



Анастасия Мёдова

# Теория модальности

Междисциплинарное исследование  
содержания понятий "модус" и "модальность"

 **LAMBERT**  
Academic Publishing

## Оглавление

### *Глава 1. Модус – приближение к понятию ..... Ошибка! Закладка не определена.*

Перевод слова modus с латинского языка – Многообразие значений слова modus – Тропы как модусы – Понятие «модальность» (modality) – Модель, модуль, модуляция, мода – Соотнесение однокоренных понятий

### *Глава 2. Модальность в логике ..... Ошибка! Закладка не определена.*

Модальная логика и модальности суждения – Модальности de re и de dicto – Модальные операторы; классификации Ивина, Карнапа, Эпштейна, Зильбермана. – Значение модальностей в рамках различных логических измерений: пластичность операторов *вероятность, необходимость* – «Действительное в возможном» и «возможное в действительном» – Из истории модальных логических систем – Модусы силлогизма – Сущностные свойства модальных логик.

### *Глава 3. Модальность в музыке ..... 4*

Модальность в гармонии – Модус-лад – Модальность в вертикальном измерении. Модальные и тональные структуры гармонии – Сущностные признаки гармонической модальности – Модус-мелодическая формула, модус-модель – Ритмические модусы – Модус как синкретическое явление. Модус-содержание – Музыкальные модусы Е.В. Назайкинского – Обобщение: музыкальный модус как тип мышления, род, модель, норма, правило, закономерность, способ, состояние, отношение, измерение, установка, форма объективации.

### *Глава 4. Модальность в языкознании ..... Ошибка! Закладка не определена.*

Грамматическое учение модистов: модус как способ и отношение – Модальность как установка говорящего, модус-диктумные отношения – Модальная рамка – Наклонение глаголов – Модальные глаголы в немецком и английском языках – Классификации типов лингвистических модальностей. – Объективные модальности: реальность, ирреальность, возможность, необходимость – Субъективные модальности: достоверность – Другие типы модальностей – Феномен лингвистической модальности.

### *Глава 5. Модальность текста ..... 37*

Определение текста – Трактовки феномена «модальность текста» – Модальности текста В. Руднева – Объективная модальность текста: градации реальности действительности – Модусы субъект-объектных отношений или модальности сопричастности (в музыкальном тексте) – Авторская модальность – Модальности автора и героя в лирике – Модальный анализ музыкального текста – Отношения говорящего и воспринимающего – Объемная модель модальности текста.

### *Глава 6. Модальность в психологии и психоанализе ..... Ошибка! Закладка не определена.*

Модальности ощущения – Феномен синестезии – Модальный подход к сознанию. Концепции Г. Ханта и А. Агафонова – Модальная природа смысла – Амодальный смысл – Трехмерные модели сознания как показатель его модальной интерпретации – Модальные аспекты гештальтпсихологии – Модусы мышления – Модальность в психоанализе. Аналогии механизмов сна, остроути, защиты Я и словоупотребления – Два

типа афазии – Регистры Лакана, регистр в музыке – Модусы ментализации Фонаги – Сравнительный анализ модальных интерпретаций.

*Глава 7. Ипостасность в богословии..... Ошибка! Закладка не определена.*

Значение термина «ипостась» – Ипостасные качества Святой Троицы: Троищность (триединство) – Единосущность – Нераздельность – Соприусщность – Специфичность – Взаимодействие. Формулы ипостасных отношений – Тожественное различие ипостасей – «Качественность» троичности – Самоотношение Божественной сущности – Личностность и её связь с ипостасностью – Особенности ипостаси Сына – Ипостасные модели сознания – Ипостасное или тринитарное мышление. Организация ипостасной сущности – Сущностные свойства ипостасей – Модализм Савеллия. Воипостасность – Модальность и ипостасность.

*Глава 8. Модус и модальность в философии..... Ошибка! Закладка не определена.*

Содержание понятия «модус» в истории философии. – Модус в советском и российском философском дискурсе. Модус и акциденция – Модальные онтологии: адвайта-веданта Шанкары – Модальный реализм Аристотеля – Учение Николая Кузанского – Онтология Спинозы – Философия тождества Шеллинга – Всеединство Владимира Соловьева – Онтология Хайдеггера – Современные модальные концепции.

*Глава 9. Модальное мышление. Модальное отношение. Специфика модальных объектов..... Ошибка! Закладка не определена.*

Общенаучная специфика модальности – Модальное мышление – Модальность и диалектика – Отношение как сущностное свойство модальности – Поиски отсутствующего архетипа – Специфика модальных объектов.

## Глава 3. Модальность в музыке

(Мёдова А.А., «Теория модальности». GmbH & Co.KG, Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. С. 49-80)

Проникнуть в чистое мышление легко,  
трудно вновь выпутаться из него

Ф.В.Й. Шеллинг. Система мировых эпох

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. По словам Ю. Москвы, изучая модальность, мы не только постигаем особенности средневекового мышления и мировоззрения в целом, но вступаем в соприкосновение с целостным духовным миром огромного исторического периода, когда закладывались основы западноевропейской культуры (Москва, Ю., 2007. С. 162).

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.

Музыкальный энциклопедический словарь определяет модус как термин, который наряду с его синонимами *tonus* и *tronus* применялся по отношению к средневековому ладу. 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). То есть средневековый модус, по сути, это одновременно и звукоряд, и мелодические обороты этого звукоряда, и закономерности развертывания напева.

«Расцвет» 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 занимает немаловажное место в музыкальной теории и характеризует определенный этап музыкального мышления. Оно делится на две крупные составные части:

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. Кроме этого учение о модусах входит в общеэстетическое представление об *этосе*, синкретическом художественном явлении, характерном для донаучного мышления и прослеживающемся в искусстве древности. Модусом называют психоэмоциональный строй, свойственный музыкальному произведению, его части, отдельному ладу и даже звуку. Именно учение об этосе раскрывает сущность модальности во всей её полноте. Таким образом, модус можно трактовать еще и как музыкально-содержательную категорию.

\* \* \*

### *Модальность в гармонии*

Следует отметить, что даже в отдельно взятой области гармонии термин модальность обнаруживает типичную для себя многозначность: он указывает здесь, по сути, на три разных явления. С одной стороны, *модальность* в гармонии – это особая форма функциональной организации целого. Под целым здесь, как правило, подразумевается лад, хотя возможны проявления модальности и в тональности<sup>1</sup>, а под элементами – ступени или тоны лада. Но с другой стороны *модусом* зачастую называется 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). Как считает М. Этингер, наряду с широкой трактовкой модальности, относимой к ладу, к композиторской технике и к средневековой ритмике, целесообразно использование данного понятия в сравнительно узком значении – применительно к гармонии доклассической (*и современной – М. А.*) эпохи (Этингер, М., 1987. С.55). Три выделенных нами смысловых аспекта гармонического модуса нам вряд ли удастся рассмотреть последовательно, по отдельности. Дело в том, что, как это и происходит зачастую в модальном объекте, *они различаются только относительно друг друга*. То есть, их можно обнаружить, заняв позицию наблюдателя «изнутри» модальной гармонии. Коль скоро мы будем изучать старинные лады и доклассическую гармонию «снаружи», как одно из явлений музыкального мышления, сущность которого мы должны ухватить, эти три аспекта-модуса гармонической модальности будут для нас постоянно сливаться. Таким образом, мы будем анализировать специфику модальных проявлений в области функциональности лада, соотношения созвучий и структуры звукорядов параллельно.

Прежде чем обратиться к рассмотрению модальности как феномена гармонии, следует уточнить само понятие гармонии в музыке. Оно подразумевает собой некую систему органи-

---

<sup>1</sup> Вообще же современное музыковедение выделяет две формы гармонической организации музыкального материала – *тональность и модальность*, к их сравнению мы обратимся позже, что позволит нам увидеть модальный объект «в действии» и понять его специфику по сравнению с объектом немодальным.

зации звуков по высоте. В природе существует бесконечное звуковое пространство. В музыкальном же искусстве используется только его часть, 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 (Герцман, Е., 1986. С. 5).

Человечество никогда не осваивало звуковое пространство как единую систему. Оно всегда дифференцировалось на определенные и равнозначные во всех отношениях сегменты, имеющие точно установленный объем. Таковыми сегментами в доклассический период античной культуры были тетрахорды, 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 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 музыкознании 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. *Здесь мы встречаем типичный признак модального объекта – двойную соотношенность, сложное опосредование; модальный лад образов пересечением гармонических отношений тона к остальным тонам и к структуре в целом.* Что интересно, в античных текстах говорится о дюнамисах и тесисах не только каждого отдельного звука в рамках модуса, но и каждый тетрахорд-модус имел свой тесис (высотное положение относительно других тетрахордов) и свой дюнамис.

Схема расположения греческих тетрахордов приводится ниже (см. таблицу 1, нижний ряд таблицы содержит греческие названия тонов внутри модусов, указывающие на их ладовые функции). Как видим, тетрахорды 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. Что касается тетрахорда соединенных, который не отображен на схеме, он представляет собой ряд, начинаемый от мессы (ля), первый звук которого совпадает с последним звуком предыдущего

тетрахорда, а второй звук располагается на высоте си-бемоль. Тетрахорд соединенных образуется в результате применения другого принципа деления общей звуковой шкалы.

Таблица № 1. Расположение греческих тетрахордов

<i>Тетрахорд нижних</i>				<i>Тетрахорд средних</i>				<i>Тетрахорд разделенных</i>				<i>Тетрахорд верхних</i>	
Н	С	D	E	F	G	A	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	трига	паранэта	нэта	трига	паранэта	нэта

Понимание модуса как лада наиболее традиционно для музыковедения (в этом смысле модус предстает как *порядок, норма*). Коснемся истории образования модусов-ладов.

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. По истечении одного столпа начинался другой, и таким образом песнопения вместе с соответствующими им ладами регулярно повторялись через каждые восемь недель (Успенский, Н.Д., 1971. С. 69). 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). Как видим, в Византии модусы были воплощением определенных периодов церковного года, который, в свою очередь, отражал священную историю. *Ихосы, таким образом, в одном измерении были музыкальными конструкциями, а в другом – формами переживания сакрального времени.*

Наука о григорианском хорале, католическом литургическом пении, возникшем в VIII-X в.в., трактует *григорианский модус* как совокупность четырех аспектов. Модус – это и определенный звукоряд, и определенная иерархия ступеней звукоряда, и характерные для него мелодические формулы, и модалный этос, т.е. состояние духа, внушаемое данным модусом (Москва, Ю., 2007. С. 162-163). То есть, у музыкального модуса как минимум три измерения; модалность модална. Уже на уровне первого приближения к модалной гармонии обнару-

живается особенностью, 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. Среди них – главный тетрахорд или пентакхорд, в пределах которого строится мелодия, господствующие звуки мелодии, каденции и мелодические формулы, свойственные каждому гласу» (Статис, Г., 2000. С. 79). Обратим внимание: в этом определении глас-модус выводится из трех его атрибутов – звукоряда, функциональных отношений ступеней и господствующих мелодических формул. Другое определение гласа заостряет только один его аспект: «Глас – система вариантного воспроизведения заданных ладово-мелодических моделей. Глас образуется на основе ограниченного числа архетипов – гласовых строк» (Коняхина, Е, 2000. С. 482). В этом определении модус-глас предстает как образ, предписание или род (архетип).

В исследовательской литературе модальные лады именуется так же монодическими<sup>2</sup>, это название указывает на их бытование в период распространения одноголосной музыки, когда мышление было исключительно модальным. Хотя существует модальность и в многоголосной музыке, как это имело место в полифонии эпохи Возрождения или в современном композиторском творчестве (модальность на основе искусственных звукорядов представлена, к примеру, а произведениях К. Дебюсси и О. Мессиаана).

Модальность на основе диатонических ладов исторически первоначально, такие лады в европейской культуре назывались модусами. Поэтому закономерно обратиться к понятию *лада*. Согласно данному в Музыкальной энциклопедии определению Юрия Николаевича Холопова (1932-2003), авторитетнейшего отечественного музыковеда, лад есть системность высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а так же воплощающая её конкретная звуковая система (обычно в виде звукоряда) (Холопов, Ю.Н., 1976. С. 130).

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 устойчивый, он имеет энергию движения, развертывания. Есть нейтральные в этом плане тоны лада, есть опоры второго плана, есть тоны, конкурирующие между собой по опорности. Но в целом система ладовых функций сводится к отношениям устойчивости-неустойчивости. К примеру, в григорианских модусах различают ступени модально сильные, представляющие собой конструктивную опору, на которых обычно строилась речитация и заканчивались фразы, и слабые ступени, примыкающие к сильным. Функция слабых ступеней – орнаментальная, они

<sup>2</sup> Монодия – принципиальное одноголосие, древнейший тип музыкальной фактуры. По содержанию термины *модальность* и *монодия* не тождественны, монодия – это тип организации музыкальной ткани, модальность – тип гармонических связей тонов.

служили своего рода украшением сильных, выполняя роль вспомогательных и проходящих между ними (Москва, Ю., 2007. С. 163). То, что каждая музыкальная структура в той или иной форме имеет один или несколько центров тяготения, называется эффектом *централизации*. В отличие от классической тональности, возникшей в конце XVI века, и существующей по сей день, в модальных ладах не было одного, четко определенного *центрального тона*, который был бы исходным или центральным пунктом развития.

Для модальности старинной музыки в целом, как для гармонической системы, характерны диатоника звукорядов<sup>3</sup>, 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 устойчивой модально-гармонического лада, наиболее употребляемое в данном ладу созвучие или тон, основной тон речитации). В монодических григорианских ладах реперкусса как определенная ступень могла отстоять от финалиса на любое количество ступеней, положение реперкусс было различно в разных ладах. К XIV в., когда утвердилось многоголосная музыка, положение реперкусс уже было фиксированным: они находились на соседней нижней (в эолийском и фригийском) или верхней (все остальные лады) ступени по отношению к финалису (Лебедев, С., 1987. С. 7).

Нотный пример № 1. Средневековые западноевропейские модусы  
(Знаком  $\circ$  отмечены финалисы, знаком  $\triangle$  - реперкуссы)

Автентические лады средневековой теории

I. дорийский	III. фригийский	V. лидийский	VII. миксолийдийский
--------------	-----------------	--------------	----------------------

Плагальные лады средневековой теории

II. гиподорийский	IV. гипофригийский	VI. гиполидийский	VIII. гипомиксолийдийский
-------------------	--------------------	-------------------	---------------------------

В музыке средневековья и Возрождения бытовали в основном шесть модальных ладов, различающихся последованием тонов и полутонов<sup>4</sup> – ионийский, дорийский (самые употребительные), лидийский, миксолийдийский, 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 (см. нотный пример № 1). Кроме того, лады делились на автентич-

<sup>3</sup> Диатоника – тип звукоряда, в котором невозможно последование двух и более полутонов подряд.

<sup>4</sup> На современном темперированном фортепиано они соответствуют семиступенным последовательностям, исполненным в восходящем движении от каждой из семи нот, кроме си.

ческие 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. 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*. Так получалось четырнадцать ладов» (Ланглебен, М.М., 1972. С. 438). Как видим, принцип ладообразования здесь тот же, что и при формировании парных, автентических и плагальных модусов-ладов средневековья, но действует он более радикально.

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. Первая часть названия указывает на высоту реализации, вторая на ладовое наклонение.

Модальные структуры, напротив, 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.

На рубеже перехода от модального мышления к тональному был создан один из важнейших первоисточников по теории модуса – *Le Istitutioni harmoniche* (1558), принадлежащий Джозеффо Царлино (1517-1590), выдающемуся художественному деятелю, композитору и теоретику высокого итальянского Возрождения. В последней, четвертой части этой работы он подробно анализирует музыкальные модусы – как они применяются, «какие модусы существуют, сколько их, каков их порядок и способ порождения гармонии, а так же согласование со словом» (Zarlino, G., 1983. P. 1). Для выяснения этих вопросов Царлино привлекает широкий круг источников, цитируя Аристиди Квинтилиана, Аристоксена, Аристотеля, Цицерона, Клеонида, Горация, Овидия, Платона, Плутарха, Птоломея, Боэция, Плиния, Флавия, Верги-