АНТИЧНОСТЬ

**Музыка Древней Греции**. **Исторический обзор**.Слово «музыка» – греческого происхождения, буквально оно переводится как «искусство муз», искусство девяти богинь древнегреческой мифологии, покровительниц поэзии, искусств и наук, спутниц бога искусств и музыки Аполлона. К тому же греческий термин «музыка» означал не только собственно музыку, но и теорию музыки.

Именно в Греции появились многие научные и музыкальные термины («музыка», «гармония», «период», «интервал», «тетрахорд» и т.д.). В целом все представления и суждения об античной музыке имеют главным образом теоретический характер и основываются на литературных источниках. Нотные записи древнегреческого песенного фольклора отсутствуют.

Музыка античной эпохи именно в Греции достигла наиболее широкого развития. Небольшая страна с малочисленным населением и небогатой природой, Греция представляла союз многих малых городов-государств (полисов), сохранявших самостоятельность политической организации, нравов и обычаев, культуры и искусства. Также греческая музыка отчасти пользовалась уже готовыми плодами развития более древних культур: египетской, сирийской, хеттской, частично индийской.

Музыка играла важную роль в общественной и личной жизни античных греков. Широко известно, что музыка была тесно связана со сценическим искусством, танцем, ритмикой и жестом. Музыка сопровождала все сценические представления, где танец был необходимым и органическим элементом. Пение с плясками было важной составной частью народных праздничных действ, связанных с земледельческими работами, сбором урожая и прославлением богов.

Для свободных граждан в греческих полисах Афинах, Спарте и Фивах обучение музыкальному искусству, его теории, эстетике, приёмам исполнения было обязательной составной частью гражданского воспитания и образования. На гимназических и художественных состязаниях, которые греческие полисы устраивали в Афинах, в Дельфах, в Спарте и в других городах, гимнастические игры происходили под музыку. Состязались между собой певцы-солисты, хоры, инструменталисты, поэты-сочинители стихов и песен различных полисов.

Древняя Греция не знала виртуозной инструментальной музыки. Органическая связь музыки с поэзией и танцем подтверждает тот факт, что в древнегреческой музыке ритм преобладал над мелодией. Греческая музыка вообще была тесно связана с поэзией и словом. Таким образом, музыка греков до Р.Х. была основана на декламации слова под ритмическое инструментальное сопровождение. Другая её особенность заключается в том, что в ней отсутствовала полифония. Древнегреческая музыка не знает многоголосия. Голос и аккомпанемент звучали в ней в унисон.

Певец пел, сопровождая сказ игрой на древнем струнном щипковом инструменте – форминге, струны которого натягивались поперёк выделанного черепашьего панциря, а позже на кифаре. Корпус её был плоским и выделывался из дерева. При игре кифаред прижимал его к груди правой рукою, левою же перебирал струны числом от четырёх и более. Лира и кифара были любимыми струнными инструментами греков. Основное назначение инструментов заключалось в сопровождении пения.

Среди духовых распространены были сиринга (флейта Пана) и авлос (инструмент типа гобоя). Простой и двойной авлос применялся главным образом в театральной музыке, для сопровождения пляски и гимнастических состязаний. Он считался инструментом, чей звук и тягучий мелос больше других волнует человека, побуждает в нём страстные чувства.

Период архаики (VII-VI века до н. э.) в музыке Древней Греции отмечен становлением и развитием многих жанров: авлодических и кифародических номов песнопения в сопровождении авлоса или кифары, пьесы для солирующих авлоса или кифары, элегий, гипорхем (песни, сопровождаемые танцами) и других.

В эпоху классики (V-IV века до н. э.) достигли рассвета древнегреческая трагедия (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедия (Аристофан), в которых важную драматургическую функцию выполняла музыка.

Перед Рождеством Христовым в Древней Греции уже применялись буквенные вокальная и инструментальная нотации. В музыке греков, которая была, в принципе, одноголосна, при инструментальном сопровождении напевов и дифференциации вокальных партий возникло гармоническое звучание отдельных интервалов. Основой ладового мышления древних греков были роды тетрахорда: все музыкальные связи звуков осознавались в рамках кварты с особой интервальной структурой. В народной песенности сложились первоначально лады, известные как дорийский, фригийский, лидийский.

**Музыкальная теория в Древней Греции**. Важную область греческой музыкальной культуры составила его теория. От неё сохранилось неизмеримо больше памятников, чем нотных фрагментов от самой музыки. Теория оказывала музыкальную практику очень большое влияние.

Ещё за несколько столетий до н. э. греческий учёный Пифагор научно сформулировал ряд акустических законов музыки. Также он выдвинул учение о нравственном и практически-медицинском воздействии музыки. Для пифагорейцев весьма характерен интерес к практике и эксперименту. Именно пифагорейцам принадлежит идея о связи высоты тона с быстротой движения и частотой колебаний. У Архита в его трактате «Гармоника» мы читаем: «Звуки, издаваемые сильным движением, будут громкими и высокими. Издаваемые же слабым дыханием – будут слабыми и низкими». Так закладываются основы музыкальной акустики. Качество музыкального звука, его высоту или низкость связывают с движением.

Древнегреческое музыкально-теоретическое учение оказало большое воздействие на развитие европейской науки о музыке. Если древние китайцы, индусы, персы, египтяне, израильтяне и греки использовали вокальную и инструментальную музыку в своих религиозных церемониях как дополнение к поэзии и драме, то Пифагор поднял искусство до научного математические основания. Хотя он был не музыкантом (а учёным), именно Пифагору приписывают открытие диатонической шкалы. Добился он этого в результате кропотливых опытов.

Сначала он работал с металлическими гирями и весами, извлекая звук посредством биения по металлу, а затем вычисляя эти биения. В итоге Пифагор разработал свою теорию гармонии, работая с монохордом (изобретение, состоящее из одной струны, натянутой между зажимами и снабженное подвижными ладами). Для Пифагора музыка была производной от науки математики, и её гармонии жестоко контролировались математическими пропорциями. Пифагор отдавал столь явное предпочтение струнным инструментам.

Другой учёный, Платон, считал, что занятия музыкой должны быть основой государственной системы воспитания. Теория музыки представляет у Платона составную часть его учения о государстве. Он считал, что музыка, которая облагораживает ум, гораздо более высоких порядков, нежели музыка, апеллирующая к чувствам, и настаивал на том, что «долг государственных людей запретить всякую изнеженную и похотливую музыку и дозволить только чистую и благородную. Бодрые и живые мелодии – для мужчин. А мягкие и плавные – для женщин. Величайшая осмотрительность должна была быть в выборе инструментальной музыки. Народный вкус, всегда замешанный на чувственных и распутных мелодиях, должно рассматриваться с величайшим презрением».

Известным достоянием древнегреческой эстетики было учение о музыкальном этосе – представления об эстетическом значении музыки, о связи её с психикой, темпераментом и нравственными способностями человека. Античные мыслители рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, как средство исправления и воспитания характеров, создание определённого психологического настроя личности – этоса. Греки верили, что каждый музыкальный лад имеет свой эмоциональный настрой (в период барокко формируется аналогичная теория аффектов), и музыка может даже обладать терапевтическим эффектом.

Среди всех ладов только дорийский считался греками ладом истинно-греческим и абсолютно безупречным во всех отношениях. Если дорийский лад звучит для нашего уха как минор, где основной характер музыкального мироощущения – несколько печальный, как бы скованный, то для греков дорийский лад всегда был выражением бодрости, живости, жизнерадостности, даже воинственности.

После Рождества Христова ситуация меняется, в силу развития непосредственно практической стороны. Начиная с IV века, в музыку начинает бурно проникать виртуозное начало, стремление к изменчивому ритму, неожиданным эффектам и контрастам.

Опровергается теория этоса. Учёные заявляют, что музыка не имеет в себе никакого эстетического значения, что одна и та же мелодия по-разному действует на разных людей. Она просто служит удовольствию, такому же удовольствию, какое человек испытывает от еды и питья. Она доставляет чувственное наслаждение человеку, приносит ему отдых, облегчает труд.

Другие учёные скептики полагают, что главное назначение музыки – не создавать новые этические свойства, а отвлекать. «Стоит только замолкнуть звучащим мелодиям, как наш ум снова возвращается к первоначальному настроению, как будто бы он не подвергался лечебному воздействию с их стороны. Поэтому, как сон или вино не удаляет страдания, но его откладывает, вызывая оцепенение, расслабление и забвение, так и определённого рода мелодия не успокаивает души, находящейся в страдании, или настроения, возбуждённого гневом. Но если только она вообще что-нибудь производит, то только отвлекает».

В IV веке нашей эры в трактатах появляется изложение учения о звуке, теории интервалов, родов, систем. Большое место в трактате уделяется вопросам музыкальной нотации (система буквенной нотации, применяемая в древности). Звук обладает тремя свойствами: тембром, позицией и длительностью. Каждый звук занимает определённое место в звуковой системе; одни звуки произносятся более высокими, а другие более низкими.

Интервалы подразделяет на созвучные и несозвучные, большие и малые, первичные и простые. Различия между ними должны определяться не математическим путём, а посредством слуха. Именно слух должен быть главным критерием в различении звуков и интервалов.

Крупнейшие теоретики музыки эпохи эллинизма (греческие астрономы, математики и географы) ставят вопрос изучения гармонии. Также они называют два средства, с помощью которых познаётся гармония: слух и разум. Они заявляют, что главенствующее положение должен занимать разум, а не слух.

**Музыкальные инструменты древних греков**.В музыкальной практике бытовали многочисленные разновидности инструментов: струнных – лира, кифара, форминга, кинир, барбитон, лирофеникс, самбика, спадикс, псалтерий, магадис, пектида, эпигоний, набл и другие.

***Форминга*** – древнегреческий струнный щипковый инструмент. Древнейшая разновидность лиры. Струны (3-5, иногда до 7). На форминге аккомпанировали пению.

***Лира*** – древнегреческий струнный щипковый инструмент. Имела плоский, округлый корпус с кожаной мембраной, от 3 до 11 жильных, кишечных, льняных или конопляных струн. Для натяжения струн использовались деревянные, костяные, позднее металлические колки. При игре лиру держали наклонно, поддерживая кожаной перевязью. Звукоизвлечение осуществлялось пальцами правой руки, на других – левой. Игрой на лире сопровождалось исполнение произведений эпической, а также лирической поэзии (отсюда термин «лирика»). Позднее вытеснена кифарой.

***Кифара*** (или китара) – древнегреческий струнный щипковый инструмент типа лиры. Состояла из корпуса – узкой прямолинейной (трапециевидной) деревянной коробки. Струны одинаковой длины, но разной толщины и натяжения прикреплялись параллельно плоскости корпуса. В первой половине VII века до н. э. имела семь струн, позднее двенадцать. Применялась как аккомпанирующий пению и как сольный и ансамблевый инструмент. Вышла из употребления в начале новой эры.

***Самбика*** – в Древней Греции и Риме струнный щипковый инструмент ближневосточного происхождения типа угловой арфы.

***Псалтерий*** – (буквально в переводе с греч. «перебираю струны») – общее название древних и средневековых многострунных щипковых инструментов. Имел плоский треугольный или четырехугольный, чаще трапециевидный корпус. Струны защипывали пальцами или плектром. Ныне в Европе (особенно Восточной) широко бытуют инструменты типа псалтерия – гусли, кантеле, цитра, цимбалы и другие.

Из духовых инструментов известны различные виды авлоса, сиринги (одно-, двух и многотрубчатые) и труб (сальпинга, керас и другие).

***Авлос*** – древнегреческий язычковый духовой инструмент. Представлял собой пару отдельных цилиндрических или конических трубок из тростника, дерева, кости позднее из металла с 3-5 (позднее более) пальцевыми отверстиями. Длина авлоса различна, обычно около 50 см. Применялся профессиональными исполнителями для сопровождения сольного и хорового пения, танцев, во время похоронных и свадебных обрядов, культовых, и военных ритуалов, а также в театре. Правый авлос издавал высокие звуки, а левый – низкие. Инструмент был снабжен мундштуком и отдаленно напоминал гобой. Должно быть, играть на нём было нелегко, ведь в оба авлоса нужно было дуть одновременно.

***Сиринга*** – (сиринкс) 1) общее название древнегреческих духовых инструментов (тростниковых, деревянных, типа продольной флейты. 2) древнегреческая пастушья многоствольная флейта, известная как флейта Пана (от 5 до 13 скрепленных между собой трубок). Флейта Пана – общее название многоствольных флейт – аналог современного ная. Инструмент состоит из набора открытых с верхнего конца тростниковых или бамбуковых трубочек разной длины, скрепленных тростниковыми планками и жгутом. Каждая трубка издает 1 основной звук, высота которого зависит от её длины и диаметра.

***Корну*** – длинный рог, прямой или закрученный спиралью, предшественник валторны, звучал во время ритуальных церемоний и на поле боя. На конце расширялся (раструб).

***Гидравлос*** (греч. «вода» и «трубка») – античный орган, в котором необходимое давление воздуха, поступавшего в трубы, поддерживалось столбом воды. Был сконструирован александрийским механиком Ктесибием (III век до н.э.). Имел от 4 до 18 труб в одном ряду (количество рядов не превышало 4). Гидравлос был распространен в Римской империи, затем в Византии.

Из древнегреческих ударных инструментов наиболее известны тимпан, систр, кимвалы, кроталы, псифира, роптр и другие. Ударные инструменты пользовались меньшей популярностью, чем струнные и духовые.

***Тимпан*** (буквально в переводе с древнегреческого «бью», «ударяю») – древний ударный инструмент типа маленькой ручной литавры или одностороннего барабана. По кожаной мембране диаметром около 300 мм ударяли пальцами или кистями рук. В Древней Греции использовался с V века до н. э. вместе с авлосом и кимбалами в государственных и культовых церемониях. На тимпане играли преимущественно женщины. В Древнем и средневековом Риме тимпаном назывался двусторонний барабан. В средневековой Европе словом «тимпан» обозначались инструменты различных типов, с XVI-XVII веков преимущественно литавра, во Франции и Испании инструменты типа цимбал.

***Кимбал*** – ударный инструмент (тарелки). В центре бронзовых тарелок проделаны отверстия. В них крепились тесемки или кожаные ремни, за которые музыкант держал инструмент.

***Систр*** – древнеегипетская храмовая погремушка. Состоит из рамки с рукояткой, сквозь которую проходили 3-4 свободных стержня с загнутыми концами, стрежни позвякивали при встряхивании. В Египте применялся деревянный систр, в эпоху Римской империи стал изготовляться из металла.

СРЕДНИЕ ВЕКА

Средневековье практически стёрло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всём с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство, которое заполнило практически все сферы общественной жизни.

Одной из главных задач, вставших перед музыкой раннего средневековья, была задача унификации музыки, используемой христианской церковью. В это время основными формами религиозной музыки были гимны, псалмы и антифоны. Как правило, это была вокальная музыка. Музыка раннего средневековья не знала полифонии. Чаще всего она представляла собой унисонное пение, хотя допускалось поочерёдное пение двух хоров диалогического характера – антифоны. Гимны сочинялись как на Востоке, так и на Западе. Христианская церковь стремилась к созданию единого пения. Упорядочивание и канонизацию церковного песнопения взял на себя папа Григорий Великий. Он создал свод мелодий – «антифонарий».

Григорианская музыка была чрезвычайно скупа в своих выразительных средствах. Главным считалась не мелодия, а текст. Как отмечают историки музыки, это была музыка не для слушателей, а для исполнителей, – пела вся церковь. С самого своего возникновения средневековая церковь поставила музыку на службу интересам христианской религии.

Если сравнить античную эстетику со средневековой, можно выявить существенную разницу. Античная эстетика подчёркивала роль отдельной личности, её общественное значение. Античность подчиняла музыку интересам всего государства. Эстетика античности говорила о способности музыки доставлять человеку эстетическое удовольствие. Все крупнейшие теоретики и философы античности, писавшие о музыке, считали, что она доставляет человеку удовольствие, развлечение, наслаждение.

Средневековая же эстетика подчиняла музыку исключительно церкви. Средневековыми теоретиками музыка понималась не как искусство, а прежде всего как наука. Почти всюду встречалось убеждение, что музыка – это наука о правильной модуляции, то есть о правильном пении.

Известно, что музыка входила в состав семи «свободных искусств», делившихся на «тривиум» (грамматика, риторика, логика) и «квадривиум» (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Характерно, что музыка относилась именно к «квадривиуму», так как рассматривалась как одна из областей математических знаний, наряду с арифметикой, геометрией, астрономией, и понималась, прежде всего, как наука о числах.

Из всего многообразия проявлений античного музыкального этоса средневековые авторы берут одно – очистительное. Главное назначение музыки, согласно их учению, – очищение страстей, с помощью которого достигается исцеление духа и благочестие души. Особенно часты ссылки на библейскую историю о Давиде и Сауле, в которой рассказывается, как своей игрой на гуслях Давид изгонял из Саула злого духа. Эта история стала традиционным аргументом, к которому постоянно обращались средневековые авторы.

Таким образом, в эстетике отцов католической церкви, музыка всего лишь дополняет слово Священного Писания, делает его более выразительным и доступным. Этим объясняются многие особенности музыкальной эстетики отцов церкви: их полемика против античного искусства, неприятие народной музыки, отрицание элементов танца, жеста, движения, критика инструментальной музыки, утверждение господства слова, текста над пением, аллегорическое понимание музыки и т. д.

Как мы видим, отцы церкви полностью исключают из музыки эстетический момент. Они требовали подчинение мелодии тексту, ставили текст выше музыкального исполнения. В пении важен не голос, а слово. «Мы должны петь, псалмодировать и восхвалять Бога больше душой, чем голосом, Пусть это послушают молодые люди, пусть послушают те, на кого возложена обязанность петь в церкви: Бога должно воспевать не голосом, но сердцем! Непристойно, наподобие трагических певцов, смазывать особым средством гортань и горло, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и напевы» (Иероним).

Критику светской музыки мы встречаем почти у всех отцов церкви. Отрицание светской музыки сочеталось с критикой виртуозной инструментальной музыки. Они признают один вид музыки – вокальную, различая в последней два типа исполнения – гимн и псалм, псалмодию и гимнодию. Псалм как пение, сопровождающееся игрой на музыкальных инструментах, признается более несовершенной формой музыкального искусства, чем гимн, который представлял собою хоровое пение без инструментального аккомпанемента. Таким образом, инструментальная музыка признаётся только как приправа к духовному пению.

Особенное негодование вызывает у отцов церкви виртуозная игра на музыкальных инструментах. Они ополчаются против хроматики, на которой основывалась импровизация. Хроматику они воспринимают не иначе, как «разнузданную и безобразную» музыку. «...Должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощрённостью внушают людям склонность к роскоши и распущенности».

Средневековая эстетика выдвигает новое истолкование вопроса о соотношении теории и практики. Авторы музыкальных трактатов противопоставляют теорию практике, ставя созерцание выше практического умения. Боэций говорил: «Работа рук ничего не стоит, если ею не руководит разум. Простых исполнителей музыки называют по их инструментам: кифаред – по кифаре, флейтист – по флейте. Но только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не чрез упражнение рук, но разумом». Это положение получает широкое признание у теоретиков музыки, большинство из которых приводит его в своих трактатах без каких-либо особых изменений.

Истинного музыканта отличает умение разбираться в теоретических основах музыки. Не случайно, что в музыкальных трактатах теоретиков мы встречаемся с двумя терминами: *musicus* (музыкант) и *cantor* (певец). Первый – это учёный, способный различать лады и здраво различать о музыке, второй – это исполнитель, владеющий практикой музыкального творчества, то есть владеющий каким-либо инструментом или своим голосом. Безусловное и абсолютное предпочтение отдаётся учёному-теоретику.

Уже к Х веку в музыкальной теории довольно отчётливо даёт себя знать потребность в изучении проблем музыкальной педагогики. Обучение искусству пения в школах и монастырях ставило перед теоретиками задачу облегчить заучивание музыкальных произведений, изобрести способ наиболее легкого чтения невменной нотации. Такого рода проблемы, в XI веке блестяще разрешил Гвидо Аретинский. C этого времени в музыкальной теории происходит резкий поворот от музыкальной теории к практике музыкального образования и исполнения.

Современная музыкальная теория обязана Гвидо из Ареццо изобретением нотного стана и нотных знаков. С его именем связана реформа в области музыкальной нотации, которая, несмотря на то, что была вызвана сугубо практическими потребностями и предназначалась лишь для того, чтобы облегчить и упростить музыкальное образование певцов, имела огромное научное значение.

Как и многие музыканты того времени, Гвидо был монахом. Образование он получил в бенедиктинском монастыре в Помпозе. Он переезжает в Ареццо, где становится руководителем и преподавателем певческой школы. Пытаясь облегчить певцам запоминание звуков, он применил слоги шести строчек латинского стихотворения, обращённого к Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты, для обозначения шести ступеней гаммы. Таким образом, Гвидо получил название шести ступеней гаммы – ut, re, mi, fa, sol, la, si. Впоследствии слог ut был заменён на слог *до*. Гвидо заложил так называемые сольмизации (от названия звуков соль и ми, стоящих по краям звукоряда), господствовавшей в певческой практике до XVIII века. Он первым стал применять четыре разноцветные черты с ключевым буквенным обозначением. Разместив невмы на линейках, он придал им точное высотное значение.

Музыкальная реформа Гвидо из Ареццо имела огромный практический успех. Сам Гвидо в своих письмах сообщает, что с помощью его правил певцы достигали больших и быстрых успехов в изучении музыки, на что раньше уходили целые годы. «Я решил, – пишет он, – с Божьей помощью так нотировать этот антифонарий, чтобы по нему всякий одарённый умом и желающий научиться человек легко смог бы выучить неизвестную ему мелодию, хорошо узнав часть её с помощью учителя; остальное он, без всякого сомнения, познает один».

Реформа соответствовала насущным потребностям музыкального искусства. Невменная запись нот без обозначения высоты, заучивание на память канонов уже не могли отвечать художественным задачам развившегося исполнительского искусства. Поэтому его учение получило широкое признание, а сам он стал одним из крупнейших музыкальных авторитетов средневековья.

Новые трактаты о музыкальной теории и практике пытаются вскрыть внутреннюю связь мелодии и текста, требуя от музыки, чтобы она раскрывала характер того, о чём поётся. Здесь, как мы видим, связь музыки и текста раскрывается с невиданной в средние века психологической глубиной. Одной из важнейших проблем средневековой музыкальной теории и эстетики было учение о ладах. Средневековое учение о ладах возникло на основе античной музыкальной теории. Отсюда были заимствованы наименования восьми «церковных» ладов. Однако «церковные» лады не соответствовали одноимённым древнегреческим ладам ни по своему строению, ни по значению. Характеризуя отличие средневековых и античных ладов, Т. Н. Ливанова пишет: «Средневековые лады – не только диатонические звукоряды (близкие античным), но и суммы характерных попевок, мелодических оборотов».

Первоначально музыкальная теория довольствовалась четырьмя ладами: дорийским, фригийским, лидийским и миксолидийским. Они назывались автентическими. Впоследствии были введены ещё четыре дополнительных плагальных лада. Наименование плагальных ладов было образовано добавлением приставки «гипо»: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский.

Музыкальная культура раннего средневековья отличалась доминированием монодического начала. Музыка была по преимуществу монодической, одноголосной. Лишь к Х столетию зарождаются первые формы полифонической музыки. К их числу относятся органум, кондукт, гокет, мотет. С развитием городской культуры и закреплением светской музыка, все эти формы многоголосной музыки получают всё большее признание и распространение.

Большое внимание уделяется проблемам многоголосия. Особенно подробно говорится о трёхголосии, с выделением таких форм, как гокет, мотет, органум. Мотет, по определению Грохео, – «есть произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов, или голоса в совместном звучании гармонически согласованы». Мотет – это форма «учёной», сложной музыки. В отличие от него гокет относится к народной музыке.

Таким образом, начиная с IX века, многоголосие становится одной из важнейших проблем музыкальной теории и эстетики. Музыкальная теория XIII века вводит в музыку понятие «контрапункт» и запрещает параллельное движение консонансов. Всё это свидетельствует о том, что музыкальная теория всё в большей степени приближается к реальным потребностям музыкальной практики.

Интенсивное развитие музыкальной эстетики наступает в начале XIV века, когда зарождаются первые элементы эстетического сознания Возрождения. Характерно, что сами музыканты и теоретики этого времени ощущают, что их музыка – это новое искусство, *Ars nova*.

Во Франции, откуда, собственно и появился термин, новое искусство означало новые формы музыкальной выразительности, новые технические средства в передаче ритма, длительности, движения голосов. Особенно остро в это время встала проблема так называемой «ложной» («фиктивной») музыки, образованной хроматическими повышениями и понижениями, обозначенными диезами и бемолями. В соответствии с традицией эти хроматические обороты считались неблагозвучными и не случайно были названы «фальшивыми».

Новая школа легализует применение всей этой «фиктивной» музыки и вводит в музыкальную практику новую манеру музыкального письма, состоящую из нот мелкой длительности. В Италии, благодаря интенсивному развитию всей культуры и искусства новые черты в развитии музыки получают теоретическое выражение ещё ранее. Музыканты, теоретики, авторы трактатов, обосновывали принципы свободы в развитии мелодии и движении голосов, широко допускали хроматику, отстаивали права чувства над догмами средневековых предписаний. Разумеется, практика «Нового искусства» вызвала ожесточённое сопротивление церковников и защитников церковной музыки.

*Библиография:*

Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до 18 века. – М.: Музыка, 1975