

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	9
I. От Античности к Средневековью	19
<i>«Доисторические времена»     западноевропейской музыки</i>	
1. Теория музыки в эпоху Античности	20
2. Звуковой и графический «облик» античной музыки	38
3. Музыкальное-теоретическое наследие Античности в Средние века	47
II. Средние века	57
<i>«Начало» европейской музыки</i>	
1. Григорианские хоралы	58
2. Появление нот и истоки современной нотации	76
3. Самый знаменитый хорал	87
III. От Средневековья к Возрождению. XII–XIV века	107
<i>Обрастание «плотью» и наполнение «кровью»</i>	
1. Рождение и первый этап развития многоголосия	108
2. Ars nova и конец средневековой музыки	140
3. Канон	179

IV. Возрождение. XV век	197
<i>«Учеба» и «воспитание»</i>	
1. Франко-фламандская школа в XV веке	198
2. Полифоническое «законодательство»	236
3. Строгий стиль в эпоху классицизма	262
V. От Возрождения к барокко. XVI–XVII века	279
<i>«Переходный период»</i>	
<i>в жизни классической музыки</i>	
1. Музыкальные «прогрессисты» и «ретрограды» XVI века	280
2. Мадригал XVI века	323
3. Инструментальная «Фронда»	359
VI. Барокко	389
<i>Облачение в роскошные наряды</i>	
1. Теория музыки в эпоху барокко	390
2. Опера в Италии и Франции	441
3. Ария	508
VII. От барокко к классицизму	555
<i>На пути к закату</i>	
1. Музыкальная риторика	556
2. Классические формы	575
3. Симфонический оркестр	599
Заключение	619
Предполагаемая дискография	657
Использованная и рекомендуемая литература	681

*Sanctae Caeciliae*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

**Н**аслаждение красивыми звуками — самое меньшее, что может дать слушателю музыка. Эстетические, философские, семантические и риторические впечатления имеют не меньшую ценность, чем эмоциональные, а порой даже превосходят их. Для адекватного общения с классической музыкой расслабленного погружения в нее недостаточно.

Эта книга предназначена для людей, не имеющих никакого музыкального образования, но мечтающих разобраться в важнейших вопросах теории и истории музыки. Также она, уверен, будет полезна выпускникам музыкальных школ, желающим «реанимировать» свои знания и дополнить их или понять, что же такое они там несколько лет изучали и зачем. У профессиональных музыкантов книга вряд ли вызовет интерес, потому что в ней нет ничего, что не было бы им известно.

В принципе, мои цели примерно такие же, как у школьного предмета «музыкальная литература»: воспитать в читателе «осознанное слушание», научить анализировать музыку в пределах, доступных любителям, обращать внимание на общую композицию произведения и на важные детали, учитывать знания из области теории музыки (в школе этим подробнее занимается предмет «сольфеджио»), понимать исторический контекст и на основе всего этого воспринимать художественный образ, заложенный в музыкальном произведении.



Я не могу спорить с тем, что музыкальная школа закладывает мощную образовательную базу. Но одновременно то, что осталось от усвоенного в стенах этих сказочных заведений материала, почти никак не помогает людям любить и понимать классическую музыку. Я говорю, разумеется, о тех, кто не стал связывать с ней свою профессиональную жизнь, а к выводу такому прихожу, основываясь на собственном опыте общения с теми, кто «запятил» биографию посещением «музыкалки».

Кроме того, традиционная программа по музыкальной литературе вряд ли может похвастаться широтой и, что особенно важно, актуальностью. Зарубежная музыка в ней фактически начинается лишь с Баха, ограничивается тремя композиторами эпохи классицизма и двумя романтиками, при этом на Шопене она как будто бы заканчивается. Из всех зарубежных опер обычно представлена одна лишь «Свадьба Фигаро» Да Понте/Моцарта.

В пояснительной записке методисты заявляют о «помощи учащимся при ориентировании в современной музыкально-общественной жизни», но подразумевают, конечно, не реальную сегодняшнюю жизнь, а те культурные процессы, которые были современными в годы создания программы. Стоит ли напоминать, что речь идет о Советском Союзе, отделенном от всего остального мира железным занавесом?

Искусство в советский период — отдельная и неоднозначная тема, но сейчас-то ситуация принципиально иная. Помимо симфоний Чайковского и романсов Глинки в концертных залах звучит и старинная музыка, наряду со «стандартными» романтическими роялями там можно увидеть и услышать клавесины, а также теорбы, натуральные валторны и прочие «аутентичные» инструменты. Как учащемуся ориентироваться во всем этом, если весь школьный разговор об эпохе барокко ограничивается четырьмя уроками, посвященными Баху?

Современное искусство тоже уже давно вышло из «андеграунда», авангард XX века и новая музыка, использующие невероятное множество абсолютно разных, но всегда очень любопытных композиторских техник, не находят в школьной программе вообще никакого, даже беглого отражения. Оперный театр кардинально преобразовался за последние 50–60 лет, в нем «сменилась власть», и с этим тоже надо считаться, осмысливать текущее положение вещей и внимательно его изучать. Школа же способствует тому, что господствовавшая когда-то в нашей стране точка зрения, негативное по отношению ко всему зарубежному, старинному и современному, насаждается как единственно верная.

Добрая половина курса музыкальной литературы отдана русской и советской музыке, что, с одной стороны, безусловно, правильно — мы должны с пиететом относиться к культуре своей страны, безусловно знать ее, холить и лелеять. С другой — самые глубокие представления о русской музыке никак не могут приравняться к знаниям о музыке вообще. Какими бы гениальными ни были, например, русские оперы, нужно понимать, что это лишь одно из многочисленных проявлений феномена, имеющего широкий географический охват и невероятно насыщенную многовековую историю. То же касается и симфоний, и вообще любых жанров.

Кроме того, само знакомство с отечественной классикой часто подменяется «окультуренным» воспитанием ура-патриотизма. Однажды в ходе

оживленной дискуссии после моего открытого урока по одной из тем, касающейся русской музыки, выслушав упреки в недостаточном «педалировании» темы слияния в любовном экстазе русских композиторов с родиной, я решил задать коллеге прямой вопрос: «Что же, я должен детям врать?» На него я получил быстрый и твердый ответ: «Да, им надо врать».

Во-первых, сама фраза, красноречиво характеризующая то, что традиционно называется «образованием», провоцирует на определенные выводы о хваленой «системе» в целом или, по крайней мере, о начальной ее ступени. Во-вторых, становится даже как-то обидно за русских композиторов, заслуживших место в истории музыки своей бесспорной гениальностью, но стоящих в одном ряду с теми, кто попал в школьную программу лишь благодаря факту рождения на территории Российской империи. В-третьих, уже не приходится удивляться, что музыкальная школа способна добиться эффекта, абсолютно противоположного декларируемому, и, подобно обычным урокам литературы в общеобразовательной школе, воспитать в детях не художественный вкус и любовь, а ненависть к искусству на всю оставшуюся жизнь.

Исходя из установки, что «ломать легче, чем строить», я не предлагаю ничего менять в музыкальных школах. Педагоги воспринимают в штыки любые новшества, а всякую внешнюю попытку внести что-то свежее в привычный для них рабочий процесс называют «уничтожением» уникальной и «самой лучшей в мире» системы музыкального образования. К сожалению, иногда опасения оказываются оправданными, но порой учительское негодование все же напоминает крики пастуха из известной притчи: когда систему, имеющую множество очевидных достоинств, действительно придут «ломать», мнение тех, кто в ней работает, вряд ли воспримут всерьез.

Кроме того, нужно понимать, что работать по накатанной, выучив что-то одно раз и навсегда, как это делает большинство учителей, гораздо проще, чем искать и осваивать новые пути, знакомиться со свежим музыкально-историческим материалом, вникать в него, размышлять над адекватными формами подачи.

Если бы меня попросили создать собственный курс по музыкальной литературе, но не на замену, а в дополнение к существующему, я бы выстроил его именно по той схеме, что представлена здесь. В «дополняющем» характере стоит искать и причины того, почему я не уделил должного внимания композиторам-романтикам (включая наших соотечественников), симфонической и фортепианной музыке XIX века, истории дирижирования, а также музыке XX века, новой музыке и многим другим важным и интересным вещам. Те, кто учился в музыкальной школе, и так их знают. Те, кто не учился, имея ту «базу», которую я предлагаю сформировать, сами смогут во всем разобраться.



Теория и история музыки — совершенно разные дисциплины, однако они имеют столько пересечений, что замкнутый разговор о чем-то одном попросту невозможен: говоря об истории, так или иначе придется затрагивать и теоретические вопросы, а полноценное описание теории невозможно без освещения исторического контекста.

Теорию музыки я старался объяснить более подробно, чем в обычных книгах, рассчитанных на широкую публику, но, разумеется, менее детально, чем в профессиональной литературе. И не просто объяснить, но встроить ее в историческую ретроспективу. В связи с этим необходимо будет погрузиться не только в теорию как таковую, но и в саму музыку, преимущественно доромантическую.

Знаменитый биолог Ричард Докинз (Clinton Richard Dawkins) иллюстрирует хронологические этапы существования живых существ на нашей планете с помощью клавиатуры фортепиано. Он предлагает нам представить, что зарождение жизни соответствует самой нижней ноте (крайняя левая клавиша при взгляде со стороны пианиста), а современность — самой высокой (крайняя правая).

Если так, то вплоть до «центрального *до*» (*до* первой октавы, отмечена на иллюстрации первой точкой) на Земле не было ничего, кроме бактерий. Более сложные организмы эволюционируют примерно к *фа* второй октавы (вторая точка). Рыбы и первые животные — это уже начало третьей октавы. Динозавры появляются в районе *соль* третьей октавы и существуют до *ре* четвертой (третья и четвертая точки). На последней клавише ютятся приматы, а вся история человечества, таким образом, занимает даже меньше, чем одну клавишу. Удивительные масштабы времен, не правда ли?<sup>1</sup>



В музыкальном искусстве исторические периоды, конечно, иные. Наиболее полноценно в концертных залах, в учебных заведениях и книгах о музыке представлен романтизм. Эта эпоха, несмотря на то что ее отделяет от нас авангардный XX век, кажется нам самой великой, понятной и близкой по духу. Композиторы, жившие ранее, если они вообще достойны упоминания в силу того, что их гениальность невозможно замалчивать, рассматриваются сквозь призму романтического мировоззрения, а исполнение их музыки подгоняется под соответствующие эстетические идеалы. Остальные музы-

<sup>1</sup> Самая нижняя, неполная октава называется «субконтроктавой». Далее идут: контроктава, большая октава, малая, первая, вторая, третья, четвертая.

канты, не претендующие на гениальность или не убеждающие в своих талантах музыковедов, начисто вычеркиваются из истории музыки.

А ведь романтизм занимает в хронологии всего лишь чуть более столетия. Так, если мы воспользуемся иллюстративным методом Докинза и установим для клавиатуры рамки с VI по XXI вв., то диспозиция будет такова. Пространство от самой нижней клавиши до примерно до второй октавы (первая точка) займет средневековая музыка. Больше половины всей истории этого искусства на территории Европы! Еще одну октаву почти целиком займет эпоха Возрождения (вторая точка). Примерно до *соль* третьей октавы (третья точка) будет властвовать барокко, еще пара клавиш отойдет классицизму (четвертая точка), а четвертую октаву поровну поделят романтизм и XX век (пятая точка).



Таким образом, романтизм занимает в истории музыки лишь половину октавы в сравнении со всей клавиатурой фортепиано. Более того, его отделяет от нас ровно такое же расстояние, какое занимал он сам (1800–1910, 1910–2020 гг.). А если добавить к этому античный период, то сравнительные хронологические масштабы музыки Нового времени уменьшатся раза в два.

К счастью, за последние годы отношение к музыке изменилось, в людях проснулся интерес к отдаленному прошлому, и не только к барочным операм или историческим инструментам той же эпохи, но и к более старым временам. Сама музыка, написанная до XIX века, перестала восприниматься как некая полуторатысячелетняя репетиция романтизма и предстала в разных своих проявлениях вполне самостоятельным явлением. Новая музыка, о которой, правда, здесь речь не пойдет, тоже стремительно завоевывает все более широкую публику. Не романтизмом единым...

Старинная музыка не скучная и не однообразная. Скука — антоним развлечения, но нельзя же провести всю жизнь развлекаясь. И потом, то, что развлекает одного, может вообще никак не затронуть эмоции другого. Однообразной музыка определенного стиля тоже может показаться только тому, кто лишен большого слухового опыта в данной области. Если слушать много и внимательно, то музыка любой эпохи предстанет во всей своей красе и многообразии.

Я не думаю, что какой-нибудь отчаянный путешественник XVIII века, имеющий возможность слушать оперы лучших итальянских композиторов в Венеции и Неаполе, церковную музыку в Риме, музыкальные трагедии в Париже, оратории Генделя в Лондоне, органную музыку в Германии и симфонии классиков в Вене, почувствовал бы большую разницу между,

скажем, девятью симфониями Малера. Это для нас каждая из них — неповторимый шедевр. А человек XVIII века, если бы вообще поверил, что в наши дни это называется музыкой, был бы уверен, что вновь и вновь слушает одно и то же бесконечное произведение<sup>1</sup>.

Интересно отметить, что старинная музыка — самая непредсказуемая область в музыковедении и в исполнительской практике. Гипотез здесь много, а точных знаний мало. В архивах постоянно обнаруживаются новые документы, которые регулярно вносят коррективы в общепринятые представления, а порой и вовсе их нивелируют. Поэтому прошу не злиться, если вы прочитаете у меня в книге что-то такое, что не совпадет с прочитанным вами в другом источнике: вполне возможно, что по-настоящему точного и исчерпывающего объяснения описываемому явлению просто не существует. Впрочем, вы и без привлечения дополнительной информации заметите, что я, как, впрочем, и другие авторы, временами употребляю фразы типа: «скорее всего», «историки предполагают», «раньше считалось, что [...]», «возможно». Такова наша реальность.



Несмотря на обращение к широкой публике, у меня был некий расчет на то, что читатель знаком с музыкой хотя бы по урокам в средней общеобразовательной школе. Мне кажется, каждый человек довольно точно осознает, что такое ноты, и хотя бы раз в жизни слышал их названия, поэтому мне показалось излишним начинать разговор с объяснения азов, хотя эта тема, безусловно, тоже затронута.

В книге использованы многочисленные термины, каждый из которых я постарался объяснить. Жанр повествования, казалось бы, должен наложить некоторые ограничения в употреблении специализированной лексики. Но одна из целей книги в том и состоит, чтобы подробно познакомить читателей с профессиональной терминологией. Для взаимодействия с данным видом искусства желательно освоить не только язык самой музыки, но и язык музыкантов.

Терминов не нужно бояться. Это очень удобно — благодаря им пропадает необходимость объяснять несколько раз одни и те же вещи. Поэтому мне представляется предпочтительным разъяснить термин один раз и использовать его затем многократно, чем бесконечно «ходить вокруг да около»,

---

<sup>1</sup> Примерно так же живший в XX веке Игорь Стравинский однажды отозвался о музыке одного из величайших композиторов эпохи барокко Антонио Вивальди: он, мол, «написал один и тот же концерт 400 (600) раз». Стравинскому этот гнусный сарказм простить еще хоть как-то можно. А вот тех, кто сам, не будучи гениальным композитором, пересказывает чужую шутку как абсолютную истину и делает ее основой для якобы собственного «мнения» о старинной музыке, оправдать никак нельзя.

недоговаривать и «скрывать» какую-то важную информацию, опустошать и обесмысливать разговор, превращать его в школьную беседу о «возвышенном», лишь бы не напугать читателя каким-то сложным словом.

Также здесь размещено много музыкальных примеров. Удержаться от их использования невозможно. Даже если вы не умеете читать ноты по партитурам, то, во-первых, уверен, что после знакомства с книгой ситуация несколько изменится, а во-вторых, поверьте, иногда достаточно даже просто взглянуть на «рисунок» нот, не понимая точного значения каждой детали, чтобы понять, о чем идет речь.

Большинство примеров для удобства набраны в современной нотации, но иногда я отдавал предпочтение факсимиле. Убежден, что любителям музыки будет интересно, а иногда и полезно взглянуть на то, как выглядели ноты в разные эпохи.

Музыкальные примеры из вокальной музыки я старался снабдить текстом. В некоторых случаях перевод заимствован из открытого источника и помещен в книгу не потому, что его больше нельзя нигде найти, а лишь для экономии времени читателей. Другие переводы выполнены мной.



Возможно, вам покажется, что материал расположен несколько сумбурно, но это не совсем так. Единую «ретроспективу» выстроить невозможно в силу очевидной сложности явления и многообразия происходивших в нем исторических и теоретических процессов. Это не одна линия, а «лабиринт перспектив» — переплетенных, параллельных, разнонаправленных, но обязательно связанных с неким общим, «генеральным» движением, берущим свое начало в едином источнике.

Чем и обусловлено строение глав в книге. Каждая глава состоит из трех разделов. По возможности я старался распределять материал так, чтобы в первом из них шел разговор о теории, во втором — о самой музыке с акцентом на жанрах, в третьем было бы освещено некое «ответвление». При этом многими любопытными темами, увы, пришлось пожертвовать либо ограничиться их весьма поверхностным освещением. Охватить все в одной книге не представляется возможным.

Первая глава — «Доисторические времена» классической музыки — кратко затрагивает некоторые аспекты античной теории музыки и носит лишь ознакомительный характер. Более детально я в ней рассказываю об *интервалах* — без них разговор невозможен в принципе — и о музыкальном *строе*.

Во второй главе — «Начало» европейской музыки — я останавливаюсь на григорианском хорале, важнейшем истоке, откуда затем развилась вся классическая музыка. В связи с чем я рассматриваю одно из основополага-

ющих теоретических понятий — *лад*, а также затрагиваю структуру *мессы*, историю появления *нот* и первый период развития музыкальной *нотации*. Кроме того, мне показалось важным упомянуть и том, как необычно мог проявить себя средневековый хорал в ту эпоху, когда, казалось бы, единственным подходящим для него местом мог быть лишь учебник по истории музыки.

Следующий этап развития музыкального искусства разобран в третьей главе — *Обрастание «плотью» и наполнение «кровью»*. Его главное достижение — возникновение многоголосия, от самых простых его форм до первых вершин (Школа Нотр-Дам). Тот исторический период (XII–XIV вв.) характеризуется также формированием и развитием *ритма*: становление этого явления, неотделимое от новых достижений в области *нотации* и от ведущих жанров эпохи — *органума*, *мотета* — тоже рассмотрены в третьей главе. Наконец, мне показалось интересным обратить особое внимание на *канон* — полифоническую технику, практически ровесницу многоголосия, по-разному проявлявшую себя на протяжении всей истории музыки.

Четвертая глава — *«Учеба» и «воспитание»* — повествует уже о следующей эпохе, о Возрождении. Здесь рассмотрены композиторы XV века и их музыка, сформировавшаяся в это время полифония *строгого стиля*, ренессансная *месса* и, отдельно, то, как все это повлияло на композиторов Нового времени. Точнее, выявлены «следы» ренессанса в музыке эпохи классицизма.

Вопросы, поставленные музыкой XVI века и связанные с *нотопечатанием*, авангардными достижениями венецианцев в области *динамики* и *хроматики*, развитием «звуккописи» в *мадригалах*, обсуждаются в пятой главе, получившей название «*Переходный период*» в жизни классической музыки». Переход — это и смена *строгого стиля* полифонии на *свободный*, и уход самой полифонии на второй план, освободивший место для *гомофонно-гармонического* склада музыки. Особый акцент я делаю здесь на том, как обрела самостоятельность *инструментальная* музыка.

Самой масштабной и важнейшей стала шестая глава, *«Облачение в роскошные наряды»*. Она посвящена преимущественно эпохе барокко. Первый раздел объединяет в себе все основные понятия европейской теории музыки, сформировавшейся именно в то время: *гармония*, *тональность*, *тяготения ступеней*, *аккорды*, их *обращения* и *функции*, *бас* и его роль в музыке. Второй и третий разделы посвящены опере и арии.

Возможно, я посвятил оперному жанру больше внимания, чем следовало, нарушив тем самым некий баланс. В то же время, основываясь на опыте собственного общения с людьми без музыкального образования, я с уверенностью могу утверждать, что для одних опера — не всегда осознаваемое как таковое, но абсолютно точно наиболее любопытное проявление музыки, для других — максимально «непонятное». Поэтому такой «крен» я считаю оправданным.

Название седьмой главы — «*На пути к закату*» — крайне субъективно. По моим глубочайшим убеждениям, представлениям и ощущениям, барокко — вершина музыкального искусства, а классицизм и романтизм — постепенный спуск с нее. Однако я не прошу со мной соглашаться и воспринимать «закат» как путь в пропасть. Пусть это будет «гипотетической» метафорой, ошибочность или справедливость которой докажут время и ваши собственные музыкальные впечатления. При изложении материала я постарался держать себя в объективных рамках и не навязывать свой взгляд.

Основная тема главы — музыкальная *форма* в двух вариантах: барочном, неотделимом от *риторики*, и классическом. Отдельно, пусть и кратко, рассматривается и как бы «суммируется» из распределенных по разным главам сведений история *симфонического оркестра*, а также затрагиваются некоторые вопросы *оркестровки*.



Громкие открытия в области науки нередко влияли на теорию музыки и в целом на восприятие других видов искусств. Сформулированная Чарльзом Дарвином (Charles Robert Darwin, 1809–1882) «теория эволюции путем естественного отбора» настолько завладела умами интеллектуалов, что ее стали проецировать на музыку. Иногда буквально — например, называя «эволюцией» историю популярных жанров, а иногда и подсознательно, возводя на вершину «биологического взросления» романтическую музыку.

Развитие техники тоже не прошло мимо. Например, в одной из книг, посвященной истории оркестра, слово «прогресс» встречается едва ли не на каждой странице, и если в разговоре о совершенствовании духовых инструментов оно еще вполне уместно, то в отношении «всеобщего музыкального процесса» оно вызывает множество вопросов и возражений.

Я придерживаюсь мнения, что любые аналогии хороши, когда служат облегчению понимания предмета. Но, к сожалению, слепая вера в них слишком часто способствует рождению и укоренению глупых и опасных предрассудков. Если какой-то композитор не вписывается в музыкальный «прогресс», то достаивается в книгах в лучшем случае презрительного упоминания. Клавесин воспринимается не как самостоятельный инструмент, обладающий неповторимым тембром и уникальным набором выразительных средств и требующий владения особой исполнительской техникой, а всего лишь как «недоразвитый» предшественник более «совершенного» фортепиано. Значение некоторых барочных композиторов настолько пытаются увязать с романтизмом и, например, всерьез выискивают в музыкальных трагедиях Рамо вагнеровские лейтмотивы — другие при-

чины считать Рамо великим композитором, очевидно, лежат за пределами «эволюционного» мышления автора такой «идеи».

Конечно, я буду говорить о развитии музыки. Однако прошу обратить внимание на то, что развитие — не «эволюционный» путь к совершенству, а просто фиксация неких изменений, произошедших с жанром, с устройством музыки в целом, с инструментами и т. д. Иногда развитие действительно, подобно живым организмам, проходит путь от простого к сложному. Но это не означает, что простое «хуже» сложного. Тем более что история музыки знает и «обратные» перевороты, когда новое направление связывалось с кардинальным упрощением.

В то же время, как бы ни менялся звуковой, смысловой, эстетический облик музыкального искусства от эпохи к эпохе, от века к веку, от десятилетия к десятилетию, в «структуре» музыки неизменно прослеживается нечто такое, что позволяет объединить произведения разных времен в одно глобальное явление и выстроить «биографию вида» от Средних веков до эпохи романтизма включительно.

Музыка, как и биологические организмы, приобретает некие «признаки» под воздействием «окружающей среды». Некоторые она сохраняет долго, другие быстро теряет. Сущность и комбинации признаков позволяют весьма конкретно размышлять и о жанрах, и о стилях, и о средствах музыкальной выразительности.

В своей книге я предлагаю провести «генеральную» аналогию между музыкой и генетикой<sup>1</sup>, относительно новой наукой, зародившейся еще в XIX веке, но кардинально продвинувшейся уже во второй половине века XX. При этом, конечно, я не собираюсь обращаться к генетике на каждой странице: универсальных аналогий не существует в принципе, и если бы я пытался насильно притянуть к биологии абсолютно все, что связано с музыкой, я допустил бы ту же ошибку, что и любители всяческих музыкальных «прогрессов» и «эволюций»: подменил бы удобное объяснение навязыванием заведомо ложных установок, а изложение материала невольно сделал бы похожим на бред сумасшедшего.

«Музыкальная генетика» — не *idée fixe*, а лишь одна из дидактических ассоциаций. Надеюсь, она поможет читателям как следует овладеть предметом и научиться лучше понимать любую музыку. Произведения композиторов абсолютно всех эпох (в рассмотренный период) связаны между собой «генетически». Какие именно музыкальные «гены» их объединяют, как они влияют на «фенотип» произведений, где искать звуковую «ДНК» — обо всем этом мы и поговорим дальше.

---

<sup>1</sup> Греч. γεννητως — порождающий, происходящий от кого-то.



# ОТ АНТИЧНОСТИ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ

*«Доисторические времена»  
западноевропейской музыки*