

кими или же почти недоступными изданиями, рукописями и документами пришлось осуществить автору. В то же время книга отнюдь не производит впечатления некоего хронографа, бесстрастно и сухо перечисляющего факты. Даже обращаясь к довольно сложным, сугубо профессиональным вопросам, она поражает живой манерой изложения, зримо воплощающего сферу личностно-значимых смыслов.

Автор смог создать галерею портретов, изумляющих своей жизненностью, — личные впечатления от общения с героями книги, от премьер их произведений переносят читателя в эпоху Прошлого, властно встающего в образах Настоящего. Так рождается подлинное «сплетение судеб» — то напряженно-конфликтное (если вспоминать эпоху начала XX века), то трагическое и страшное (30-е–40-е годы).

Другой содержательный пласт книги связан с последовательным анализом педагогических принципов, которых придерживались композиторы в работе со студентами. На первый взгляд, известное высказывание Н. А. Римского-Корсакова «Дирижирование — дело темное» можно в полной мере отнести и к практике преподавания композиции. Однако подобное положение дел неизбежно только при неясности исходных позиций и отсутствии четкой системы в действиях и педагога. Так, рассматривая педагогические методы, связанные с именами М. О. Штейнберга и В. В. Щербачева, Слонимский убедительно раскрывает их сильные и слабые стороны, а также — дальнейшие перспективы.

Фактически в этом и заключается один из ключевых моментов в трактовке самого понятия «композиторская

школа». Если в научной традиции «школу» составляет неразрывное единство исходных исследовательских позиций, методологии и того, что Макс Борн называл «стилем мышления», то в отношении художественного творчества картина оказывается иной. В самом деле, можно ли считать подлинным основанием «школы» следование определенным стилевым ориентирам, подчас диктующим и неизбежные ограничения для дальнейшего развития творчества? Вряд ли нужно напоминать о том, что еще А. Шенберг воспитал столь несхожих авторов, как А. Берг и А. Веберн; его индивидуальность служила для них лишь примером творческой ответственности, но не образцом для слепого подражания.

Параллели можно продолжить и дальше. Очевидным оказывается то, что в основе любой «школы» лежат не столько стилевые универсалии, сколько определенная *система приоритетов*, в первую очередь — ценностно-эстетических и технологических. «Школа» — это то, что позволяет ученику осознать свою неповторимость и, сохранив ее, дать ей жизненные силы для дальнейшего роста. Книга С. М. Слонимского, порой в парадоксальной форме, показывает, насколько властные линии связывают разные, а подчас и противоположные композиторские индивидуальности (невольно вспоминается школа Б. А. Арапова, к которой принадлежат Исаак Шварц и Владимир Цытович, Юрий Фалик и Владислав Успенский, Александр Кнайфель и сам автор книги). Судя по всему, эти приоритеты, не сковывающие Личность, но незримо определяющие путь ее развития, и образуют формы творческой памяти, над которыми действительно не властно забвение.

Pavel LAGUNOV

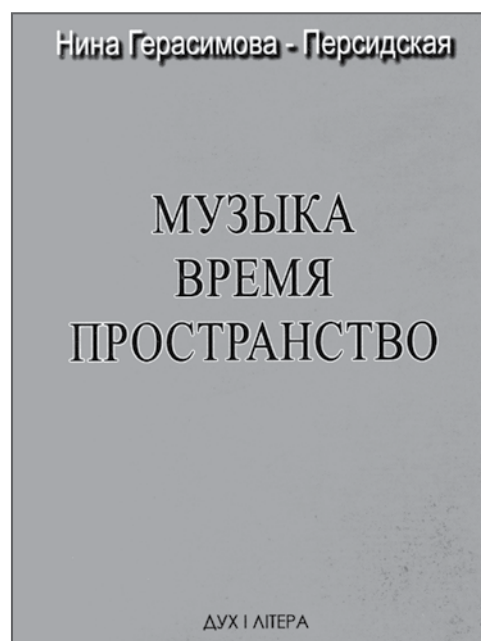
Keys to the past and present

Павел ЛАГУНОВ

Ключи к истории и современности

Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство
/ Ред. И. Тукова. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.

В Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (г. Киев) состоялась презентация сборника статей выдающегося ученого, музыковеда, культуролога, исследователя старин-



ной и современной музыки Нины Александровны Герасимовой-Персидской.

«Интеллектуальный мыслитель эпохи Д. Лихачева и Ю. Лотмана», «исследователь партесной музыки», «человек разносторонних интересов»... Подобный список эпитетов, характеризующих Нину Александровну, можно продолжать еще долго, ибо за почти полувековую научную деятельность она стала признанным авторитетом, светилом музыкальной науки. Показательно нетерпение, с которым ждали появления нового сборника статей именитого автора. И вот — состоялось! На презентации был дан старт активному бытию труда Н. А. Герасимовой-Персидской в русско- и украиноязычном теоретическом и историческом музыкальном пространстве.

Книга представляет собой собрание статей, написанных на протяжении последних сорока лет. Можно было бы предположить, что «солидный возраст» большинства работ вступает в некоторое противоречие с опытом их осмысления и претворения результатов — как в музыковедении, так и в исполнительской практике. Однако внимание к старинной музыке усилилось лишь относительно недавно, и многолетняя научная деятельность Н. А. Герасимовой-Персидской стала одним из катализаторов роста исследовательского и исполнительского интереса.

Музыковед посвятила не одну свою статью и монографию жанровым и стилевым параметрам русско-украинского хорового концертов, а также — особенностям европейского многоголосия Средневековья, Ренессанса и Барокко. Данная проблематика охватывает большую часть работ, вошедших в сборник; их можно объединить в четыре группы.

Первый раздел — «**Музыка эпохи Барокко**». Его предметная область связана со сферой текстов и особенностей их преломления в свете проблемы изучения старинной музыки. Поэтому ряд статей посвящен аспектам текстологического анализа нотолинейных рукописей XVII–XVIII веков и певческих книг. Эти статьи во многом явились базовыми для дальнейших поисков — расшифровок барочных рукописей, ныне осуществляемых целой плеядой украинских и российских музыковедов.

Другая сюжетная линия раздела связана с особенностями интерпретаций одного литературного текста в творчестве двух представителей разных композиторских школ. Речь идет о тексте Послания апостола Павла и его интерпретации в *Маленьком духовном концерте* Генриха Шютца и *Покаянном мотете* анонимного автора. Анализ композиционных структур обоих сочинений позволяет автору говорить о некоей стилистической общности, выраженной в барочной эстетике и сходных принципах работы с интонационными средствами музыкальной выразительности. Еще одна статья раздела посвящена отражениям в древнерусской музыке библейской *Повести о Варлааме и Иоасафе*.

В следующем разделе — «**Партесный концерт: история и теория**» можно найти глобальные исследования, связанные как с процессами формирования пар-

тесного многоголосия, так и с сугубо композиционными моментами строения сочинений. К последним, в частности, относится и широко известная работа «От элементарной частицы до большой формы: к вопросу о становлении композиции партесного концерта», где детально анализируется композиционный и драматургический план *Воскресенского канона* Николая Дилецкого. Отдельная работа посвящена интенциям данного стиля в более низких, пародийных жанрах. Наконец — статья, посвященная «Грамматике мусикийской» Николая Дилецкого, — трактата, раскрывающего особенности партесного стиля.

Название следующего раздела — «**Музыка и время**». На память сразу приходит большое количество различных вариаций на тему временной природы музыки. Проблема времени рассматривается здесь как в историческом аспекте, так и на уровне структуры музыкального произведения. Своеобразным лейтмотивом, проходящим через все статьи, является идея, заключающаяся в особенностях соотношения музыкального времени и пространства в различные эпохи. Эта универсалия может объединять далекие по времени создания музыкальные произведения, такие как *Три поэмы на слова Анри Мишо* Витольда Лютославского и многохорные композиции представителей венецианской школы XVI века. Она же диктует характер взаимодействия «старого» и «нового» в переломные периоды музыкальной истории, оказывающиеся сродни событиям рубежа II–III тысячелетий в мировой истории: середина и конец XVI века в Европе, середина XVII века в России и проч.

Другая историческая универсалия является лейтмотивом заключительного раздела книги «**Проявление неклассических принципов в европейской музыке: Ars Nova — Musica Supernova**». Речь идет о соотношении параметров дискретности и линейности и их влиянии на формирование самых разных структур: от изоритмических мотетов *Ars Nova* до статических сонорных композиций середины и конца XX века. Следя за ходом мысли автора, внезапно обнаруживаешь, что старинная музыка далека от нас только в хронологическом параметре. А во всем же остальном действует знакомый всем принцип: «новое — это хорошо забытое старое».

Действительно, чем отличаются особенности многоголосия *ars nova / ars subtilio* от сонористической ткани в произведениях композиторов середины и второй половины XX века? Насколько актуальной для понимания времени в музыке XX века является сущность мензуральной ритмики? И в чем заключается сходство особенностей эстетики *res facta* с эстетикой *opus posth.*? Как говорится — ответы «без комментариев»...

Исследования старинных памятников (манускриптов как нотных, так и музыкально-теоретических) не только дают возможность изучать формы бытования музыки в давние эпохи. Это и ключ к познанию современной музыки, особенностей ее эволюции. Можно смело утверждать, что подобными ключами выступают все статьи сборника Н. А. Герасимовой-Персидской «Музыка. Время. Пространство».