

ВЛИЯНИЕ ЭСТЕТИКИ СХОЛАСТОВ НА ПОЛИФОНИЧЕСКУЮ ШКОЛУ «НОТР-ДАМ»

Скобелева Галина Анатольевна

Аспирант, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
galinaskobeleva85@yandex.ru

THE INFLUENCE OF SCHOOLAST AESTHETICS ON THE POLYPHONIC SCHOOL "NOTRE DAME"

G. Skobeleva

Summary: The article is devoted to the philosophical and aesthetic analysis of medieval musical polyphony on the example of classical samples of representatives of the Notre Dame school. The article highlights the influence of scholastic aesthetics, in particular, the aesthetic ideas of Thomas Aquinas, as well as the changing cultural context of the era on musical composition and the perception of musical art in general.

Keywords: aesthetic perception, musical art, Notre Dame school, polyphony, Middle Ages, scholasticism.

Аннотация: Статья посвящена философско-эстетическому анализу средневекового музыкального многоголосия на примере классических образцов представителей школы «Нотр-Дам». Освещен вопрос влияния схоластической эстетики, в частности, эстетических идей Фомы Аквинского, а также меняющегося культурного контекста эпохи на музыкальную композицию и восприятие музыкального искусства в целом.

Ключевые слова: эстетическое восприятие, музыкальное искусство, школа Нотр-Дам, полифония, средневековье, схоластика.

Полифония - поистине универсальное явление в музыкальной культуре, оно представляет эстетический принцип единства в многообразии. Становление музыкальной полифонической теории и практики происходило на протяжении Средневековья, большого временного отрезка, фактически десяти столетий – с V по XIV вв. Чаще всего музыковеды подразделяют весь средневековый период развития полифонии на этапы развития. Первый этап - с V до XI в. (от Боэция до Гвидо Аретинского) - характеризуется господством григорианского хорала и невменной нотации; второй – с XI до XIII в. – возникновением полифонии и линейной нотации; третий - с конца XIII до конца XIV в. - наступлением эпохи *ars nova*.

Как известно, Боэций разделил музыку на мировую, человеческую и инструментальную (*musica mundana, musica humana, musica universalis*). Он специфически трактовал деятельность музыканта как учёного-исследователя, который созерцает небесную сущность музыки в пифагорейском понимании, исследуя соотношение числовых пропорций. Боэций оказал значительное влияние на схоластику своей теорией пропорций, которая и берёт начало из пифагорейства. По его мнению, не следует сочинять музыку, лишь опираясь на слух, но, прежде всего, необходимо понимание незыблемых математических правил.

Античные лады перетолковываются в Средние века в целях преобразования нравов, нравственного воспитания паствы. В ранних средневековых трактатах часто встречается упоминание об излечении безумного юноши, совершенном Пифагором при помощи надлежащего лада. [13, с 11]. Церковные лады представляют собой

монодию из восьми разновидностей, четыре основных - дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, - и четыре гиполада, которые образовались при помощи перестановки тетрахордов и дополнения ряда до октавы. Средневековые лады постепенно перерабатываются многоголосием и, в конечном итоге, деформируются. Консонантными признаются терции, а затем и сексты, а значит, ладовая система перестраивается в сторону модальности, а затем - и тональной гармонии.

Музыка как часть квадривиума рассматривалась в Средние века как важнейшее средство философского познания. Музыкальная упорядоченность воспринималась как онтологическое свойство мира, средневековая мысль утверждала, музыкальное знание столь же значимо для миропознания как и прочие науки, связанные с числом. Так, Гуго Сен-Викторский (1096-1141), следуя за Боэцием, пишет о музыкальной иерархии бытия. «Есть три вида музыки: мира, человека и инструментальная музыка. Музыка мира пребывает в элементах, планетах, во временах. В элементах есть музыка в весе, в числе, мере. В планетах есть музыка в положении, движении, природе» [1, с 40]. Гуго Сен-Викторский видит музыкальность мира именно как соразмерность и числовую упорядоченность уровней бытия. Человек музыкален в соотношении души и тела, в этических добродетелях. А инструментальная музыка, при должном, разумном применении, поддерживает мировую гармонию, которую образует соотношение множества и единства. Гуго Сен-Викторский утверждает, что «арифметика рассматривает множества сами по себе. Музыка - относительные (множества) в отношении другого. Геометрия предполагает знание неподвижной величины. Компетенция, которую

отстаивает астрономия, есть наука о подвижной величине. Отсюда, математика подразделяется на арифметику, музыку, геометрию, астрономию» [1, с.38].

В Средние века музыкальная теория и практика также получают серьёзное осмысление в антропологическом ракурсе. Ещё Августин в своём трактате «О музыке» выделяет теоретический аспект музыки, рассматривает музыку прежде всего как умозрительную, а не подражательную творческую деятельность [2, кн.1, гл. 4]. В конце X-XI вв. музыка становится более «очеловеченным» искусством, то есть, она воспринимается уже не только как интеллектуальная деятельность, связанная с числом, но включает в себя и эмоциональную составляющую. В частности, в анонимном Миланском трактате «Ad organum faciendum» говорится о возможности использования смешанных интервалов в двухголосии органума, в отличие от более ранних образцов, где было принято параллельное движение. Характерно, что смешанные интервалы сравниваются с живым человеком и воспринимаются как более естественное движение, предпочтительное механическому параллельному движению [3, с. 19-20]. Средневековое сознание всё более склонно использовать возможности искусства для непосредственной коммуникации между людьми. Здесь можно упомянуть воззрения более ранних деятелей церкви, например, Кассиодора (6 в.н.э.) В своей книге «De doctrina christiana» этот автор подчеркивает, что свободные искусства и науки важны лишь в той степени, в какой они могут облегчить понимание Библии. Более того, есть чёткое разграничение между понятием *ars* и *disciplina*. Предметы, связанные со словом – это предметы искусства. Четыре науки квадривиума – те науки, которые характеризуются чёткостью и отсутствием зыбкости: «Науки (*disciplinae*) таковы, что никогда не обманывают, давая ввести себя в заблуждение мнениями, и им дано такое название, поскольку они непременно следуют своим правилам» [4, с. 238]. С их помощью человек может отвлечься от земных вещей и обратиться к звёздам.

Но все же понимание важности человеческого изменения бытия становится всё более значительным. Сводить всю музыку только к умпостигаемой форме числовых соотношений не представляется более возможным в ракурсе изменившихся исторических обстоятельств. Христианская антропология видит человека не только как раба, но и как сподвижника, претерпевающего за Христа. Поскольку и человек, и все свободные искусства есть творение Божье, интерес к красоте осязаемой, к краскам, созвучиям, поэтической рифме получает надлежащее осмысление и в христианском мире. Жак Ле Гофф обращает внимание на изменение статуса героического начала в средние века, теперь герои – это христианские мученики. «После II Никейского собора (787) Карл Великий сформулирует в «*Libri carolini*» отношение западного латинского христианства к изображениям. В качестве

решения была выбрана золотая середина. Осуждались как иконоборчество, то есть уничтожение изображений и отказ от них, так и иконопочитание, поклонение изображениям. Иудаизм и ислам не признавали священных изображений, Византию также потрясли вспышки иконоборчества, а западный христианский мир признавал и чтит иконы как дань почтения Богу, Святой Деве и святым, не превращая их в предметы культа, поскольку эти священные изображения делались по человеческому подобию. Лица божественных особ, за исключением Святого Духа, изображались как лица людей. Это было этапом в становлении европейской гуманистической традиции» [5, с. 18]. Отцы церкви в эпоху раннего средневековья говорят о храме как об образе и подобию Творца, которое есть «образ мира, состоящего из существ видимых и невидимых», «образ чувственного мира в отдельности», «символический образ человека» и «подобие души, рассматриваемой в самой себе» [6, с 300-318].

Музыка как одна из «служанок церкви» призвана объединить разноголосицу, выработав четкую и структурированную форму, которая, впрочем, вызывает полемические споры в церковной среде. Первые образцы музыкального искусства, существующего по преимуществу именно как сопровождение богослужения и средство обращения души к Богу – основывается на совершенных консонансах – кварте, квинте и октаве. Однако, вариативность звучания и тембровая окраска, которая возникала при разных способах удвоения голосов – воспринималась чуткими ушами средневекового слушателя всё более отчётливо. Об этом свидетельствуют и рассуждения о музыке средневековых мыслителей.

Так, Гуго Сен-Викторский выявляет существенные черты каждой из наук квадривиума. О музыке он говорит следующее - «Музыка есть различие звуков и голосов. Музыка, или иначе говоря, гармония является множеством различий, сведённых к единому согласию» [1, с 43]. Сведение многообразия воедино – ключевая проблема и для полифонического письма, и для философского спора между реалистами и номиналистами.

В эпоху расцвета школы Нотр-Дам происходят дискуссии среди философов о природе универсалий и об их онтологическом качестве. Эта проблематика получила своё отражение и в музыке, через развитие новых полифонических форм. Так называемый *principium individuationes* – принцип индивидуации был применен Фомой Аквинским, который в свою очередь, опирался на учение Аристотеля о душе как о начале, формирующем тело. Поскольку душа является осуществляющим тело принципом, она взаимодействует лишь с данным, конкретным телом. В этом и проявляется уникальность, своеобразие души. Однако, сам Стагирит ставит вопрос о влиянии и роли души – «не ясно, есть ли душа энтелехия тела в том же смысле, в каком корабельник есть

энтелехия судна" [7]. С одной стороны, душа есть формообразующее начало для тела, а с другой стороны, сам Аристотель в той же работе «О душе» чуть ранее отмечает, что некоторые части души всё же могут быть отделены от тела и управлять им в автономном режиме.

Аквинат рассматривает душу двойственным образом. Она есть и чувственное начало, и способность мышления. "... форма человека есть в материи и отделена [от нее]: в материи она находится согласно бытию, которое она дает телу, таким образом, она есть предел порождения; отделена же она в соответствии со способностью, свойственной человеку, а именно – [способностью] мышления (*intellectus*). Поэтому вполне возможно, чтобы некая форма была в материи, а ее способность была бы отделенной, как это показано на примере интеллекта" [8, P II].

Иными словами, воздействуя на интеллектуальную способность души, в том числе и посредством чувств, мы содействуем спасению человека. В связи с таким определяющим принципом возникает необходимость в воспитании верных качеств души, которое и приводит к необходимости верного эстетического воздействия посредством различных искусств, то есть, в овеществлённой форме. Умеренный реализм, известными представителями которого и являются Альберт Великий и Фома Аквинский, указывает на возможность реализации универсальных идей во множестве вещей. Фома Аквинский усматривает в различении всего сущего принцип индивидуации, выраженный непосредственно в материи. Идеи, однако, существуют независимо от человеческого мышления, но в мышлении Божественном. Человек же не способен мыслить что-либо вне чувственности: «Причину этого следует искать в том, что познавательная способность адекватна познаваемой вещи. Поэтому присущим объектом ангельского ума, который полностью свободен от телесности, является отделенная от материи интеллигибельная субстанция, в то время как присущим объектом человеческого ума, который соединен с телом, является сущность, или природа, обладающая бытием в телесной материи, и через [познание] этой природы видимых вещей он восходит к некоторому познанию вещей невидимых.» [9, с. 84]

В сравнительном анализе схоластики и готики Э. Панофский («Готическая архитектура и схоластика») рассматривает нотный звукоряд одновременно и как нечто предзаданное, существующее в идейном поле, и как многообразие осуществлённого – в виде вариантов структурирования звуков. В соответствии с классификацией существуют универсалии *ante res*, то есть – существующие «до вещей». По Фоме Аквинскому, есть также универсалии *post res* – «после вещей», полученные человеческим мышлением – путем абстрагирования. Также, есть универсалии *in rebus* – в самих вещах. Они составляют сущность вещи.

Попытка свести воедино множественность вариантов нотных структур сродни попыткам приведения космоса к некоему гармоничному звучанию. Попытки этого осмысления были даны ещё в трудах Иоанна Скота Эриугены (ок. 810—877), или у Гильома Овернского (1190–1249). Человеческому мышлению подвластно усмотрение сущности во многих вещах, что обуславливает и познание, и творение в искусстве – как уподобление Божественному провидению. И однако, ум человеческий склонен к заблуждению – «Бывает и так, что, по слабости ума нашего, наиболее очевидное кажется нам наименее очевидным, ибо «разум бывает ослеплен яснейшими по природе вещами, как летучие мыши – солнечным светом». Таким образом, если положения веры и оспариваются, то не потому, что истины сомнительны, а потому, что разум слаб; к тому же, как сказано в [книге] «о душе», даже и скудные знания, но о вещах возвышенных, предпочтительнее знаний полных, но о вещах низких» [9].

Таким образом, в попытке познания и приближения к Богу, человек обладает весьма скромными средствами. И всё же, в полифоническом искусстве, уже на заре своего создания, предпринимаются попытки более свободного обращения с музыкальным материалом. Эту тенденцию можно усматривать уже в музыке рубежа XI–XII вв., а именно, в искусстве так называемой «эпохи Сен-Марсьяль». На примере Органума дуплум «*Victimae paschali laudes*» можно убедиться, насколько обогащается мелизматика в основном органальном голосе. Авторы уже избегают традиционного параллельного движения – «нота против ноты» и рисунок верхнего голоса обладает ярко выраженной пластичностью и своеобразной импровизационностью. Русский музыковед Ю.К. Евдокимова обращает внимание на основные черты, которые позволяют говорить о стиле эпохе. Это и поэтическая составляющая текста тропов, и мелизматика, и чередование хоровой монофонии и (что представляется важным автору статьи) – полифония между голосами солистов [3 с 35–36].

С дальнейшим развитием, переходящем уже в стиль школы Нотр-Дам, органум триплум и квадруплум носит в себе усовершенствованные черты пластического разнообразия голосов. В школе Нотр-Дам существует внутреннее хронологическое деление, связанное с двумя именами – более ранний период – это творчество Леонина, а развитое многоголосие школы – Перотин. Два периода отражены в хоральной книге «*Magnus Liber organi*». Мелизматическая распевность способствует уплотнению музыкальной ткани. Появляется так называемое *Halteton* письмо – распевы голосов на неподвижном басу. Постепенно формируется новый жанр хоральных обработок – кондукт. Музыка, призванная к восхвалению Творца, становится с одной стороны, всё более полифонически насыщенной, с другой стороны, более структурированной. Франко Кёльнский основывает в XIII веке

мензуральную нотацию, которая постепенно выявляет более тонкие различия между ритмическими модусами. Кроме того, ритмические модусы, состоящие из лонг и бревисов, всё более соотносимы друг с другом внутри одного органума или распева. Появляются имитационные передачи тематического материала между голосами, что позволяет достичь тембрового разнообразия, но сохранить единство внутри распева. Выверенность музыкальных пропорций отражает общую тенденцию средневековой эстетики к пропорциональности, которая выражается и на уровне переживания воспринимаемого явления субъектом, и на уровне соразмерности явления и его функции. Кроме того, созданное должно обладать целостностью (*integritas*), которая выражается во взаимодействии пропорций частей и целого.

Порядок есть важнейшая сущностная черта блага, а благо – конечная цель бытия. Фома Аквинский отождествляет красоту и благо как форму бытия и движущей цели для познающего. «Красота и благо в вещи суть одно и то же, так как они относятся к одной и той же вещи, а именно – к форме; поэтому-то благо и воспевается как красота. Но они отличаются логически, поскольку благо справедливо относят к потребности (ведь благо есть то, что желаемо всеми), и, следовательно, оно содержит момент цели (потребности, побуждающей вещь двигаться к ней). Красота же, со своей стороны, относится к познавательной способности; ведь красивые вещи – это те, которые приятны при рассмотрении.» [9].

Важный момент, который здесь следует отметить – красота побуждает наблюдающего к познанию, в случае с церковными песнопениями, она воздействует на прихожанина церкви как способ приблизить его к Богу. Чувства, связанные с эстетическим восприятием – зрение и слух – есть максимально познающие (*maxime cognoscitiviti*) – У. Эко «Эволюция средневековой эстетики» [10, с 157]. Использование модусной ритмики и попытка привести музыкальную ткань к более регламентированному виду позволяют унифицировать стиль исполнения. Эта тенденция характерна уже для периода леониновского времени. Также исследователи обращают внимание на возрастающее количество секвенций, более разнообразные приёмы ведения голосов, меняющуюся плотность мелизматического органума [3, с. 43]. Постепенно формируется новый жанр, так называемый «кондукт». Чаще всего, он представлял собой обработки гимнов и секвенций. Этот термин уже встречается у Франко Кельнского. Концептуальные термины – ясность, целостность и пропорциональность – становятся актуальными и для музыкального искусства. С одной стороны, композиторы этого времени стремятся к регламентированной строгости формы, с другой стороны – уже избегают механического составления звуков и параллельного движения – как чего-то искусственного. В эстетическом представлении схоластов, особенно отчёт-

ливо это можно видеть на воззрениях Фомы Аквинского – форма воплощается и актуализируется в материи и только таким образом возможно её существование.

Если попытаться провести эстетическое осмысление подобной актуализации на примере наследия школы Нотр-дам, то здесь музыка находится в большем соответствии с текстом стихотворных стоп. С этим связан перевод невменных знаков нотации в более ритмически оформленную и чёткую квадратную нотацию. Более того, именно в эту эпоху так называемая «стопная музыка» выходит на передний план. Стихотворные ритмы обуславливают дальнейшее развитие, ритмика строится на интонации и, если конкретизировать, выражена соотношением бревиса к лонге. Апель в работе «Нотация в полифонической музыке» перечисляет основные обозначающие невмы:

«Ключевой знак в начале строки указывает на тон С («до»). Похожий на мордент знак в конце строки, т.н. *custos* (страж, или «прямой») указывает исполнителю на первую ноту той же части на следующей строке. Нотные обозначения есть: бревис. Семибревис, минима, семиминима, фьюза, семифьюза». [11, р. 3] Далее Апель проводит аналогию между данными обозначениями старой нотации и их фактическими аналогами в современной системе обозначений. Фактически, само слово *mensuration* – «измерение» – указывает нам на более тщательное следование тексту и *ordo* – «организация, ряд» – был связан со свойством стихотворной стопы – фразы и отмечался лигатурами. Кроме того, исследователями отмечается появление ладовой остинатности, благодаря *Halteton* – письму. В частности, С. Скребков отмечает важность остинатного интонирования, которая является одним из первых устойчивых показателей интонирования звука [12, с 28]. Кроме того, важная особенность многоголосия – постоянное деление линий голосов (в случае с триплумом и квадруплем), возможность вариационного развития. Организационный принцип, очевидно, связан с формой, которая преобразует материю звука в целостный организм. Здесь мы снова имеем дело с принципом аристотеликов – ясность, целостность и пропорциональность выражены в неразрывном, органическом единстве. В целом, стиль школы Нотр-Дам характеризуется более ясной и регулярной, четкой по структуре мелодикой, в отличие от образцов мелизматической мелодики *Saint- Marcial*. Также, нарождающаяся остинатность в форме *Halteton* письма способствует более четкому делению музыкальной ткани и более структурированному восприятию слушателем.

Целостность музыкальной формы уже не сводится к составленному в уме конструкту из звуков как абстрактных арифметических величин, соотносимых между собой в правильных пропорциях. Последователи Аристотеля, в частности Альберт Великий и затем Фома

Аквинат, под формой подразумевают очертания вещи, овеществлённой в материи. Здесь в первую очередь, необходимо учесть представление о форме и материи как о едином организме. Это есть основополагающий принцип акта бытия – *ipsum esse* [10, с 163]. Музыкальная форма как единый организм отвечает принципу томистской метафизики о субстанциональной форме, которая идейно соотносится с представлением Аристотеля об энтелехии. «Энтелехия же имеет двоякий смысл: или такой, как знание, или такой, как деятельность созерцания; совершенно очевидно, что душа есть энтелехия в таком смысле, как знание. Ведь в силу наличия души имеются и сон, и бодрствование, причем бодрствование сходно с деятельностью созерцания, сон же – с обладанием, но без действования. У одного и того же человека знание по своему происхождению предшествует деятельности созерцания. Именно поэтому душа есть первая энтелехия естественного тела, обладающего в возможности жизнью. [7, 412 а, 20–30]

С точки зрения музыкальной композиции, это имеет значение именно в ракурсе изменения подхода к сочинению как к более естественному, интуитивному процессу, учитывающему также и непосредственно слуховой опыт и слуховое же восприятие. Мы видим здесь явным образом отход от умозрительного составления звуков, о котором рассуждает Боэций. Практика тропирования, то есть, вставки в григорианский распев своеобразного музыкально-текстового комментария, предполагает свободную композицию с возможностью сочинения ниже голоса заново. Следует отметить, что композитор, безусловно, создает мелодии сообразно задачам литургической музыки. Но всё же. Это представляет собой значительный шаг вперёд. Здесь можно подробнее рассмотреть такие кондутье как, *Viderunt, Sederunt* Перотина.

Viderunt Omnes – это квадруплум упомянутого выше французского мастера, который ранее существовал в виде двухголосного хора в версии Леонина. Возможно, что этот органум был создан Перотином для праздника Сретения Господня. В отличие от версии Леонина, Перотин подчёркивает ритмическую устойчивость тропов и, с другой стороны, использует технику секвентного развития и перестановку выдержанных голосов, что отчасти предвосхищает полифоническую технику гокета.

Явная устойчивость, которая достигается Перотином при таком типе композиции, уже сильно отличается от мелизматических распевов предыдущего периода. Музыкальные эпизоды здесь имеют чёткие границы. Которые хорошо улавливаются на слух даже неподготовленным слушателем. Для хоралов Перотина характерен прием перестановки. Передачи попевок между голосами, т.н. *Stimmtausch* – от нем. *Stimme* – «голос», *Tausch* – «обмен». Ю. Евдокимова в своём исследовании по истории полифонии отмечает, что подобные верти-

кально-подвижные перестановки голосов имеют большое значение для сохранения качества звучания. [3 с.49] В значительной степени это обусловлено и сложившимися в это время эстетическими категориями, которые, возможно, создающий мастер не осознаёт в полной мере, но которые на него, безусловно, влияют. Поэтому мы можем говорить о стиле эпохи, формирующем узнаваемый почерк. Несмотря на то, что во времена схоластики авторство не носило никакого романтического флёра, характерного для понимания Нового времени и, особенно, эпохи романтизма, всё же, о некотором обрисе стиля говорить уже можно.

Респонсорный принцип полифонии как отражение схоластических приемов выражается в структурном единообразии по отношению к ансамблям. Как отмечает Ю.К. Евдокимова: «Средневековая полифония – это только ансамблевая полифония, исполняемая группой солистов выступающая в контрасте с хоровой монофонией» [3, с. 15]. То есть, респонсорная композиция здесь выстраивается как «ответ» ансамбля солистов на хоровой эпизод. С одной стороны, можно наблюдать обогащение технических возможностей внутри полифонического ансамблевого многоголосия. Композиторы имеют всё больше свободы и своеобразной отваги для украшения и силлабическими, и мелизматическими приёмами. С другой стороны, необходимо было выдержать единый стиль или формообразование, которое согласно Фоме Аквинскому, неотъемлемая часть красоты, а красота есть важнейшая часть познания, как было указано выше. Следовательно, мы должны подвести композиторские приёмы под чёткую методологию. Композитор все же опирается на выработанные правила, беря за образец для сочинения *cantus firmus* какой-либо известный напев – григорианский или даже светский. Последнее обстоятельство не всегда воспринималось благосклонно со стороны церковных властей, и папа Иоанн XXII в своей булле от 1322 года обличает новую свободу в музыке: «Церковные мелодии поются в нотах мелких длительностей и пересыпаются нотами, еще более мелкими. Певчие Рассекают песнопения гокетами, украшают их дискантами, во втором и третьем голосах навязывают им простонародные напевы...» [13, с 51]. Текст буллы не предполагает абсолютных запретов на необходимые «прибавления по праздникам», поскольку это есть средство приобщения простецов к действию, но всё же ратует за «нетронутость».

Достижение подобной «нетронутости» решалось композиторами с учётом новых реалий и появляющихся идей в сфере церковного многоголосия. Известно, что к концу XII века многоголосие проникает в различные разделы литургии, получает большее распространение. Стиль Перотина – это система организации всех составных частей многоголосия. Утверждается модальная ритмика во всех голосах, использование сжатых ритмо-

формул в мелодике, принцип остинатых повторений, секвентное развитие. Ритмические модусы создавали строгую согласованность движения голосов и это позволяло создать узнаваемый стиль средневековой полифонии, которая, по аналогии со средневековыми суммами, заключает все многообразие полифонии в четко очерченную, умопостигаемую форму. Ритмическое варьирование модусов позволяло создавать разнообразие внутри структурной ясности формы. Важный фактор в линейной четкости голосоведения относится не только к слуховой согласованности и ритмической организованности, но и к визуальной составляющей, поскольку все органумы записываются в виде партитуры. Исполнители могут наблюдать воочию за движением линий

внутри произведения. Перотиновский стиль характерен наличием специфических диссонансов, которые имеют т.н. «суммарную природу» [3, с 54]. Музыка постепенно преодолевает закругленную «пустоту» консонантных звучаний, причем происходит это органически, изнутри самого творческого процесса.

В заключении следует отметить, что полифоническая музыка как часть квадривиума - развивается как часть всей университетской культуры, в синхронном движении со схоластической мыслью. Применение разума и практика созерцания красоты и благодати творения Божьего – неотъемлемые части средневековой интеллектуальной культуры, частью которой является музыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидаскалион М., СПб, Петроглиф, 2020, 336с
2. Шесть книг о музыке / Аврелий Августин; перевод, комментарий и исследование Е.М. Двоскиной; Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Кафедра теории музыки. - Москва: Московская консерватория, 2017. - с 359
3. Евдокимова Ю.К. История полифонии, Многоголосие средневековья X-XIV век М 1983 461 с.
4. Адо И. Свободные искусства и философия в античной мысли, Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина» Москва 2002 447 с
5. Ле Гофф Жак. Рождение Европы. СПб «Александрия». 2008 [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/istoriya/226642-zhak-le-goff-rozhdenie-evropy.html#text> (дата обращения 13.01.2024)
6. Максим Исповедник Тайноводство. – В кн.: Писания святых отцов и учителей. Т. I. СПб., 1855,
7. Аристотель. Сочинения в четырех томах. М., «Мысль», 1976–1984
8. Цит по Благо и истина: классические и неклассические регулятивы. М., 1998. [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://web.archive.org/web/20060715115659/http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/index.htm> (дата обращения 12.01.2024)
9. Фома Аквинский. «Сумма Теологии» Фома Аквинский. Сумма теологии. Издательство: Киев: Эльга, Ника-Центр, Элькор-МК, Экслибрис. 2002. Перевод Еремеева, А.А. Юдина. [электронный ресурс]. Режим доступа: URL https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-1/1_1#source (дата обращения 02.02.2024)
10. Эко У. Эволюция средневековой эстетики // Азбука-классика. СПб. 2004. 288 с
11. Apel 1961 The Notation Of Polyphonic Music, 900-1600 URL <https://archive.org/details/apel-1961-the-notation-of-polyphonic-music-900-1600/mode/2up> дата обращения 21.01.2024
12. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с
13. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения сост. В.П. Шестаков.М., 1966. С. 349.

© Скобелева Галина Анатольевна (galinaskobeleva85@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»