означает «цвет»), точно так же, как наделены собственным цветом и составляющие его свары. В представлении древних индийцев цвет и звук имели общую природу, основой которой они считали вибрацию [Черкасова 1993, 18–19].

Исполнение каждой раги было приурочено к определенному времени суток, делящихся на восемь трехчасовых отрезков (прахар или пахар); раги различали и по сезонам. В. Кауфман приводит таблицу распределения ладов в соответствии с составляющими их звуками в течение суток [Kaufmann 1968, 15]. Так, интервалу с семи до десяти часов утра соответствуют раги (лады) кальян и билавал, с десяти до тринадцати часов музыка исполняется в ладах бхайрави, тоди, асавари и кафи, а с тринадцати до шестнадцати часов – только в ладах тоди и кафи.

Можно констатировать, что для модального музыкального мышления характерно специфическое отождествление музыкального модуса и природного явления. Наибольший интерес представляет логика этого отождествления. Было ли оно исключительно конвенциональным, установленным ввиду традиции или имело под собой иные основания? Этот вопрос труден для исследования, поскольку он предполагает обращение к специфическим историческим данным и труднодоступным источникам. Однако ответить на него нам поможет дальнейшее исследование модусов как особых состояний духа – этосов. Этосы, отождествляемые с музыкальными модусами, доступны непосредственному переживанию и психологическому анализу, что делает возможным изучение характера данного синкретического единства на их примере.

Модус-этос

Наиболее ранние примеры модуса-этоса находим в индийской культуре. В индийском искусстве глубоко разработано учение под названием «нава раса». Первые упоминания о раса встречаются в Атхарваведе и Ригведе. Одна из девяти рас (любовь, пе-

чаль, веселье, гнев, героизм, ужас, изумление, отвращение, умиротворение), согласно индийской эстетике, должна была составлять эмоциональный образ произведения [Черкасова 1993, 18]. Для всех звукорядов и тонов были определены присущие им расы. Нельзя не отметить, что эти расы представляют собой базовые эмоциональные модальности, исследуемые в современной психологии. К числу последних различные психологи относят гнев, презрение, отвращение, страдание, чувство вины, интерес, радость, стыд, удивление, уныние, желание, отчаяние, ненависть, надежду, печаль [Ortony, Turner 1990, 316].

Представление о музыкальном этосе можно расценивать как европейский аналог учению о расах. И этос, и раса – соответствия музыкального модуса определенным состояниям души. Специфика состоит в том, что, в отличие от индийской культуры, европейская приписывала этические свойства только модусам-ладам, а не отдельным звукам.

Учение о музыкальном этосе модальных ладов связывают с деятельностью афинянина Дамона, полагавшего, что различные ритмы и мелодии по-разному воздействуют на душу человека. Судя по всему, именно Дамону европейская культура обязана установкой «прекрасное учит доброму», т.к. он говорил о музыкальной «добродетели», музыкальной *παιδεία* [Золтаи 1977, 39]. Причина этического воздействия усматривалась в интервальном строении модусов-тетрахордов.

Древнегреческие нисходящие тетрахорды различались положением входящих в них тонов и полутонов (полутоном в диатоническом дорийском тетрахорде находится между третьим и четвертым звуком, во фригийском – между вторым и третьим, в ионийском – между первым и вторым). Дорийский заключал в себе мужские черты и непоколебимость, фригийский – миролюбивое благоразумие и сдержанность, ионийский – безвольное упоение и женственность [Золтаи 1977, 39].

В русской ладовой системе церковного пения, включающей в себя восемь гласов (осмогласии), также существовал аналог античного музыкального этоса. Каждый из восьми мелодических гласов обладал не только устойчивым мелосом, но и жестко закрепленной за ним этико-эстетической семантикой.

В работе «Исторические сведения о пении Греко-Российской церкви» 1831 года говорится о том, что «каждый глас есть тоническая речь, направленная к выражению известных чувствований». Характеристика восьми гласов с точки зрения их этоса такова:

I – прост и величествен;

II – нежный, сладостный, сострадательный;

III – плавный, тихий, степенный, но и твердый, мужественный, внушающий мир;

IV – быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость;

V – томный и унылый, но вместе и радостный, иногда до торжественности;

VI – весьма печальный, способный расположить душу к сердечному сокрушению о грехах, но вместе и пленительный;

VII – тяжелый, важный, мужественный, вдыхающий бодрость;

VIII – поразительный и печальный, в некоторых местах как бы плачевный, выражающий глубокую скорбь души [Мещерина 2008, 162].

Даже с учетом специфики музыкального восприятия жителей средневековой Руси вряд ли можно говорить о значительном интонационном различии попевок в гласах-модусах знаменного распева. Все они типизированы, этого требует канон. В противном случае мог быть утерян особый духовный строй православного пения, более того, возникла бы пестрота стиля – в разные недели церковного года на клиросе звучала бы принципиально разнящаяся музыка. Тем не менее этос-модус знаменных столпов радикально различается, и сами по себе этосы каждого гласа неоднородны. Каким же образом модусы-лады и мелодические формулы были связаны со своими этосами?

Семиотическая интерпретация модуса-этоса

Наиболее распространенным и «самоочевидным» является объяснение связи модуса и соответствующего ему этоса в семиотическом ключе. Семиотический подход трактует музыку как акт коммуникации, а музыкальное произведение как со-

общение. Соответственно, музыка представляет собой язык, оперирующий знаками. При этом, полагаем, следует оставить открытым вопрос о том, что понимать под музыкальным знаком: созвучие, ритмический оборот, мелодическое построение или нечто более сложное – организацию фактуры, тематический комплекс, лад. Музыкальные знаки образуют словарь и подчиняются определенным правилам сочетания, формируя иерархическую структуру. Для декодирования музыкального сообщения нужно владеть музыкальным языком.

Особенность музыки состоит в отсутствии обязательных семантических связей. Однако она демонстрирует синтагматические связи, указывающие на определенные языковые закономерности [Лотман 1998, 22]. Это означает, что последовательность знаков или их одновременное сочетание не случайно и не произвольно.

Как и в любой знаковой системе, некоторые элементы музыкальных сообщений могут быть взаимозаменимыми, т.е. отличными за счет природы своей материализации, но сходными за счет одинакового места в системе. Таким образом, язык музыки существует в двух планах – как поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной форме (звуковой, нотной, цифровой), и как абстрактная система инвариантных отношений. Второй план необходим для расшифровки сообщения: понимание есть отождествление сообщения в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом. Язык музыки есть код, при помощи которого слушатель дешифрует музыкальное сообщение [Лотман 1998, 25].

С точки зрения музыкальной семантики, элементы музыкального языка и целые музыкальные темы имеют внемузыкальные референты, пусть и «не стабильные». Тональности, интервалы, мотивы соотносятся с объектами как означающее с означаемым. Так, в традиционном представлении музыкальные знаки – это изображения эмоций и состояний. К примеру, двузвучный хорейческий нисходящий мотив (т.н. мотив вздоха или *lamento*) звучит жалобно. Его музыкальная организация такова, что он репрезентирует состояние жалобы и ее оттенков. Можно утверждать, что музыкальные знаки «похожи» на состояния, которые они обозначают, хотя сходство при этом

не пространственное, а психофизиологическое. Целесообразно предположить, что в музыке действует и другой вариант референциальной связи: условная связь означающего и означаемого ввиду культурной конвенции.

Критика семиотического подхода

Семиотическая трактовка музыкального искусства вызывает много вопросов, обостряющихся тем, что в настоящее время любой человек из любой точки земли является потенциальным адресатом музыкальных сообщений всех культур и эпох. Если придерживаться конвенциональной версии, следует допускать существование глобальной музыкально-семантической конвенции. Не представляется возможным, чтобы все люди получили доступ к такой конвенции. Тем не менее огромное количество людей посещают концертные залы и слушают музыку в записи. Можно ли утверждать, что слушатель, например, классической или авангардной музыки, «владеет» музыкальным языком? Различные ли это языки или один и тот же язык?

В процедуре музыкальной коммуникации обращает на себя внимание тот факт, что сообщения шифруются в индивидуальной манере: например, в современной профессиональной традиции композитор создает всю систему выразительных средств, включая ритмические и гармонические структуры, способы звукоизвлечения и способы записи, практически «с нуля». Отметим, что шифровать сообщения умеет лишь тот, кто их посылает: слушатель, как правило, не способен создать музыкальное сообщение. Вместе с тем каждый человек может дешифровать музыкальное сообщение; это предполагается высоким значением профессионального или фольклорного музыкального наследия и самой практикой бытования музыки в современной культуре. Следовательно, языковой инвариант для дешифровки музыкальных сообщений должен быть общедоступен и широко известен. Однако, даже если не брать во внимание феномен уникальности переживания музыкальных содержаний и предположить их всеобщность, затруднительно представить, что именно может выступать таким музыкально-языковым инвариантом.

Семантический подход мало эффективен для объяснения описанных выше космографического и этического измерений музыкального модуса. Модусы, будь то лады или ритмические модели, не функционируют как «знаки» объектов (времени суток, типичного психического состояния и т.п.). К примеру, главное свойство свары (тона) индийской раги состоит в том, что она сама по себе, вне музыкального контекста, способна вызывать у слушателя вполне определенную эмоцию. То, какую именно эмоцию вызывает конкретная свара, зависит от того, какие шрути к ней тяготеют. Важно учитывать, что шрути, на взгляд современного исследователя – сугубо теоретическая категория. Если свара – аналог тона европейского лада, то шрути – это составляющие части свары, возникшие в результате деления музыкальной шкалы на интервалы менее четверти тона. Если понимать шрути как схему настройки или высотное положение в рамках музыкальной шкалы, то очевидно противоречие. Ведь шрути в трактате «Сангитаратнакара», означающем в переводе «Океан музыки» (XIII век, авторство приписывается Шарнгадеве), разделяются на жгучие, широкие, жалостливые, нежные и нейтральные. Так, свара шадджа состоит из жгучей, широкой, нежной и нейтральной шрути; свара ришабха – из жалостливой, нейтральной и нежной; гандхара – из жгучей и широкой и т.д.

Высота отдельного звука вне лада, тембра, ритма и т.п., очевидно, не может вызывать эмоций. Тем более не ясно, как могут шрути, мельчайшие звуковысотные расстояния от одной трети до одной восьмой тона, а также их группы иметь собственный психоэмоциональный статус, если они неразличимы на слух по отдельности. Скорее, следует согласиться с тем, что шрути – это исполнительский прием орнаментального варьирования высоты тонов, а не теоретическое понятие.

Тем не менее в древнеиндийской эстетике тщательно изучено эмоциональное воздействие на слушателя каждого звука. Впоследствии это привело к тому, что каждый тон связывался с определенными чувствами, а ладовый звукоряд, составленный с учетом преобладания близких в эмоциональном значении звуков, должен был вызывать у слушателя определенную расу

(буквально раса переводится как «вкус» каждой эмоции). Итак, необходимо признать, что шрути – это психоэмоциональная интонация звука [Rao, van der Meer 2010, 691], тождественная окружающему его облаку призвуков. В таком случае речь идет не о теоретическом понятии, а о проявлении онтологической модальной целостности, «точке тождества» сознания и музыкального континуума. В этой связи не уместно говорить о какой-либо референции шрути к психологическому явлению или рассматривать шрути как условный знак душевного состояния. Шрути – это не знак состояния, а само это состояние.

Как видим, семиотический подход и теория референции не позволяют ответить на вопрос о том, каким образом лады, будучи абстрактными теоретическими конструкциями, могут иметь свои конкретные этосы или соответствовать космографическим явлениям.

В настоящее время далеко не общепризнанно, что словесное высказывание и языковая коммуникация являются универсально действительными, неопровержимыми моделями для понимания музыки. Альтернативы семиотическому подходу предлагаются объектно-ориентированной онтологией, феноменологией, теориями *embodied mind* («телесного сознания»), акционизма или перформативности. Согласно этим версиям, вопрос о смысле музыки не есть вопрос о том, каким образом музыкальные структуры, объекты или процессы представляют, ссылаются или иным образом отображают невзвучовые или музыкальные корреляты. Проблема переходит в иную плоскость. Например, акционизм (перформативная теория) мыслит музыку как эффект, выполнение значимых действий со значимыми последствиями, в которых мы находим способы совладать с нашим восприятием, исполнением или «прослушиванием» себя [Chung 2019]. Этот способ мышления предполагает, что категории, к которым часто обращаются при обсуждении музыкального значения, – выражение, раскрытие, референциальность, символика, значение и т.п. – ограничены в их адекватности. Это лишь способы преодолеть давление, оказываемое активным характером музыки. Более надежная позиция, согласно А.Дж. Чангу, состоит в том, чтобы принять

действия, выполняемые музыкой в контекстах, в которых она происходит, в качестве основных единиц смысла для исследования музыкального значения. Как и все изложенные выше позиции, акционизм уходит от дихотомии «форма/содержание», он устраняет бинарную оппозицию между тем, что «говорит» музыка, и тем, что она «делает», классифицируя оба явления как формы действия. Речь идет о том, чтобы само исполнение, «событие» музыки или способ ее использования, то, что она «делает», понимать как музыкальное значение.

Психоэмоциональная трактовка модуса-этоса

Известно, что субъективные переживания тембров, ритмов, акустических соотношений и ладовых тяготений в виде некоторых эстетических эмоций и художественных образов во многом сходны у большинства людей. Если предположить, что люди прошлых веков при восприятии данного модуса, раги или гласа впадали в состояние соответствующего этоса или расы, закономерно ожидать, что и современные люди должны были бы ощущать этосы данных ладов. Эта гипотеза делает правомерным обращение к психоэмоциональному подходу интерпретации связи модуса-лада с его этосом.

Данная гипотеза проверена бразильскими психофизиологами. В частности, Д. Рамос, Дж. Буэно и Е. Биганд [Ramos, Bueno, Bigand 2011] зафиксировали эмоциональное воздействие мелодий в диатонических греческих ладах (ионийском, дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, эолийском и локрийском) на 48 слушателей 17–25 лет. Испытуемым предъявлялись одноголосные мелодии в этих ладах, звучащие в трех разных темпах (72 удара метронома в минуту – *Andantino*, 114 ударов – *Allegretto*, 184 удара – *Presto*). Фрагменты предлагалось соотнести с четырьмя состояниями: счастьем, печалью, страхом/гневом и безмятежностью.

Доминирующим признаком для оценки эмоциональной валентности мелодии, казалось бы, должно было быть положение терцового и секстового тона лада по отношению к основному тону. Малая терция и малая секста должны были делать лады «печальными», большие терция и секста – «без-

мятежными» или «счастливыми». Однако эта закономерность не подтвердилась. Экспериментальные данные однозначно указывают лишь на то, что по мере увеличения темпа эмоции приобретают интенсивность или же меняют валентность с отрицательной на положительную. К примеру, миксолидийский лад в умеренном темпе воспринимался большинством участников как печальный или безмятежный, в оживленном темпе – как безмятежный, спокойный, в быстром – как радостный [Ramos, Bueno, Bigand 2011, 168].

Ощущение грусти в большинстве оценок различных модусовладов сменялось спокойствием и счастьем при ускорении темпа. Такая тенденция обнаружена для всех модусов, кроме фригийского и локрийского; в этих случаях грусть при нарастании темпа, как правило, переходила в страх/гнев. Эксперимент показал, что ни один модус-лад не воспринимался как печальный или радостный во всех темпах, за исключением локрийского. Он обнаружил выраженную отрицательную валентность за счет сочетания пониженной второй ступени, малой терции и тритона между первой и пятой ступенью. Применительно к остальным ладам-модусам ритм и темп напева внесли в восприятие их обр-ности не меньший вклад, нежели интервальное строение. Таким образом, можно говорить лишь об очень обобщенном воздействии интервального состава диатонического ряда на психоэмоциональную сферу слушателя, тем более не может быть речи о распознавании нюансов описанных выше этосов и рас. Ладовые тяготения как таковые не вызывают у современных людей однозначных устойчивых психоэмоциональных реакций, и нет рациональных оснований полагать, что такие устойчивые реакции имели люди Древнего мира и Средневековья.

Онтологическая трактовка музыкального модуса

Онтологический подход к музыкальному произведению предполагает интерпретацию его как самостоятельного бытийного феномена, находящегося с другими феноменами в определенных отношениях (единства, тождества, различия, часть/целое, причина/следствие и т.п.). Этот подход снимает многие обозначенные выше проблемы.

Например, обратимся к проблеме, не разрешимой в семиотической парадигме: каждый звукоряд-модус имеет свою конкретную выразительность или «денотат», но он не слышим. Конкретные эмоции и образы передает только одна из бесконечного множества мелодий, созданных в этом ладу при участии остальных элементов музыкального языка – гармонии, ритма, тембра, фактуры, а не модус-лад, являющийся абстрактной системой соотношений звуков. Модальное же музыкальное мышление, напротив, сами лады и звукоряды отождествляет с состояниями, идеями, предметами. Как объяснить такую установку? На наш взгляд, вопрос не заключается в пригодности последований тонов и полутонов для выражения тех или иных состояний духа. Русские гласы, греческие тетрахорды, индийские свары и раги не следует трактовать как психологические стимулы душевных состояний, наподобие того, как отдельно взятое минорное трезвучие вызывает у современного человека переживание легкой грусти.

В пользу этого понимания модальной связи говорит тот факт, что к числу этосов относились такие состояния, как пленительность, восхитительность, томность, благоразумие, безвольность и др. Выражение перечисленных состояний в инструментальной музыке без обращения к слову проблематично ввиду их многогранности, наличия интеллектуальных и культурных аспектов. Трудно представить, чтобы такую многогранную содержательную нагрузку мог иметь какой-то отдельный звукоряд. Следовательно, модус не «отображает» свой объект, а образует с ним единство, «совпадает» с ним.

Второй аргумент против подхода к музыкальным модусам-ладам и модусам-мелодическим формулам как к выражениям (семиотическая парадигма) или, напротив, причинам (психофизиологическая парадигма) душевных состояний исходит из тезиса о непосредственности психофизиологического воздействия музыки, что связано со спецификой референции музыкального знака к его значению. В естественных языках знаки, слова или символы играют роль посредников между обозначаемым объектом и его представлением в сознании человека. В музыкальном языке, в отличие от других языков, нет опосредующего звена.

Интонационные комплексы – это не условные обозначения объектов, а сами объекты, воспринимаемые непосредственно. Именно поэтому музыкальный язык не требует перевода, и люди, даже не зная музыкальной грамоты, могут воспринимать всю полноту музыкального содержания. Отметим, что исторический и культурный контексты влияют на восприятие музыкальных знаков-интонаций в незначительной мере. В противном случае музыка прошлых эпох не имела бы для нас ценности и не представляла бы как нечто осмысленное.

Заключение

На примере музыкальных этосов мы убедились, что этические и космографические измерения модусов-ладов или ритмов не являются результатом психоэмоциональной реакции людей на их звучание. В то же время связь музыкальных модусов с этическими или космографическими феноменами не продуктивно понимать и как сугубо конвенциональную, «по договоренности», поскольку необходимость такой договоренности, если только она не носит ритуальный или мистический характер, не представляется прагматически и эстетически объяснимой.

С учетом изложенного можно сделать вывод о том, что музыкальный модус не является исключительно категорией музыкального языка. Напротив, особенность этого феномена заключается в том, что он реализуется одновременно в пространстве музыкальной грамматики (как модусы-ритмы, лады или мелодические модели), на уровне музыкального содержания и на этико-космографическом уровне, т.е. в пространстве музыкальной онтологии. Предпосылки модального единства коренятся в синкретическом мировидении, за которым стоит определенная онтология.

Синкретизм рассматривает бытие в его тотальном универсальном единстве, где все существующее организовано по принципу «Все во Всем». Согласно этому принципу разрозненные вещи объединяются, не теряя индивидуального различия. В синкретическом целом различия поддерживаются так, что сходство и даже тождество возникает среди непохожих вещей,

и сила каждого элемента обогащает силу всех остальных в пределах их различий. Синкретизм есть удержание бинарных оппозиций в состоянии «быть одновременно и тем, и другим» [Ascott 2005].

Модальное единство не объясняется семиотически, на уровне референциальных отношений. Музыкальные модусы – это не знаки, они не обозначают этосы или природные явления. Результаты исследования приводят к выводу о том, что модусы – явления музыкальной онтологии, имеющие такой же онтологический статус, как этосы, временные периоды, сезоны или стихии. Музыкальную онтологию применительно к модусам эффективно выстраивать как разновидность многомерной синкретической модальной онтологии. С этой точки зрения музыкальные модусы представляются нам формами существования природных циклов и духовных закономерностей. Такой подход объясняет, почему формы организации звучащей материи приобретают другое измерение, в котором они обнаруживаются как явления этического или космического порядка.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бершадская 2008 – *Бершадская Т.С.* Недоразумение, становящееся традицией (К проблеме: лады тональные – лады модальные) // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 175–178.

Герцман 1986 – *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986.

Золтаи 1977 – *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М.: Прогресс, 1977.

Клюев 2010 – *Клюев А.С.* Онтология музыки / 2-е изд., испр. и перераб. – СПб.: Петрополис, 2010.

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.

Лотман 1998 – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 14–288.

Мёдова 2016 – *Мёдова А.А.* Онтология модальности: дис. ... д-ра филос. наук. – Красноярск, 2016.

Мещерина 2008 – *Мещерина Е.Г.* Музыкальная культура средневековой Руси. – М.: Канон+, 2008.

Москва 2007 – *Москва Ю.* Основные категории модальности григорианского хора // Музыкальная академия. 2007. № 2. С. 162–173.

Назайкинский 1982 – Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.

Переломов 2001 – Переломов Л.С. Конфуций. «Лунь юй». – М.: Восточная литература, 2001.

Черкасова 1993 – Черкасова Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. Очерки. – М.: Науч.-творч. центр «Консерватория», 1993.

Ascott 2005 – Ascott R. Syncretic Reality: Art, Process, and Potentiality // Drain Magazine. 2005. Vol. 2. No. 2.

Chung 2019 – Chung A.J. What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance // Music Theory Online. 2019. Vol. 25. No. 1.

Kaufmann 1968 – Kaufmann W. The Ragas of North India. – Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Ortony, Turner 1990 – Ortony A., Turner T.J. What's Basic about Basic Emotions? // Psychological Review. 1990. Vol. 97. No. 3. P. 315–331.

Ramos, Bueno, Bigand 2011 – Ramos D., Bueno J.L.O., Bigand E. Manipulating Greek Musical Modes and Tempo Affects Perceived Musical Emotion in Musicians and Nonmusicians // Brazilian Journal of Medical and Biological Research. 2011. Vol. 44. No. 2. P. 165–172.

Rao, van der Meer 2010 – Rao S., van der Meer W. The Construction, Reconstruction, and Deconstruction of Shruti // Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries / ed. by J. Bor, F. Delvoye, J. Harvey, E. te Nijenhuis. – New Delhi: Manohar, 2010. P. 673–696.

REFERENCES

Ascott R. (2005) Syncretic Reality: Art, Process, and Potentiality. *Drain Magazine*. Vol. 2, no. 2.

Bershadsкая T.S. (2008) Misunderstanding, Becoming a Tradition. *Muzykal'naya akademiya*. No. 1, p. 175–178 (in Russian).

Cherkasova N.L. (1993) *Raga and its Place in Indian music Culture. Essays*. Moscow: Konservatoriya (in Russian).

Chung A.J. (2019) What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance. *Music Theory Online*. Vol. 25, no. 1.

Gertsman E. (1986) *Classical Ancient Musical Thinking*. Leningrad: Muzyka (in Russian).

Kaufmann W. (1968) *The Ragas of North India*. Bloomington: Indiana University Press.

Klujev A.S. (2010) *Ontology of Music* (2nd ed.). – Saint Petersburg: Petropolis (in Russian).

Langleben M.M. (1972) On Some Musical Systems and Musical Notations of Classical Antiquity. In: Meletinsky E.M. (Ed.) *Early Forms of Art* (pp. 429–443). Moscow: Iskusstvo (in Russian).

Lotman Y.M. (1998) *On Art*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb (in Russian).

Meshherina E.G. (2008) *The Musical Culture of Medieval Russia*. Moscow: Kanon+ (in Russian).

Moskva Yu. (2007) The Main Categories of Modality of Gregorian Choral. *Muzyka akademiya*. No. 2, pp. 162–173 (in Russian).

Medova A.A. (2016) *Ontology of Modality* (dissertation). Krasnoyarsk (in Russian).

Nazaykinsky E. (1982) *The Logic of Musical Composition*. Moscow: Muzyka (in Russian).

Ortony A. & Turner T.J. (1990) What's Basic about Basic Emotions? *Psychological Review*. Vol. 97, no. 3, pp. 315–331.

Perelomov L.S. (2001) *Analects of Confucius*. Moscow: Vostochnaya literatura (in Russian).

Ramos D., Bueno J.L.O., & Bigand E. (2011) Manipulating Greek Musical Modes and Tempo Affects Perceived Musical Emotion in Musicians and Nonmusicians. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*. Vol. 44, no 2, pp. 165–172.

Rao S. & van der Meer W. (2010) The Construction, Reconstruction, and Deconstruction of Shruti. In: Bor J., Delvoye F., Harvey J., & te Nijenhuis E. (Eds.) *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries* (pp. 673–696). New Delhi: Manohar, 2010.

Zoltai D. (1977) *Ethos and Affect. The History of Philosophical Musical Aesthetics from Generation to Hegel*. Moscow: Progress (Russian translation).