

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7: 78: 788

DOI: 10.17223/22220836/30/13

**К.А. Квашнин**

### **МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

*В статье раскрываются особенности развития музыкального интонирования в эпоху Средневековья. Анализ показывает, что данный процесс обуславливался идейно-эстетическими взглядами, в основе которых прослеживается, с одной стороны, наследие античности в области применения аффектов, с другой – проявляется стремление обновить музыкальное искусство новыми, ранее не применявшимися средствами выразительности, что способствовало расширению выразительности исполнительского интонирования. Изложены различия во взглядах теоретиков на проблемы музыкального интонирования, а также наличие преемственности взглядов средневековых теоретиков античным представлениям о назначении музыки. Показаны характер нововведений в музыкальном интонировании и тенденции жанрового взаимопроникновения церковной и светской музыки в середине эпохи. Изложены эстетические основы средневековых мыслителей в оценке музыкального интонирования.*

*Ключевые слова:* григорианский антифонарий, псалмодирование, юбилеяция, аффекты, этос, сольмизационные слоги, пастурнели, тенсоны.

### **Влияние церковных установлений на интонационное содержание музыки**

Музыкальная культура западноевропейского Средневековья начала складываться уже в IV–V вв. И уже тогда состав музыкальных духовых инструментов весьма разнообразен. В него входили флейты (продольные и поперечные), многоствольные флейты-Пана, трубы разных размеров (прямые и изогнутые), волынки, рога и рожки (corne), олифанты (большие рога), серпенты (басовые инструменты). К перечисленным инструментам добавляется большая группа ударных: барабаны, бубны, колокольчики, тимбры (две медные полусферы, предшественники тарелок).

Поскольку указанный инструментарий никак не использовался в церковной музыке, то основными исполнителями были странствующие артисты (менестрели, жонглёры, шпильманы). Как показывают исследования многих авторов, музицированием на духовых инструментах занимались также и представители благородного сословия (сеньоры, бароны и др.) [1–8]. Но всё же музыкальная культура этого исторического периода в большей степени была связана с церковной музыкой. Этот факт не мог не отразиться на особенностях исполнительского интонирования, поскольку идейно-эстетические концепции развития средневекового искусства были неоднозначными.

Так, на его формирование оказал большое влияние проповедник Амвросий Медиоланский (ок. 340–397 гг.). Будучи последовательным адептом церковной идеологии, он сочинял гимны, сопровождавшие службу в храме. Отстаивая подобную эстетику в музыке, автор в целях гипнотического воздействия на сознание прихожан использовал новый принцип звучания, предшествовавший стереофоническому. Хоры распределялись в храме по разные стороны алтаря, и пение осуществлялось поочерёдно, как своеобразный ответ стоящему напротив хору, чем создавался эффект антифона. И в дальнейшем такое исполнительство гимнов получило название антифонное пение. Подобного рода музыка получила настолько широкое распространение, что уже к VII в. подобные сочинения были объединены в специальный сборник – «Григорианский антифонарий», названный в честь Папы Римского Григория I (ок. 540–604 гг.).

Строгие правила церковной службы вносили свои установки в интонационное содержание музыки. Поскольку мысли прихожан должны полностью концентрироваться на Боге, то и музыкальное интонирование исполняемых сочинений должно было обязательно предусматривать возникновение у человека соответствующих чувств, основанных на внутреннем покое, умиротворённости и душевном просветлении. Поэтому основой музыки были избраны строгое одноголосное пение и церковные диатонические лады античного происхождения, чей звукоряд характеризовался плавностью гаммаобразного голосоведения при отсутствии каких-либо повышений и понижений ступеней.

Особое интонационное воздействие григорианского пения на восприятие человека имело псалмодирование – произнесение молитвы нараспев, когда на одном звуке произносился один слог слова из молитвы. Второй интонационный приём церковного песнопения – юбилация (от лат. *jubilatio* – ликование) – более объёмен. Он заключался в произнесении одного слога молитвы на протяжении нескольких музыкальных звуков. Подобное церковное музицирование явило собой пример развития древней практики произнесения молитвы нараспев. И оно утвердилось настолько прочно, что многоголосие как музыкальное направление, содержащее в себе духовные и светские произведения, начало развиваться только с XII в.

### **Различия во взглядах теоретиков на проблемы музыкального интонирования**

В обосновании природы и назначения музыкального интонирования средневековые мыслители не были единодушны. Одни, принципиальные сторонники церковной идеологии, полагали логичным относить музыкальное искусство к средству служения Богу. Представители другой точки зрения отстаивали приоритет светской музыки. Совершенно очевидно, что эти противоположные взгляды на основополагающие аспекты музыкальной эстетики с необходимостью определяют и вопросы музыкального интонирования. Поэтому, исходя из задач нашего исследования, считаем целесообразным внимательно рассмотреть музыкально-эстетические принципы некоторых теоретиков Средневековья. Так, например, Климент Александрийский (Тит Флавий Климент), греческий представитель церковной идеологии, живший около 150–215 гг., в своих трактатах «Увещание к эллинам» («Протрепти-

кос»), «Педагог» и «Строматы» активно призывал использовать в повседневной жизни музыку строгого характера, решительно исключая при этом прослушивание сочинений, в которых присутствуют мелодии, построенные на изнеженных, банальных интонациях [9. С. 41–42].

В «Строматах» Климент категорично выражает своё мнение о том, что церковное музыкальное искусство призвано для духовного воспитания человека. О светских жанрах музыки автор отзывался весьма негативно, утверждая, что это направление искусства, будучи по своей природе греховным, отрицательно влияет на душевное состояние людей, порождая у них неистовость и иступлённость. Поэтому такая музыка должна быть отвергнута [10. Р. 241]. Совершенно очевидно, что Климент Александрийский, описывая свойства церковной и светской музыки, воздействующие на человека, косвенно признаёт наличие интонационно-выразительного потенциала музыкального искусства. Однако отсутствие в средние века сколько-нибудь последовательного изучения его интонационной природы препятствует корректному осмыслению характера воздействия музыки на людей.

Другой видный деятель церкви – Василий Кесарийский (ок. 330–379 гг.) выдвинул свою концепцию идеала церковной музыки. Говоря о назначении её в жизни человека, он особо выделял церковные музыкальные лады псалмов, которые были способны воспитывать душу людям любого возраста (цит. по: [11. С. 4]). Обращая своё внимание на целесообразные, с его точки зрения, музыкальные лады, теоретик продолжает отстаивать позицию античных мыслителей о важности существования ладового строения музыки для вопросов воспитания души человека. В этом отчётливо проявляется тяготение Василия Кесарийского к преемственности представлений античных мыслителей о назначении музыки в жизни человека.

*О преемственности взглядов средневековых теоретиков античным представлениям о назначении музыки.* Наиболее отчётливо указанная преемственность проявилась в творчестве римского теоретика и философа-неоплатоника Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (480–525). Особенно ему были близки идеи античных мыслителей о свойствах народных музыкальных ладов, порождающих душевные переживания (аффекты). Утверждая нравственное начало души человека, он считал необходимым изыскивать пути, способствующие её этическому и духовному воспитанию. Реальную возможность в решении этой задачи Боэций видел в целенаправленном использовании народных музыкальных ладов и ритма, которые, по его мнению, воздействуют на мысли человека, активно культивируя его [11. С. 8]. Опираясь на суждения Никомаха, Евклида, Птолемея, великий теоретик обосновывает свои взгляды на существование типов музыкально-интонационной выразительности («этоса»). Это, несомненно, существенный шаг в развитии понимания превалирующей роли музыки в процессах психологического воздействия на человека. В своём сочинении «Наставления к музыке» в пяти томах (500–510) Боэций следует за Платоном, утверждая мысль о необходимости использовать в музыке приёмы интонирования, основанные на «кантилене». Люди разного возраста, писал философ, совершенно естественно воспринимают музыкальные лады, испытывая при этом произвольные аффекты. Особенно этот процесс продуктивен при прослушивании кантиленой мелодии [Там же]. В ней автор видел совершенство, и поэтому предосте-

регал от её пренебрежения. Он указывал на неприемлемость использования «распущенных ладов», сеющих в души людей «что-либо постыдное... свирепое и чудовищное» [12. С. 1–2].

В своих воззрениях Боэций, следуя взглядам Платона, придавал большое значение направленности используемого музыкального интонирования, связывая решение этой проблемы с задачами нравственного воспитания людей. Кроме этого, автор считал, что музыка степенного характера, «пристойно сложенная, скромная и простая, мужественная, а не женственная, дикая или разнообразная», служит благополучию государства [Там же].

*Характер нововведений в музыкальном интонировании.* Реформатором церковного песнопения в средневековой Европе стал преподаватель певческой школы из Ареццо Гвидо (ок. 995–1050 гг.). С введением в музыкальную практику нотного стана и сольмизационных слогов, обозначающих название нот, он одновременно ратовал против отвлечённого отношения к музыкальному искусству. Гвидо Аретинский был активным сторонником привнесения интонационной характерности в исполняемые мелодии, считая, что музыка должна выражать разнообразие настроений, образов и национальных характеристик. Эти основы содержательности музыкального искусства были изложены автором в его трактате «Микролог», (гл. XV, XVII). Данное воззрение представляло принципиально новый этап в развитии музыкального интонирования, поскольку в условиях средневековой теологической эстетики подобные взгляды не воспринимались ни композиторами, ни философами.

Ещё одним из первых средневековых теоретиков, кто придерживался взгляда о необходимости большей свободы композиторов от влияния церковной эстетики, был Иоанн Коттон (XI – начало XII в.). В своих воззрениях он отстаивал мысль о назначении музыки как носителя эмоционального начала. Он установил, что музыкальные тоны обладают характерными свойствами, отличающимися друг от друга. Эти принципиальные позиции давали ему возможность требовать от музыкантов выполнения интонационно-смысловой наполненности исполняемых произведений. Так, в главе XVI трактата «Музыка» И. Коттон впервые последовательно объяснил природу музыкального интонирования. В основе своего предположения он видел различие человеческой природы. Естественность природы индивида, нравственные и идеологические установки обуславливают его музыкальные предпочтения. Поэтому автор делает вывод о возможных вариантах музыкально-исполнительского интонирования. Одним людям, по его мнению, нравится торжественная интонация, других привлекает суровость в звучании музыки, третьим слушателям «приятен ласкающий звук», на четвёртых оказывает впечатление «умеренная весёлость», есть люди, которые предпочитают слушать пение драматического характера, но в то же время слух других расположен к звукам «шутовских плясок». Подводя итог своим выводам, И. Коттон утверждает, что различие в чувствах и желаниях людей «заложено самой природой» (цит. по: [11. С. 16]).

Выделяя, таким образом, разновидности музыкального интонирования, показывая их практическое значение, Коттон в гл. XVII и XVIII названного трактата даёт советы композиторам использовать его богатый потенциал. Он предлагал композиторам создавать сочинения, в которых соблюдается соот-

ветствие словесному тексту и музыка могла содержать необходимую меру, «чтобы выражению горя соответствовали низкие тона, выражению радости – высокие...» (цит. по: [1. С. 17]). Одобряя нововведения Гвидо Аретинского, Коттон указывает тем не менее на возникающие сомнения, касающиеся художественной результативности изобретённого шестиступенного звукоряда и сольмизационных слогов. Вокалисту, писал он, во время пения всё же непонятен характер возможного «усиления или ослабления звука», и поэтому приводит для примера несколько обозначений, способных влиять на отображение характера музыкального исполнительства. Предложенные им термины отличаются принципиальной новизной и не вписываются в систему нотных названий аретинского теоретика (*cito* [быстро], *caute* [осторожно], *levia* [легко], *lascive* [игриво], *lugubriter* [печально], *suaviter* [сладко], *subito* [внезапно], *sustenta* [сдержанно]) [11. С. 17].

Совершенно очевидно желание И. Коттона привнести в музыкальное исполнительство новые, ранее не использовавшиеся средства выразительности. И это стремление нельзя не признать инновационным в условиях Средневековья. К сожалению, предложенные автором характеристики музыкального интонирования не дают сведений о том, как их реализовать.

Вместе с тем своей точкой зрения автор обнаруживал близость указанных требований хорошо известным установкам теории аффектов, разработанной философами античности. Разницу здесь обуславливает лишь то обстоятельство, что основы античной практики интонирования заключались, главным образом, в использовании ладовой выразительности, а предложенные И. Коттоном средства воздействия на интонационную характеристику реализуемых художественных образов и настроений в музыке более всего предусматривают психологическое начало в исполнительском процессе.

Необходимо также отметить эстетическую позицию автора трактата «*Speculum musicae*» Иоанна де Муриса (1290–1351). В работе автором критикуются теоретики нарождающегося искусства *Ars nova*, а также характеризуется распространение народной музыки как «непристойной» и «распущенной». Своими взглядами Иоанн де Мурис отстаивает средневековые принципы «чистой» музыки в её григорианском стиле. В круг его интересов входит теоретический анализ музыкальных элементов – интервалов, ладов, диссонансов и консонансов, а также вопросы природы музыки, её значения.

Одним из серьёзных аспектов в его сочинении является поддержка мнения Боэция о природной сущности музыки. Так, анализируя трактат Боэция «Музыка», де Мурис развивает мысль римского теоретика о существовании двух видов музыки: умозрительной и практической. При этом он вскрывает глубокое значение содержательной природы музыкального искусства. В частности, он полагает, что умозрительность (согласно взглядам Боэция) представляет собой не что иное, как способность музыканта внутренне слышать мелодию во всех интонационных красках её художественного образа и на основе этого слышания затем переносить замысел сочинения на бумагу. Подобным образом, как известно, строится работа композитора. Последний порой должен весьма продолжительное время буквально вынашивать в своём внутреннем слуховом представлении тот или иной интонационный вариант будущего музыкального произведения [1]. Таким образом, данная внутренняя деятельность сознания – предслышание, учитывая её сугубо индивидуализи-

рованный характер, вполне подпадает под категорию «умозрительной» работы. И. де Мурис подчёркивает, что музыкантом может считаться человек, обладающий способностью «умозрения», т.е. персонального суждения об аспектах музыки: мелодиях, ритмах, имеющихся консонансов и их отношениях к тому или иному типу людей [11. С. 18].

Изложенное позволяет полагать, что автор, относя к музыкантам тех, кто владеет музыкой умозрительно, имеет в виду работу создателя музыки (композитора), использующего все необходимые элементы интонирования будущего художественного образа (настроения), которые он постиг благодаря творческой фантазии, умозрительно. В сравнении с подобной работой композитора де Мурис, основываясь на взглядах Боэция, указывает на деятельность музыканта-исполнителя («практика»), которого он считает «немузыкантом», поскольку он, занимаясь сугубо исполнительской работой, находится «в рабстве практики». Истинный же музыкант, по мнению автора, действует на основании умозрения, «которое повелевает им и направляет его» [Там же]. Следовательно, факт разделения понятий «музыкант», «немузыкант» позволяет констатировать, что известный средневековый теоретик отчётливо понимал важное значение интонирования в исполнительском искусстве. Истинное качество интонирования возникает не в результате многочисленных упражнений в игре на инструменте или пении, а благодаря работе сознания («умозрительно»). Интонационно-выразительные аспекты музыкального сочинения всегда первичны, а их практическая реализация в музыкальном произведении – это плод творческой фантазии композитора. Подвергая анализу современное состояние музыки, Иоанн де Мурис в главе XVIII, имеющей название «Советы о сочинении музыки» своего трактата «Зеркало музыки», обращает серьёзное внимание на необходимость соблюдения интонируемого разнообразия и выразительности в создаваемых музыкальных сочинениях. Опираясь в определённой степени на существующие в его время принципы теории аффектов, важности целевого использования известного ладового потенциала, теоретик наставляет композиторов к соблюдению интонационного разнообразия при сочинении произведений, чтобы вся музыка «имела соответствующую окраску» [Там же. С. 48]. Для закрепления своей мысли де Мурис приводит в пример скорбный характер музыки в части «Царь Давид» из «Антифонов», где автор сочинения использует гиполидийский лад.

### **Влияние эстетических взглядов средневековых мыслителей на оценку музыкального интонирования**

Проведённый анализ научных взглядов и позиций средневековых теоретиков свидетельствует об их приверженности к изучению закономерностей природы и значении отдельных элементов музыки (ладов, ритма, мелодии и т.п.), а также отстаивании эстетических ценностей «чистой» музыки, связанной с церковной идеологией. Совершенно очевидно, что интонирование, связанное со светскими жанрами, как показывают высказывания многих теоретиков, считалось вредным и «распутным», ведущим к «разврату» людей. Например, тот же Иоанн де Мурис выражает своё отрицательное отношение к распространению светского музицирования, которое характеризуется им не иначе как «непристойное» и «распущенное» и которым, по его мнению, за-

полнен весь мир [11. С. 17]. Об аналогичном отношении к народной музыке свидетельствует и множество письменных документов, выдержки из которых мы приводим ниже.

Так, в Постановлении церковного собора города Толедо (589 г.) относительно использования народной музыки устанавливается необходимость «искоренения нерелигиозного» празднования народом Дня святых, поскольку вместо ожидания церковной службы люди «проводят время в пляске и срамных песнях» [Там же]. Аналогичный пример мы находим в одном из писем теолога Алкуина (ок. 721 г.). Он писал, что человек, общающийся с различными бродячими актёрами (гистрионами, мимами, танцорами), не предполагает, что вслед за ними входит в дом большое количество «нечистых духов» [Там же].

Весьма суровые предупреждения короля Шотландии Кеннета (840–855), изложены в Духовных законах. Там говорится о том, что все странствующие музыканты будут наказаны «ударами кнута и ремня» [Там же].

Приведённые примеры и сведения, содержащиеся в трактатах средневековых теоретиков и философов, свидетельствуют о приоритетном направлении в музыкознании этой эпохи, предметом которого являлись вопросы эстетики, музыкальной теории (лады, интервалы, диссонансы и консонансы, ритмика, метрика). К проблемам инструментального исполнительства преобладало индифферентное отношение. Единственным признаваемым духовым инструментом Средневековья был орган по очевидной причине – его сугубо церковное использование. Многие же авторы сочинений упоминали другие музыкальные инструменты весьма поверхностно. Например, Климент Александрийский (ок. 150–215 гг.) в трактате «Педагог», II, 4, 41–42 [«Осуждение светской музыки»] лишь упоминает порядок использования музыкального инструментария различными народностями в военных действиях. Например, почти все жители Адриатики и Северной Африки применяли трубы, свирели, лиры, флейты, рога, тимпаны, кимвалы. И Климент весьма определённо указывает на греков, употреблявших названный инструментарий исключительно в военных мероприятиях» [11. С. 3]. В этом пояснении теоретика очень точно передаётся общая позиция мыслителей Средневековья относительно инструментальной музыки вообще, и внимания их к вопросам практического использования музыкальных инструментов. Тем не менее, как отмечалось нами выше, уже к началу XIII столетия инструментарий находился в весьма развитом состоянии, о чем свидетельствует Иоанн де Мурис в трактате «Зеркало музыки» [Там же. С. 52].

Итогом средневекового развития музыкального искусства можно считать и новое содержание интонирования, которое вошло в практику с утверждением профессионализма в исполнительстве. Начало этого процесса определяется XII–XIII вв. Во Франции появились трубадуры и труверы (в переводе с фр. *art de trobas* – «искусство сочинять») – поэты и певцы, в основе творчества которых было использование народного (фольклорного) интонирования, с приданием, однако, ему определённой мягкости и утончённости.

Разнообразие содержания в жанрах искусства трубадуров проявлялось в песнях, раскрывающих смысл и значение деяний главных героев этих повествований, пастурнелях, тенсонах, песнях утренней зари. Музыкальное интонирование при реализации этих жанров характеризуется изысканностью

композиций, состоящих из небольших повторяющихся мотивов, придающих мелодии впечатление частого изменения. К этому перечню интонационно-выразительных аспектов перечисленных сочинений прибавляется мягкость звучания старофранцузского языка, что в целом вызывает у слушателя ощущение чувственности, благородства и одухотворённости. Особой популярностью применения в творчестве подобной интонационной выразительности пользовался трубадур Адам де ла Аль, живший в 1240–1288 гг. Аналогичное искусство распространилось почти во всей Западной Европе. В Германии, например, таких исполнителей называли миннезингерами, среди которых наиболее известными можно назвать Вольфрама фон Эшенбаха и Вальтера фон дер Фогельвейде. Интонационная выразительность этих музыкантов отличается структурной лаконичностью мелодий, а также большей сосредоточенностью, сближающей её с некоторыми образцами культовой музыки [14. С. 68–70].

Проведённый анализ состояния музыкального интонирования в эпоху Средневековья позволяет сделать некоторые выводы:

1. Преемственность средневековых взглядов от античных воззрений на музыкальное искусство заключается в трактовке божественного начала в музыке, способствующего воспитанию «нравственного строения души» человека (Платон – Боэций). Учитывались также интонационные возможности ладового потенциала, музыкальных аффектов, структурных составляющих музыки – темпа, ритма, звуковысотного строя, динамики, агогики и многих других средств, объединяющихся в одном определении – музыкальное интонирование (Василий Кесарийский, Гвидо Аретинский, Иоанн Коттон, Иоанн де Мурис и др.).

2. Различие подходов античных и средневековых мыслителей к предназначению музыки в жизни человека заключалось в предмете изучения:

– общая направленность внимания древних учёных в исследовании музыки – модель мироздания и сам человек со всеми его психологическими свойствами. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд его важных личностных качеств, среди которых выделяются характер, эмоции, переживания и т.п.;

– оценка назначения музыкального искусства средневековыми теоретиками амбивалентна. Сторонники церковного направления музыки (Тит Флавий Климент, Василий Кесарийский, И. де Мурис и др.) относили её к средству служения Богу. Мысли человека должны полностью концентрироваться на Боге, и само музыкальное интонирование исполняемых сочинений должно было рождать у человека чувства, основанные на внутреннем покое, умиротворённости и душевном просветлении. Представители другой точки зрения отстаивали приоритет светской (народной) музыки, отражающей всё разнообразие настроений, образов и даже национальных характеристик (Гвидо Аретинский, И. Коттон).

3. Монистические воззрения в теоретической оценке и практическом использовании музыкального искусства в эпоху Средневековья не характерны. Уже в середине периода в трудах многих теоретиков провозглашалась правомерность существования как церковной, так и светской музыки (Гвидо Аретинский). Кроме этого, предлагались конкретные способы разнообразия в практике музыкально-исполнительского интонирования, предполагающие не



ладовое основание, как это было заложено в античной теории аффектов, а психологическое начало музыкального исполнительства (И. Коттон).

4. Итогом средневекового развития музыкального искусства (XII–XIII вв.) является появление нового содержания интонирования, которое вошло в практику с расцветом профессиональной светской музыки, развитием жанров и музыкального инструментария.

### Литература

1. Карс А. История оркестровки. М.: Госмузиздат, 1932. 260 с.
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л. : Музыка, 1973. Ч. 1. 264 с.
3. Модр А. Музыкальные инструменты. М. : Музгиз, 1959. 268 с.
4. Неф К. История западноевропейской музыки. М. : Музгиз, 1938. 304 с.
5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : 2-е изд. М. : Музыка, 1989. 207 с.
6. Bragard R., Hen J. Musical instruments in art and history. London, 1968. P. 154–163.
7. Dickreiter M. Historische Musikinstrumenten. Munchen, 1980. 120 p.
8. Sachs K. Handbuch der Musikinstrumentenkunden. Leipzig, 1930. 420 p.
9. Климент Александрийский. Осуждение светской музыки // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: Педагог. М. : Музыка, 1966. С. 41–42.
10. Clementis Alexandrinus. О значении музыки // Stromata. Bd. II. V. O. Stahlin Berlin, 1960. P. 44.
11. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / сост. и вступ. статья В.П. Шестакова. М. : Музыка, 1966. 574 с.
12. Боэций. О музыкальном установлении // Музыкальная Боэциана / пер. Е.В. Герцман. СПб. : Музыка, 1995. С. 297–425.
13. Федотов А.А., Плахоцкий В.В. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. М. : Музыка, 1964. Вып. 1. С. 56–78.
14. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М. : Музыка, 1983. Т. 2. 696 с.

**Kvashnin Konstantin A.**, Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation).

E-mail: kka946@rambler.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 30, pp. 129–138.

DOI: 10.17223/22220836/30/13

### MUSIC-PERFORMING INTONATION IN THE MIDDLE AGES

**Keywords:** Gregorian antiphonary; psalmodirovanie; jubiljacija; affects; ethos; sol'mizacionnye syllables; pasturneli; tensony.

The subject of the article are opredelajushie performance development aspects of intonation in music of the middle ages. The actuality of the research stems from the presence of ambivalence in the trend of historic promotion of art of this period, which contained divergent views of theorists at the problems of musical intonation. On the one hand, this process had a basis in ideological and aesthetic views, which traced the legacy of antiquity in the application affects the manifested a desire to update the musical art of the new, not previously used means of expressiveness. This entailed not only the possibility of expanding the capacity of performing intonation because of consistent merger of Church and secular music, but also cause serious aesthetic themselves change the foundations of art. The primary method of study was theoretical analysis of the ideological concepts of direction and purpose of music presented by adepts of the ecclesiastical and secular music development vectors: A. Mediolanskogo, K. Alexandria, W. Caesarea, A. Boetius, Guido Aretinskogo, I. Cotton, I. de Murisa and others. In this regard, notes the interpretation of thinkers of divine origin in music, contributing to education “moral structure of the human soul”, and shows the nature of innovations in musical performance and trends intonirovani semiotic interpenetration of structural elements of Church and secular music in the middle ages. Set out examples of the aesthetic principles of the medieval thinkers in evaluation of musical intonation. Presented the perspective of theorists advocating secular precedence

(folk) music that reflects the diversity of moods, images and even national characteristics. The study of the subject gives also the base note of brass tools mainly in various genres of secular music that represents certain methodological novelty for the practice of performing these works. Medieval composers already proposed specific ways to diversity in practice, performing musical intonation, not behind the ladovoe basis, as it was embedded in the ancient theory of affections, and the psychological start of the musical performance. Therefore, the result of the momentum of the musical art of the middle ages can be seen as the emergence of new semantics performing intonation that went into practice with the rise of professional secular music, the evolution of genres and musical instruments.

### References

1. Kars, A. (1932) *Istoriya orkestrovki* [The History of Orchestration]. Translated from English by E. Lenivtsev, V. Ferman, N. Korndorf. Moscow: Gosmuzizdat.
2. Levin, S. (1973) *Dukhovyye instrumenty v istorii muzykal'noy kul'tury* [Wind instruments in the history of musical culture]. Leningrad: Muzyka.
3. Modr, A. (1959) *Muzykal'nyye instrumenty* [Musical instruments]. Translated from Czech by L. Aleksandrova. Moscow: Muzgiz.
4. Nef, K. (1938) *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki* [The history of Western music]. Translated from German by B. Asafiev. Moscow: Muzgiz.
5. Usov, Yu. (1989) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of foreign performers on wind instruments]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.
6. Bragard, R. & Hen, J. (1968) *Musical instruments in art and history*. London: Barrie and Rockliff. pp. 154–163.
7. Dickreiter, M. (1980) *Historische Musikinstrumenten* [Historical musical instruments]. Munchen: TR-Verlagsunion.
8. Sachs, K. (1930) *Handbuch der Musikinstrumentenkunden* [A Handbook of Musical Instrument Customers]. Leipzig: [s.n.].
9. Clement of Alexandria. (1966) Osuzhdeniye svetskoy muzyki [Condemnation of secular music]. In: Shestakova, V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika za-padnoyevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka. pp. 41–42.
10. Clementis Alexandrinus. (1960) *Stromata*. Book II. Berlin: Stahlin. pp. 44.
11. Shestakova, V.P. (ed.) (1966) *Muzykal'naya estetika za-padnoyevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka.
12. Anicius Manlius Severinus Boëthius. (1995) O muzykal'nom ustanovlenii [On the musical establishment]. In: Gertsman, E. *Muzykal'naya Boetsiana* [Musical Boetsiana]. St. Petersburg: Muzyka. pp. 297–425.
13. Fedotov, A.A. & Plakhotskiy, V.V. (1964) O vozmozhnostyakh chistogo intonirovaniya pri igre na dukhovykh instrumentakh [On the possibilities of pure intonation when playing the wind instruments]. In: Usov, Yu.A. *Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh* [Teaching methods of playing the wind instruments]. Moscow: Muzyka. pp. 56–78.
14. Livanova, T.N. (1983) *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda* [History of Western music up to 1789]. Vol. 2. Moscow: Muzyka.