

# *Нина Герасимова-Персидская* *«Музыка. Время.* *Пространство»*

Редактор И. Г. Тукова. Киев: Дух і Літера, 2012. — 408 с.

Знакомство с профессионально ориентированной литературой начинается обычно с трех вещей: имени автора и названия книги, оглавления и справочного аппарата. Нередко этими тремя вещами знакомство и заканчивается — но не в том случае, о котором пойдет речь.

Если название рецензируемого сборника может показаться слишком поэтичным, то имя автора в представлении не нуждается и само по себе является достаточным основанием для более близкого знакомства с текстом. У тех, кто читал предыдущие работы Н. А. Герасимовой-Персидской, оптимистические ожидания возникнут и в отношении стиля изложения. Впрочем, даже совсем неискушенный читатель улавливает особенности этого стиля очень быстро. Для нынешнего студента отсутствие необходимости постоянно держать под рукой несколько словарей и выполнять грамматический разбор каждого предложения становится едва ли не главным достоинством научного источника. Новая книга Н. А. Герасимовой-Персидской обладает этим достоинством в полной мере: мысль здесь ни на мгновение не застывает в любовании своими изысканными словесными одеяниями (хотя некоторые метафоры на редкость выразительны), ибо поглощена работой со слышимыми, видимыми и умопостигаемыми объектами.

Вот, например, поголосник, испещренный надписями и рисунками — отпечатками характеров, вкусов и взаимоотношений певчих. Читая «Записи на певческих рукописях XVII–XVIII веков», в первую очередь понимаешь, как, в сущности, много общего между тогдашними и сегодняшними хористами. Их привычки, мало изменившиеся за четыреста лет, открывают любопытные исследовательские перспективы:

Намечается определенная закономерность: чем роскошнее рукопись, чем более упорядочена и сохранена, тем она более «глуха» — не содержит дополнительных записей. Наоборот, книжки, закапанные воском, почерневшие, с оборванными страничками, пестрят приписками. Их обилие и в ряде случаев однотипность позволяют рассмотреть их по группам (с. 36).

И как бы вскользь, особенно не выделяясь из повествования, определяется важнейшее для музыкальной текстологии функциональное различие между основным и сопровождающим текстом:

Для музыкальных памятников основным текстом можно считать все то, что имеет отношение к произведению как самостоятельному целому: это словесный текст, нотный текст, название произведения и порядковый номер, если это сборник, имя автора, если оно введено в название, иногда также посвящение. Основной текст осознается как нечто неизменное, установленное, как то, что может быть повторено. <...> Основной текст записан для чтения, пения, для постоянного употребления.

В иной функции выступает тот текст, который может быть определен как сопровождающий, называемый в исследовательской литературе записями или приписками на рукописях и старопечатных книгах. <...> Чаще всего это заметки «для себя», реже — комментарии к основному содержанию рукописи или обращения к другим певцам. <...> Вся масса приписок раскрывает бытование рукописи, причем в своеобразной и очень подвижной по составу среде. В этом и состоит ценность «сопровождающего текста» (с. 34–35).

Или вот Месса Нотр Дам. Подержать в руках настоящую певческую книгу выпадает далеко не каждому, тогда как партитура и многочисленные записи мессы Гийома де Машо вполне доступны. При этом Гийом де Машо едва ли относится к постоянно слушаемым композиторам, хотя его имя весьма почтительно упоминают в ряду выдающихся мастеров Средневековья (их музыка знакома нам еще меньше). Должны быть особые причины для обращения к произведению, историческое значение которого известно куда лучше звукового облика. Статья «Месса Нотр Дам Гийома де Машо: „Сумма музыки“ Средневековья и прорыв в Новое искусство» ставит проблему так, что становится очевидной и связь этого произведения с современностью, и необходимость его внимательного анализа — ведь речь идет о том, как в европейской музыкальной культуре рождается музыкальная форма и каковы предпосылки, на которых позже возникнет само понятие «музыкальное произведение». Вдобавок при чтении можно так ясно представить себе процесс сочинения, как будто видишь средневекового мастера за работой:

Поскольку тексты Мессы совершенно лишены признаков стихового строения, то опереться непосредственно на свой опыт создания словесно-музыкального целого Машо не мог. Он сделал

следующий шаг (по сравнению с предшественниками): отделил наиболее сложный известный ему композиционный прием — изоритмию — от жанровых связей, соединил с кантус фирмусом, сохранившим свой литургический текст (в отличие от мотетов), и таким образом исполняющимся вокально. Следовательно, если в двухъярусных мотетах поэтическая форма определялась *верхними* голосами (с двумя разными поэтическими текстами), то в мессе эту роль взял на себя *нижний* — изоритмический — ярус, как известно, сочинявшийся первым. Отсюда следует ожидать, что в нем проявится особая специфика ритмического оформления.

Использование изоритмии в Мессе может сравниваться с мотетом лишь по принципу сходства самого приема, поскольку целый ряд других признаков отсутствует. <...> *...Композитор впервые выделил прием в чистом виде — без связи с жанром (с. 281, курсив автора. — И. П.)*

В статье о Мессе Нотр Дам хорошо виден способ общения с читателями и слушателями, которым Н. А. Герасимова-Персидская пользуется очень часто. Вначале проблема ставится в общем виде, но в такой необычной форме, как будто включился мощный прожектор и привычный ландшафт получил совершенно новое освещение. Затем укрупняются по-новому увиденные детали (в данном случае — условия возникновения и существования «большой композиции»). Читать об этом интересно даже тем, кто никогда в жизни не слышал ни одного произведения Гийома де Машо (или ни одного партесного концерта), но в определенный момент чтение, оставаясь увлекательным, становится неполноценным без обращения к партитуре или аудиозаписи. Статья о мессе Гийома де Машо, например, снабжена десятью нотными примерами. Один из них — лэ «Верность» (*Loyauté*), нужное здесь для сравнения (и, возможно, ознакомления) со светской лирикой Гийома де Машо. Остальные примеры — это те места в партитуре, на которые надо обратить внимание при самостоятельном анализе. Сходные «ловушки» готовят читателю и другие статьи сборника, приводя — ни в коем случае не императивно, без малейшего намека на назидательность! — к необходимости обогащать и переосмысливать слушательский опыт.

И вот мы читаем о музыкальном произведении как феномене европейской культуры и вступаем в ту плотно населенную метафизическими сущностями пограничную область гуманитарного знания, где слуховой опыт и профессиональные аналитические усилия либо растворяются в рассуждениях о «жизни, вселенной и всём остальном», либо, напротив, стиму-

лируют абстрактное мышление, делая его тем, чем ему и подобает быть — эффективным инструментом специализированного научного познания.

За статьей о Мессе Нотр Дам, развивая поднятые в ней вопросы, следует чрезвычайно концентрированная статья «О становлении музыкального произведения: от „рес факта“ к „опусу“». Для начала проблематизируется самый, наверное, унылый из «дежурных» вопросов советского музыковедения — о соотношении процесса и структуры. Но, в самом деле, хорошо ли мы понимаем, что такое музыкальный процесс и где, собственно, он протекает? Задавшись этим вопросом, мы сразу оказываемся *in medias res*, так что историко-теоретический обзор начальных этапов становления музыкального произведения в европейской культуре читается, словно входишь в воду: временная дистанция между Средневековьем и нынешним днем вначале ощущается как резкий перепад температур. Это ощущение слабеет по мере продвижения от XI века к XIV (в конце концов, водная среда, где зародилась жизнь, все же дружественна человеку) и практически исчезает, когда оказывается, что сходные процессы происходили на «территории партеса» в XVI–XVII веках. Выводы, сделанные автором, достойны внимания как сами по себе, так и с точки зрения методологии:

— музыкальное произведение как процесс есть исторически обусловленный (а не универсально вневременной. — *И. П.*) феномен; — оно формируется в период утверждения структурности — вначале в небольших масштабах (на отдельных *отрезках* времени. — *И. П.*), затем собственно в произведении.

Связь структурного и процессуального аспектов выражена в том, что:

— чем слабее внутренние связи (взаимодействия между компонентами музыкальной структуры. — *И. П.*), тем менее осознан и процесс, тем больше он выносится «вовне» (в область контрафактуры, рекомбинации, пространственно-«архитектурного» конструирования. — *И. П.*);

— чем сильнее структурность, тем напряженнее процессуальность. <...>

Таким образом, показатель зрелого музыкального произведения — взаимодействие обоих необходимых полюсов. Оно само находится в фокусе их силовых полей: процессуального — структурного, временного — пространственного, динамического — стабильного, переменного — регламентированного (с. 303–304).

Сказанное здесь охватывается понятием диалектического единства противоположностей, но только это понятие очищено от какой бы то ни

было диаматовской схоластики и служит надежным ориентиром при погружении в многовековую толщу европейской музыкальной культуры (под водой тоже проще плавать в исправном акваланге, а не с увесистым философским словарем на шее).

Еще более выразительный пример методологически корректного оперирования абстракциями находим в начале статьи «Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект»:

Прочная связь звука и знака складывалась в музыке на протяжении веков. Специфика ее заключается в графической форме фиксации звука (с. 313).

Столь определенное указание на предмет исследования сходу устраняет соблазн пуститься в путешествие по «символическим реальностям» провинциальной феноменологии или погрузиться в долгие размышления о превратностях семиозиса, деконструированных архетипах и прочих постмодернистских диковинах.

Ознакомившись с некоторыми типами объектов, привлекающих внимание автора, можно вернуться к названию сборника, которое, как теперь нетрудно понять, свободно от поэтической гиперболизации. Оно скорее является концентрированным предметным указателем, вынесенным на обложку книги.

Содержание сборника наполняет обобщенно-символическую конструкцию названия индивидуальными смыслами, которые рождаются из профессионального опыта автора. Двадцать две статьи, написанные и опубликованные на протяжении почти сорока лет, о чем уведомляет предисловие редактора (самых добрых слов заслуживают редакторские труды И. Г. Туковой и другие ее многочисленные хлопоты в связи с изданием сборника), сгруппированы в четыре раздела. Первые два — «Музыка эпохи барокко» и «Партесный стиль: история и теория» — охватывают широкий круг вопросов, возникающих при изучении украинской и русской музыкальной культуры XVII — первой половины XVIII веков. Это и национальное своеобразие жанровой системы, и межкультурные связи, и крайне редко привлекающие внимание музыковедов косвенные признаки, своего рода «побочные продукты» музыкального мышления. К ним, кроме уже упомянутых приписок в поголосниках, относится, например, изобразительный ряд в украинском лицевом ирмологийоне первой половины XVIII века. В «Некоторых заметках по текстологии нотоплинейных рукописей» предметом изучения оказываются... ошибки переписчиков: в них обнаруживается не только недостаток внимания, но и действие

инерционных механизмов, которые толкают под руку, заставляя писать «как принято», «как должно быть» в соответствии с устоявшимся интонационным словарем партесного пения. Кроме того, не всякое созвучие, озадачивающее современного музыковеда, следует непременно корректировать (выводы, сделанные по данному вопросу, можно отнести к весьма широкой области явлений барочной музыки):

Партесные произведения требуют анализа с точки зрения того, что следует или не следует считать ошибкой. Не стоит при странных на первый взгляд соотношениях снимать все знаки и «подгонять» под консонирующую вертикаль — ведь *наслаждение пряными звучаниями* (курсив здесь и далее мой. — И. П.) известно в инструментальной музыке конца XVI века. <...> Шероховатости при взаимодействии голосов — явление естественное и представляет собой вертикальный «неустой» к последующему консонантному аккорду (кстати, вполне в нормах баховского голосоведения). Невозможно отделаться от мысли, что *в условиях храмовой акустики некоторые жесткие звучания не замечались — и в пении торжествовала горизонтальная логика мелодической линии*. Во многих случаях, вызывающих вопросы у редакторов, проявляется определенная закономерность, обусловленная и стилистикой партесного многоголосия (с. 69–70).

Граница между первыми двумя разделами сборника весьма условна: множество тем, сюжетов и даже сравнений перетекает из первого раздела во второй. Впрочем, в начале второго раздела появляется новая тема, мощь и свежесть звучания которой не может не привлечь внимания. Отправной точкой становится дифференциация двух областей партесного пения — парадно-ликующей мажорной и лирико-драматической минорной, проводимая в статье «Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII — первой половины XVIII века». Впервые опубликованная в 1977 году, эта статья дает основания полагать, что оппозиция мажора и минора раскрыта с исчерпывающей полнотой — по крайней мере, на уровне композиционного целого, поддерживаемого определенным эмоциональным тонусом. Кроме того, мажорные и минорные концерты существуют в разных социально-жанровых контекстах: первые связаны с публичным празднованием заметных событий и коллективными эмоциями, их авторы чаще известны; вторые, напротив, личностны и анонимны.

В следующей статье оппозиция прослеживается уже на уровне устойчивых интонационных образований — «постоянных эпитетов», отличие

которых от музыкально-риторических фигур западноевропейского барокко оказывается теперь в центре внимания. Праздничные и лирико-драматические концерты оперируют устойчивыми комплексами «постоянных эпитетов». (Вообще устойчивость и конкретность интонационной конструкции характеризует отличие «постоянных эпитетов» от более изменчивых и обобщенных музыкально-риторических фигур. Выявляются и куда более глубокие различия между западноевропейским музыкальным мышлением, развивающим средневековую традицию «видимой» умпостижимой символики, и более прагматичным мышлением их восточноевропейских коллег, стремящихся вызвать у своих слушателей непосредственный эмоциональный отклик.) Здесь тоже вполне можно было бы остановиться, поскольку анализ проник уже почти в самую сердцевину интонационных процессов. Почти... Но ведь есть же любопытство исследователя, которое требует дойти до конца! Есть к тому же и не вполне понятная пока зависимость между дифференциацией на композиционном уровне и на уровне интонационных комплексов. И вот совсем недавно, в 2009–2011 годах, были написаны две статьи, с поразительной смелостью ставящие задачу проследить процесс становления крупного композиционного целого с самого начала, от мельчайшей интонационной ячейки. (При чтении этих статей где-то на окраине моего сознания шелестят страницы «Морфологии растений» Гёте...) Еще более поразительно противопоставление шагов на восходящий и нисходящий целый тон как «элементарных частиц», из которых складываются соответственно мажорные и минорные композиции. Неужели всё так просто? И да, и нет: внешне просты только сами элементы, тогда как синтаксический потенциал каждого из них имеет важные и далеко не очевидные особенности. От восходящего движения в интонационной ячейке к произведению мажорного наклонения ведет путь структурных преобразований на основе широко понимаемой повторности и вытекающего из нее дробления. Этот путь устремлен в общеевропейское будущее скрупулезно прорабатываемого музыкального синтаксиса. Нисходящее движение порождает минорную композицию, поддерживая интонационно-смысловую целостность мелодической линии, нанизывая на единый мелодический стержень (колорированные?) варианты исходной ячейки. Этот способ ориентирован на монодическое мышление, которое в XVIII веке уходит не столько в прошлое, сколько в подсознание восточноевропейской музыки.

Обсуждаемая концепция, разумеется, окказиональна. Ее едва ли удастся в неизменном виде применить, например, к итальянскому мадригалу или блюзу. Такой ли уж это недостаток? Если внимательно посмотреть на «универсальные» музыковедческие концепции прошлого века, то ока-

жется, что они либо рухнули, либо, как концепция Шенкера, обнаружили как раз окказиональную природу, способность объяснять только ограниченный круг явлений. Окказиональность становится методологическим императивом современного музыкознания, безмерно уставшего от путешествий в «дурную бесконечность» безответственных обобщений: связи и зависимости, устанавливаемые и проверяемые, возникают и воспроизводятся в контексте профессиональной аналитической работы с определенным и исторически конкретным музыкальным материалом, а не с химерами возбужденного музыкой воображения. Может быть, самый важный урок, который дает нам сборник, в том и состоит, что основой музыковедческих генерализаций остается способность отличать мажорное трезвучие от минорного.

В третьем разделе — «Музыка и время» — автор пожинает плоды пристального наблюдения и кропотливой аналитической работы. Название раздела порождает вопросы: что за отношения свернуты здесь в союз «и»? почему пространство, замыкавшее триаду в названии всего сборника, вдруг куда-то исчезло? Ответом на первый вопрос и главной темой раздела становится то, как европейская музыка укрощает и приручает время. В зависимости от того, как меняются, становясь всё более внятно артикулируемыми, детально осмысленными и точно локализованными, способы темпорального развертывания основных выразительных средств музыки — высоты, длительности, тембра и интенсивности, — изменяется и пространство музыки. Основным инструментом исследования этих изменений оказывается *хронотоп*. Хочется подчеркнуть, что Н. А. Герасимова-Персидская исследует не виртуальные реальности хронотопов, а осмысливает чувственно воспринимаемую реальность музыки с помощью исследовательского инструмента, именуемого хронотопом. Оказывается, это немного пугающее слово, придуманное Бахтиным в качестве универсалии не то литературоведческой, не то философской, можно использовать для фиксации важных свойств исторически изменчивой реальности европейской музыки. Оно может означать образ действия исследователя, сосредоточившего внимание на отношениях времени и пространства в те исторические эпохи, когда эти отношения выходят на передний план в музыкальном произведении (или даже выплескиваются за его границы). Вместе с ними выходит на авансцену и человек, сочиняющий, исполняющий, слушающий и — главное! — осмысливающий музыку. В этом своем качестве умного слушателя человек становится главным героем дальнейшего исследования.

У каждого из нас нет никакой иной возможности наблюдать за «живым» хронотопом, локализованным в нашем — моем собственном, моих

коллег и собеседников, моих соседей в концертном зале — сознании, кроме как осмысливать то, что происходит здесь и сейчас. В том числе осмысливать то, что здесь и сейчас происходит с наследием музыкальной культуры.

Среди поразительных открытий, к которым такое осмысление приводит автора, выделю три. Во-первых, в исторической логике развития европейской музыки удается обнаружить оппозицию, сходную с противоположностью мажора и минора в партесном концерте. Теперь она перемещается в область широко понимаемых временных отношений:

В новой музыке, с ее созерцанием длящегося, протяженного мгновения, полнота актуального переживания самодостаточна, не движется в будущее. Можно сказать, что, в отличие от старой модели развертывания с её «правой асимметрией», теперь наклон «влево», с акцентом на «прошлом». Соответственно, вместо «ямбичности» — «хореичность» (с. 267).

Во-вторых, важным механизмом современной музыкальной культуры является широко понимаемая отрицательная компонента (я бы позволил себе назвать ее «минус-принципом»). Отрицание старого как способ перехода к новому порождает в числе прочего и аскетизм целого ряда направлений современной музыки, особенно ярко проявляющийся в творчестве А. Пярта. Отказ от излишеств — в мелодике, в организации фактуры и т. п. — становится способом преодолеть избыточность исторической памяти с ее прежде обязательным «наследованием», установить контакт с историческими стилями, наиболее близкими и резонирующими в ответ на индивидуальные художественные запросы. Тогда представления о хронологически «близком» и «далеком» элиминируются: Пярту «ближе» всего оказывается *Ars nova*, Сильвестрову — ранний, шубертовский романтизм. (Кстати, «минус-принцип» действует и в названии третьего раздела...)

В-третьих, в современных условиях особенно рельефной становится «терапевтическая» функция музыки — она воздействует не только на эмоциональную сферу, но и формирует целостные представления об окружающем мире, то есть заполняет пробелы рационального познания:

Теперь, когда наука так ясно доказала свою ограниченность именно из-за человеческого измерения, иррациональное прозрение (как дополнительная компонента к рациональному познанию), что всегда было сферой искусства, спасает от отчаяния и тотального агностицизма (с. 271).

Дочитав до конца третий раздел, можно выбрать между сожалением по поводу окончания прекрасной «лирической эпохи» (с. 321) и интересом к нарождающемуся во многом непонятному, но интуитивно схватываемому искусству. Понятно, что выбирает автор, посвящая заключительный раздел изучению неклассических принципов в европейской музыке.

Спор между временем и пространством может разворачиваться двумя способами — он либо локализуется в типизированном пространстве музыкального произведения, как это происходит в «классические» эпохи строгого письма и торжества тонально-гармонической системы, либо выносится в пространство музыкальной культуры в целом, порождая в нем зону возмущения («точку бифуркации») и новые способы организации произведения. При этом «...наиболее продуктивным может оказаться рассмотрение ранних или, наоборот, самых поздних этапов развития музыкального искусства, когда снимается покров общеизвестного и обнажаются наиболее глубокие закономерности (с. 294).

Временные границы исследования, которые оформляются в заключительном разделе, очень широки, но достаточно определены: это историческое пространство от *Ars Nova* (как и в предыдущих разделах, постоянно ощущается присутствие монодии в знаменной и грегорианской ипостасях, а также *Ars Antiqua*) до *Musica Supernova* (здесь пространство тоже оказывается открытым, поскольку автор одинаково внимательно вслушивается и в переключки настоящего с прошлым, и в звучания, которые можно ощущать как предвестие будущего). Исследуемое пространство пронизано общей тенденцией к дифференциации звучания, всё более четкой артикуляции музыкальной мысли, что не противоречит отмеченной выше интуитивной иррациональности — это просто другая логика (если, например, европеец не понимает, когда к нему обращаются по-японски, это не означает бессмысленности японского языка).

Двадцатый век, впрочем, вносит в звуковой материал музыки такие новые качества, рассматриваемые в четырех заключительных статьях сборника, которые превращают различие мажора и минора в действие почти инстинктивное: сейчас иногда исчезает граница между музыкальным звуком и звучанием вообще как акустическим феноменом. Более того, пространство, с которым соотносится и которое даже моделирует современная музыка, оказывается не менее чем пространством Вселенной:

Можно сказать, что музыка за последние десятилетия в некоторой степени подготовила наше сознание к восприятию нарушающих прежнюю логику открытий, новой картины мира и новой Вселенной. Невообразимые масштабы (как в микро-, так

и в макрокосмосе), трудно постигаемые коллективным сознанием парадоксы мироздания требуют не только рационального знания, но также интуитивного, эмоционально окрашенного постижения (озарения, догадки, предчувствия). Искусство способно стать посредником в этом процессе (с. 333).

Какие же ориентиры в пространстве сверхновой музыки предлагает автор? Отчасти мы можем их предугадать — да, это опять бинарная оппозиция:

Из возможных фундаментальных принципов я предлагаю выделить первичный, так сказать, *principium ante principium*, с которого начинается становление музыки как самостоятельного искусства.

Это оппозиционная пара *прерывность — непрерывность*, дискретность — континуальность, постоянное нарушение и восстановление равновесия между ними. Разделение, то есть проявление дискретности, составляет первый момент того процесса, который в музыке приводит к формированию *целостности* — музыкального произведения. Отношение дискретность — континуальность настолько первично, что в анализе и оценке музыкальных явлений как художественных целостностей на основе принципов, выработанных в Новое время, оно как бы само собой разумеется. <...> И лишь при «конфликтной» ситуации... возникает вопрос о необходимых условиях для формирования самого феномена целостности (с. 337–338).

...Когда у Исаяи Берлина спросили, почему он считает, что время должно непременно течь в одном направлении, философ ответил, что таким образом время течет в мире, в котором обитает он сам, а спрашивающий волен создать такой мир, где время будет иным. Если нас утомили бинарные оппозиции, мы вольны следовать любой другой логике и строить собственный музыкальный мир, подчиняющийся ей или, возможно, не признающий никакой логики. Проблема только в том, что каждый такой новый мир будет — опять-таки в силу универсальности бинарных оппозиций — соотноситься с тем, который созидает эта книга.

Мне, например, при чтении заключительного раздела отчаянно не хватает размышлений о таких неотъемлемых компонентах нашего повседневного слухового опыта, как пульс ударной установки, хриплый голос саксофона или синтетически-яркие тембры электрогитар. Что ж, эта книга показывает, что можно погрузиться в исследования, например, оте-

чественной рок-музыки с тем же бесконечно бескорыстным интересом, с которым Нина Александровна углубилась в исследование партесного пения. Если же такой подвиг — а ведь это именно подвиг! — мне не по силам, то можно попытаться встроить свои фрагментарные и субъективные впечатления от современной популярной музыки в топологию современного музыкального пространства, разработанную в книге, поскольку читателю предлагается не застывшая схема, а способы осмысления топологических особенностей современного музыкального пространства.

Некоторым моим коллегам музыка Пярта представляется примитивной, а музыка Сильвестрова — банальной. Их эта книга едва ли переубедит. Более того, уверен, что некоторые выдвинутые автором положения касательно современной музыки могут быть поставлены под сомнение в качестве субъективных. С тем, что авторская позиция субъективна, я охотно соглашусь, придерживаясь, однако, того мнения, что осознанно субъективная позиция — единственно возможная (точнее, единственно честная) в условиях современной неклассической модели знания. Ибо «объективное» сейчас — это то, что мы пассивно фиксируем как происходящее без нашего участия и помимо нашей воли, а субъективность — это та начальная точка, из которой начинается путь к интересубъективности, собирающей множество других субъективностей в единую сеть взаимопонимания.

Субъективность Н. А. Герасимовой-Персидской имеет одну в высшей степени интересную особенность: во всей книге я не нашел ни одного негативного оценочного суждения. Думаю, это тоже очень важный урок для тех, кто хочет извлекать из книг не только «объективную» информацию, но и сведения о способе мышления автора: оценка, которую мы выставим музыкальным явлениям, говорит столько же о нас, сколько об оцениваемых объектах. Способность услышать нечто новое в квадруплюе Перотина или мессе Гийома де Машо, желание услышать новое в симфонии Сильвестрова или Канчели зависит не только от качеств музыкального материала, но и от качеств исследовательского аппарата. Современная музыка такова, что нуждается в заинтересованном и благожелательном исследователе, который будет использовать накопленные знания и опыт не как до отказа забитый книжный шкаф, где уже некуда, но нужно каким-то образом поместить еще что-то, а как трамплин для нового увлекательного путешествия.

Осталось добавить немного. Сборник включает обширный список печатных работ Н. А. Герасимовой-Персидской: три монографии, четыре нотных издания (не считая отдельных публикаций) и сто тридцать четыре статьи на русском, украинском, польском и немецком языках. Замечу,

что в самом сборнике четыре статьи написаны по-украински. Является ли это непреодолимой трудностью для российского читателя? Опыт советских времен подсказывает, что не является: готовясь к вступительным экзаменам в аспирантуру, мои соученики в Свердловске и Новосибирске штудировали «Історію гармонії та контрапункту» И. Хоминьского — два первых тома, которые успел перевести на украинский язык Л. А. Грабовский, — и практически не обращались с просьбами о переводе. Думается, что и сейчас общность кириллицы и смысловая ценность содержания с лихвой компенсируют возможные неудобства. Вдобавок соприкосновение с украинским языком помогает ощутить особую атмосферу, в которой формировалась культура партесного пения, хотя, конечно, оба языка претерпели значительные изменения после XVII века.

До речі, згодом, із перенесенням до Росії, індивідуальність партесної музики набуває нових рис — і утверджується як нова якість, яка поширюється однаково на творчість і українських, і російських композиторів. І відрізнити концерти за національною ознакою стає неможливим (с. 25).

Перевод вряд ли необходим, не правда ли?

Три концерта, замыкающие сборник, — не «нотное приложение», а очередные прекрасные плоды неустанной работы по расширению наших представлений об *отечественной* музыке партесного стиля. Вступительную статью Л. Г. Ковнацкой «Идеальному собеседнику» упоминаю в самом конце исключительно из зависти: многое из того, что хотел сказать я сам, здесь уже сказано — и лучше, и с той удивительной дружественной интонацией, которую, увы, автор этой рецензии позволить себе не может. И все же — уже не в качестве рецензента, а в качестве ученика — хочу пожелать Нине Александровне новых слушателей и читателей. Vale!

Игорь Приходько