

И. А. БАРСОВА:

«МОГУ ПОЖЕЛАТЬ ОДНОГО: НЕ ПЕРЕСТАВАТЬ УДИВЛЯТЬСЯ...»

С профессором Московской государственной консерватории, доктором искусствоведения Инной Алексеевной Барсовой беседует Валерий Березин.

Инна Алексеевна Барсова в профессиональном сообществе известна всем, и, пожалуй, первую известность принесла ей книжка, не самая важная в ее научной судьбе. То была «Книга об оркестре», которую читали и в вузах, и в музыкальных школах, и просто в музыкальных семьях. Книжка, в которой в полной мере проявилась ее увлеченность музыкальными инструментами, их историей и характерами, и, конечно, любовь к оркестру, такому многоликому и непознаваемому, что и по сей день, спустя десятилетия, она открывает себе и коллегам все новые его красоты и тайны.

Ее интересует оркестр старинный и современный, и авторы, создававшие его неповторимый облик в разные времена и в разных культурах. Но особое место в ее изысканиях занял оркестр Густава Малера, как и творчество этого великого мастера, который без работ Барсовой был бы знаком русскому читателю лишь по кратким словарным статьям.

Возрождение к жизни имен и сочинений забытых, запрещенных в свое время композиторов русского авангарда — это тоже заслуга Барсовой. Заслуга, которую еще предстоит в полной мере оценить будущим историкам культуры.

Инна Алексеевна Барсова родилась в 1927 году, пережив вместе со страной самые тяжелые годы — беды, несправедливости, но и радости, конечно. При этом ей удалось сохранить достоинство и честность перед собой и учениками, совесть, которая заставляет брать часть незаслуженной вины отечества на себя, и в свои 80 с хвостиком не обзавестись цинизмом, а сохранить яркий интерес к жизни, верность профессии и невероятную (порой даже забавную) скромность, переходящую в застенчивость.

Березин Валерий Владимирович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и кафедры духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского



Инна Алексеевна Барсова
(фотография В. Березина)

Коллеги на просторах родной страны – и теоретики, и исполнители – считают Инну Алексеевну Барсову человеком энциклопедических знаний, (что, вероятно, правда), хотя сама она так не считает и не стесняется бесконечно учиться, открывать для себя тонкости и детали профессии. В ее страсти к познанию, как и в любви к путешествиям, – жизнелюбие и удивленный, радостный взгляд на мир. Взгляд, которым мы и попросили ее поделиться с нашими читателями.

* * *

– *Инна Алексеевна, откройте, пожалуйста, тайну: как получилось, что Вы посвятили много лет изучению музыкальных инструментов, истории оркестра и оркестровки – области, которой отечественные музыковеды уделяют внимание не так уж часто?*

– *Точнее было бы сказать: как я заинтересовалась музыкальными инструментами? Это началось с детства в городе Смоленске, где я родилась. Как известно, Смоленск стоит на семи холмах, как и Киев. Мы жили на улице, которая лежит в овраге между двумя холмами, она бежит вниз, к Днепру. Улица называлась*

«Резницкой», а после революции ее переименовали в «Улицу Парижской коммуны». Наша квартира располагалась на первом этаже кирпичного дома, и в ней были две половины, разделенные коридором: одна половина — жилая, а другая папина.

В этой папиной половине все было необычно. Мой отец, Алексей Евдокимович Барсов, был по профессии настройщиком фортепиано. Поэтому в этих комнатах часто располагалась вынутая из фортепиано механика, которую он ремонтировал. Мне очень нравились молоточки с фильцем, замшей нежных цветов, вообще вся форма этой огромной внутренности, вынутой из фортепиано. Но пианино — это ведь мой привычный инструмент.

А в папиной половине находились совсем другие инструменты, которых я никогда не видела у наших знакомых. Во-первых, фисгармония. Я на ней играла, когда хотелось; выбирала регистры (хотя их было, кажется, два), играла, надавливая ногами на меха. На стене висели две обычные скрипки.

Но жил в этой комнате еще один инструмент — концертина — такая маленькая одноголосная гармоника. Насколько я помню, она не была хроматической, далеко не все на ней получалось. Летом я выносила ее на Резницкую улицу, забиралась в высокие лопухи на пригорке нашего оврага и играла там, интригуя редких прохожих. И был еще один — не инструмент, но предмет, который отбивал ритм, — метроном, черное, полированное, очень изящное архитектурное сооружение, сужающееся кверху, с таинственной надписью на медной табличке: «Юлий Генрих Циммерманъ. С. Петербургъ. Москва. Рига». Каково же было мое потрясение, когда год назад (!) я купила у букиниста Прейскурант 1906 года — бережно переплетенную книжечку под названием: «Юлий Генрих Циммерман. Фабрика музыкальных инструментов». В ней я нашла описания и картинки инструментов моего детства, которые еще продавались в двадцатые годы в провинциальных городах, и которые мой отец хотел иметь у себя дома.

— *Желание заниматься музыкой профессионально — откуда оно? От отца? Вы жили в провинциальном городе, и что-то должно было случиться...*

— Выбор профессии стал ясен очень рано. В детстве я много болела и если бы не моя мама Антонина Петровна, меня бы давно уже не было на свете. Заниматься чем-то еще кроме музыки, которую я очень любила, я не могла. А влияние на меня оказали многие люди.

В детстве я сочиняла музыку — разные пьески, песни, марши. Однажды, — было это в 1936 году, — мне в руки попала книжка из серии «Книга за книгой» (тогда выходили такие адаптированные для детей издания рассказов Чехова, Тургенева, Григоровича). В этой новой книжке был эпизод из знаменитого романа «Жан Кристоф» Ромена Роллана. В нем рассказывалось о том, как мальчик Жан Кристоф взялся сочинять музыку. На меня это произвело огромное впечатление, и я сочинила Сонатину в одной части. Другу моего отца поэту Михаилу Кудимову пришла в голову странная идея послать мое сочинение писателю. Я не осмелилась возражать, не вполне понимая, что происходит. Вскоре я получила от Ромена Роллана письмо и фотографию, подписанную 10 января 1937 года. Внимание писателя к этому детскому опусу и теплота самого письма поразили меня и несколько поколебали неуверенность в себе, свойственную мне, особенно в ранние годы. Это письмо открыло мне возможность переехать в Москву. Меня приняли в Центральную музыкальную школу (ЦМШ). Уже тогда я интуитивно восприняла письмо Ромена Роллана как благословение моим занятиям музыкой.

— Вероятно, тогда же появились личности, фигуры, повлиявшие на Вас авторитетом и талантом?

— Мне посчастливилось в детстве взять несколько уроков у Самуила Евгеньевича Фейнберга. В ЦМШ я занималась у его ассистентки Эсфири Леоновны Вилянковой; время от времени она приводила своих учениц на прослушивание к профессору. Самуилу Евгеньевичу была свойственна редкая благожелательность, так необходимая мне тогда. Потому что у меня «не получалось» в школе для одаренных детей.

В последние годы войны я брала частные уроки фортепиано у Екатерины Николаевны Авланти, ученицы Игумнова. Она привела в порядок мои переигранные руки, но главное — сумела освободить меня от скованности. Именно она открыла мне, что музыка — это речь, и каждый ее звук полон смысла. Уже после окончания консерватории я взяла несколько уроков у Лии Моисеевны Левинсон — одного из самых тонких музыкантов, с которыми мне приходилось общаться.

— А в консерватории Ваши интересы сразу определились?

— В Московской консерватории моим любимым предметом на младших курсах стало чтение симфонических партитур. Может быть, из-за интереса к партитуре, а скорее всего любя звучание симфонического оркестра, я усаживалась на концертах в Большом зале консерватории в первом ярусе, в крайней ложе для освещения (тогда это было возможно), и, буквально повиснув над оркестром, смотрела и слушала — смотрела, как выглядят духовые, и слушала их тембры. Но у меня и в мыслях не было специализироваться в области оркестра. Просто я хотела заниматься музыкой — неважно, в какой форме.

— На историко-теоретическом факультете немало предметов и дисциплин, и преподаватели всегда были уникальные. Кто же Вас особо увлек, привил вкус к профессии?

— В консерватории я училась у замечательных музыкантов: у Игоря Владимировича Способина (гармония и специальный класс), у Виктора Абрамовича Цуккермана (анализ музыкальных произведений), у Александра Лазаревича Локшина (чтение симфонических партитур), у Юрия Александровича Фортунатова (тот же предмет после увольнения из консерватории Локшина, а также лекции по истории оркестровых стилей), у Дмитрия Романовича Рогаль-Левицкого (инструментовка). Именно Юрий Александрович Фортунатов привил мне вкус к анализу оркестровых партитур.

— А кого бы Вы отметили из музыкальных историков?

— Я прослушала несколько лекций по истории музыки у Валентины Джозефовны Конен. Ее эрудиция, оригинальность мыслей, ярко проявившиеся на лекциях и в книгах, открыли передо мной новые ракурсы в изучении истории музыки. Особенно близки мне были идеи, изложенные в ее книгах «Театр и симфония» и «История, освещенная современностью».

— Для молодого музыканта очень важны этические ориентиры, и в профессии, и в повседневной жизни...

— Не могу назвать без оговорок какого-то конкретного человека. Но в моем окружении было немало замечательных людей. Та же Валентина Джозефова была для меня примером независимости и мужества в нашей непростой жизни. Михаил Леонович Гаспаров — рыцарь профессионализма и порядочности. В последнее десятилетие — о. Георгий Чистяков, изменивший мое ощущение мира и жизни. Наконец, моим мужем был Сергей Александрович Ошеров — эрудит, ученый, филолог, античник, блестящий переводчик.

— *Как складывалась Ваша музыкальная биография, что Вы считаете самым важным?*

— Музыкальную биографию пишущего музыковеда обычно определяет либо заказ, либо интерес автора к какой-то теме или проблеме, далеко не всегда подкрепленный издательским договором. В таких случаях автор, вероятно, должен быть готов к тому, что его рукопись может пойти «в стол».

Нередко заказ, полученный в молодые годы, т. е. первая научная или популярная работа, накладывает отпечаток на всю дальнейшую жизнь. Так случилось и со мной. Правда, должна сказать, что в советские годы в естественно протекающую литературную, научную деятельность при попытке издания постоянно вмешивалась посторонняя сила. Ее имя — цензура. Ей столь многие из нас обязаны умолчанием об истине и другими неприятными и непозволительными вещами. Имело место и еще одно качество, видимо, заложенное в природе советских властных структур: люди моего поколения называли его — «не пуцать».

— *И все же в Ваших научных изысканиях сложилось несколько основных тем многолетних исследований...*

— Да, в моей музыковедческой биографии возникло несколько направлений. Одно из них — Густав Малер.

В самом начале шестидесятых годов редактор издательства «Музыка» Татьяна Александровна Лебедева заказала мне сборник «Густав Малер. Письма. Воспоминания». Я с радостью взялась за него: ведь после довоенной брошюры о Густаве Малере Ивана Ивановича Соллертинского у нас об этом композиторе ничего не писали. В качестве переводчика с немецкого я предложила моего мужа, Сергея Александровича Ошерева.

Для этой работы был необходим контакт с австрийскими коллегами. Однако поехать в Вену для изучения тамошних архивов и библиотек обычному беспартийному человеку было практически невозможно: учреждение, где ты работал, далеко не всем давало соответствующую «характеристику». Тем не менее, контакт с Веной все-таки завязался — в 1964 году, когда я и С. А. Ошеров поехали в Австрию в составе туристической группы от Московской консерватории (это была одна из первых групповых туристических поездок). В Вене мы посетили Универсальное издательство (Universal Edition) и передали его сотрудникам только что вышедшую в свет, еще «тёпленькую» книжку «Густав Малер. Письма. Воспоминания». Она предназначалась для Эрвина Ратца — президента Международного Малеровского Общества (Internationale Gustav Mahler-Gesellschaft) в Вене. Между мной и Э. Ратцем завязалась переписка, которая длилась до его смерти в 1973 году. В результате моего общения с Э. Ратцем издательство «Музыка» получило возможность издавать партитуры симфоний Малера, перепечатывая их с нового Критического издания (Kritische Gesamtausgabe), которое

осуществлял Ратц. Он не протестовал против того, что я познакомила наше издательство с присылаемыми лично мне партитурами всех симфоний Малера.

Тем не менее, прошло 15 лет (в течение которых я написала и издала монографию «Симфонии Густава Малера»), прежде чем мне удалось принять участие в Малеровской конференции в Вене. Я была приглашена на посвященный Малеру Коллоквиум (Gustav Mahler Kolloquium 1979). Однако приглашение застряло в недрах Министерства культуры; венскому же Малеровскому Обществу было отвечено, что товарищ Барсова занята и приехать не может. Лишь вмешательство австрийского культуратташе побудило министерство передать мне приглашение. Меня выпустили, и я прочитала на этом замечательном Коллоквиуме доклад «Малер и Достоевский».

Малероведение — открытое пространство. В нем постоянно происходят события, появляются новые рукописи, документы, издания, исполнения. Поэтому прекратить заниматься Густавом Малером для меня невозможно. И это — на всю оставшуюся жизнь.

Еще одно важное для меня направление — Александр Васильевич Мосолов. Несколько иная — куда более драматичная — ситуация возникла в связи с работой, заказанной для энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹. Английское издательство подбирало авторов для большой серии биографических статей о советских композиторах XX века. Среди предложенных мне тем (шел 1973 год) мое внимание привлек Александр Мосолов; я легкомысленно полагала, что статья об этом забытом композиторе не займет у меня много времени.

Месяца через два я попросила к телефону (номер был добыт в отделе кадров Союза композиторов) Александра Васильевича. В ответ раздались рыдания. Нина Константиновна Мешко сообщила мне, что ее муж скончался три недели назад. Я отправилась в дом, где жил композитор, чтобы познакомиться с его архивом. Только здесь я поняла, что у Александра Мосолова нет биографии: Нина Константиновна показывала мне кипы неизданных нотных рукописей, бесчисленные документы — биографические, деловые, личные, — к которым никто никогда не прикасался. Стало ясно, что одной энциклопедической статейкой от этого человека мне не отделаться: здесь понадобятся годы, придется, чего доброго, отложить другие дела.

Я не задумывалась тогда о том, какими неприятностями чревата эта тема: ведь Мосолов был арестован и сидел, его творчество заклеяно как идеологически вредное для советского народа. И обо всем этом нельзя было заикаться — цензура таких вещей не пропускала!

Способы обойти цензуру принимали порой причудливые формы. Так, все статьи о советских композиторах для *The New Grove Dictionary* требовалось сдать в Союз композиторов, где они должны были пройти «литование» — т. е. быть прочитаны и сопровождены печатью и подписью цензора из Главлита. Кто-то дал мне отличный совет: не показывать статей в Союзе композиторов, а отправить их обычной почтой под видом письма о каком-то человеке. Так я

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. L.: Macmillan, 1980. In 20 vols.

Для этого издания энциклопедии Инной Алексеевной Барсовой написаны следующие статьи: Gnesin M. F. (Vol. 7. P. 478–479); Grechaninov A. T. (Vol. 7. P. 658–659. В соавт. с Э. Джералдом); Ippolitov-Ivanov M. M. (Vol. 9. P. 291); Kastaľsky A. D. (Vol. 9. P. 822–823); Mosolov A. V. (Vol. 12. P. 611–612); Polovinkin L. A. (Vol. 15. P. 52); Vasilenko S. N. (Vol. 19. P. 560–561)

и поступила. Статья о Мосолове, направленная издателю Энциклопедии Гроув Стенли Сэди, начиналась так:

«Дорогой Стэнли Сэди,
я кое-что узнала об интересующем Вас человеке. Александр
Васильевич Мосолов родился в Киеве (29 июля 1900 года)...»

Далее шел весь остальной текст. Эта и другие статьи дошли в целостности и сохранности. Но все это были только цветочки.

Два года я работала над русскоязычным вариантом первой статьи, которая, под названием «Александр Мосолов: двадцатые годы», вышла в журнале «Советская музыка» (1976)², пролежав там всего лишь год. Еще через год ее издали по-чешски в журнале *Hudební rozhledy*³. Развернутый вариант статьи был тогда же заказан мне Эберхардтом Клеммом (Лейпциг). Он вышел в 1980 году в сборнике «*Jahrbuch Peters. 1979*». Статья называлась «Раннее творчество Александра Мосолова»⁴. Вскоре последовали ее перепечатки в Западной Германии⁵ и в Восточном Берлине. В 1987 году статью перевели на венгерский язык и опубликовали в журнале «*Magyar Zene*». (У меня, правда, разрешения никто не спросил, и денег никто не заплатил.) Я утомляю Вас этими подробностями, чтобы стал ясен разительный контраст в отношении к Александру Мосолову на Западе и у нас, в Советском Союзе.

Попытка включить развернутый вариант моей статьи о раннем творчестве Мосолова в какой-нибудь советский сборник не увенчалась успехом. После двух отрицательных рецензий ее отклонили. Лишь в 1986 году издательство «Советский композитор» решилось выпустить в свет посвященный композитору сборник «А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания»⁶. И даже здесь, как рассказала мне редактор книги Татьяна Ивановна Соколова, Виктор Белый на стадии редактирования собственноручно вымарал фразу о том, что Мосолов был репрессирован.

Моя работа над биографией и ранним творчеством Мосолова, фактически, продолжается до сих пор: все время появляются какие-то новые материалы.

— В работе историка неизбежны интересные ответвления от магистрально-го пути. Вероятно, в процессе работы Вас привлекли и другие забытые русские композиторы двадцатых годов?

— Да, конечно. У меня есть статьи о Леониде Половинкине, Иосифе Шиллингере, Дмитрие Мелких и о других музыкантах. Но чаще при выборе героев моих исследований меня тянет к композиторам, погубленным советской властью, сломленным ею или устоявшим, но не смогшим в полной мере реализовать свой дар. Мне давно уже кажется, что на мне лежит определенная доля ответственности за происходившее в моей стране при Советской власти. У меня не было

² Барсова И. А. Александр Мосолов: двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12. С. 77–87.

³ Barsova I. Alexandr Mosolov: Dvacátá léta // *Hudební Rozhledy*. 1977. № 11, 12; 1978. № 2

⁴ Barsova I. Das Frühwerk von Alexandr Mosolov // *Jahrbuch Peters. 1979* / Hg. von Eberhard Klemm. Leipzig: Peters, 1980. S. 117–169.

⁵ Barsova I. Das Frühwerk von Alexandr Mosolov // *Musik-Konzepte* 37/38. Alexandr Skrjabin und die Skrjabinisten. II / Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text kritik, 1984. S. 122–167

⁶ Александр Мосолов. Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.

ни политического темперамента, ни смелости противостоять происходящему каким-либо поступком. Но все же оставалась возможность «академической» работы: можно было вернуть из забвения имена и творения этих людей. Так появился сборник «Николай Сергеевич Жилыев. Труды, дни и гибель»⁷. Мне удалось сделать эту книгу — хочу подчеркнуть — только благодаря редкой заинтересованности и энтузиазму моих учеников и коллег, собравших о Жилыеве огромный материал. Так появились статьи: «Между “социальным заказом” и “музыкой больших страстей”: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича»⁸ (1996); «Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова»⁹ (2007). И последняя работа в этом ряду, еще не вышедшая в свет — «Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: Мечислав Вайнберг».

— *А что же стало с Вашим любимым оркестром и его изучением?*

— Оркестр всегда со мной. Во-первых, мой «хлеб насущный» — преподавание предмета «Чтение партитур» в консерватории. Во-вторых, упомянутые выше Малер и Мосолов, а также другие композиторы дают огромный материал для изучения истории оркестровых стилей, техники оркестрового письма. И, наконец, третья сфера моей музыковедческой деятельности прямо связана с историей оркестра и партитуры.

— *Расскажите об этом подробнее. Выход в свет Вашей работы «Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века)»¹⁰ стал событием в музыкальном мире – уже потому, что это первая книга такого рода в российском музыковедении.*

— История оркестра и партитуры, к счастью, не относится к идеологической сфере музыкальной науки, так же, как и, например, художественный перевод древних текстов в филологии. Начало работы над совершенно новым материалом, который лишь через двадцать лет (в 1997 году) обретет форму книги, произошло почти случайно. В середине семидесятых годов меня в высшей степени заинтересовало многохорное музицирование в соборе св. Марка в Венеции начала XVII века. Слушая записи композиций Джованни Габриели и мысленно рестаурируя по описаниям, гравюрам и современным фотографиям интерьер знаменитого собора, в котором работал этот музыкант, я попыталась воссоздать звуковую и тембровую структуру сочинений для нескольких инструментальных хоров. Это было нечто вроде платонического романа: в Венецию я впервые попала только в 1993 году.

Огромная радость от работы с сочинениями эпохи барокко, помимо самой музыки, помимо интереснейшей проблемы «музыкальная композиция и ее нотная запись», заключалась в моментах, казалось бы, побочных, но для меня невероятно важных. Я имею в виду охоту за рукописями и ранними изданиями

⁷ Николай Сергеевич Жилыев: Труды, дни и гибель / Ответственный ред.-сост. И. А. Барсова. М.: Музыка, 2008. 608 с.

⁸ Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сб. статей. К 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 121–140.

⁹ Статья опубликована в кн.: Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 90–121.

¹⁰ Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская консерватория, 1997. 571 с.

оркестровых партитур или трактатов. Их можно было найти и в России, но, конечно, весь массив был сосредоточен в европейских библиотеках и архивах. Начиная с первой заграничной конференции в Вене (напомню, 1979 год), помимо осмотра города я отправлялась в библиотеки. Это были подлинные события — держать в руках, предположим, первое издание трактата Ауктора Лампадия *Compendium musices* (1537) с изображением самой ранней партитуры! (Это было в Вашингтоне).

«Простите, — слышу я голос юного оппонента, — все это можно найти в интернете, стоит только нажать...»

Да, конечно! Но рукописи из интернета пахнут горячей от принтера бумагой.

А в Риме в библиотеке консерватории Santa Cecilia мне принесли автограф партитуры Винченцо Беллини «Норма». Меня поразила первая страница рукописи — грязноватого цвета, захватанная, замусоленная потными пальцами многих капелмейстеров (и самого автора?). А на рукописи не слишком разборчиво и в спешке записаны названия инструментов в давно забытом «итальянском» расположении — со скрипками наверху и с фаготами ниже тромбонов.

«Ну и что? — продолжает юный оппонент. — Зато чистый лист, работать удобнее и ценная информация! И в Рим ехать не надо!»

Юный оппонент, конечно прав. Но копии из интернета (как и микрофильм) не смогут передать текстуру нотной бумаги, прикосновение карандаша, подчистки, неясные подробности в движениях пера и другие важные частности музыкального текста. Однако это уже текстологические проблемы.

А в Рим ехать все-таки надо!

— *В числе Ваших работ есть просветительские, как, например, «Книга об оркестре»¹¹. Считаете ли Вы популяризаторскую деятельность важной, или это были просто работы «по случаю»?*

— В прежние годы я довольно часто писала в популярных изданиях, например, в календаре «В мире прекрасного». Но «Книгу об оркестре» я никак не могу причислить к работам «по случаю» (перед ней был еще журнальный вариант). Я писала ее с увлечением, так, чтобы читателю было интересно, придумывая занимательные авторские отступления. И в то же время в книге есть нужные сведения о тембре, диапазоне всех инструментов симфонического оркестра и многое другое. Видимо, она удалась: в семидесятые годы выдержала два издания на русском и два на украинском языке.

— *Значительную часть Вашего времени и сил занимает преподавание. Вряд ли можно сомневаться, что оно составляет и значительную часть Вашей жизни. И эта работа, вероятно, приносит свои радости?*

— После окончания аспирантуры я, стараниями Юрия Александровича Фортунатова, была приглашена на кафедру инструментовки (сейчас такой кафедры у музыковедов нет) и стала преподавать чтение симфонических партитур. Так случилось в моей педагогической биографии, что тридцать лет я преподавала на теоретико-композиторском факультете исключительно этот предмет.

Мои потенциальные лекции о Густаве Малере, о котором я написала монографию, не были востребованы в Московской консерватории (кроме цикла из

¹¹ Барсова И. А. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1969. 231 с.; ²1978. 208 с.; укр. пер.: Барсова И. А. Книга про оркестр. Киев: Муз. Украина, 1981. 174 с.

четырёх «неучебных» лекций на заседаниях Научного Студенческого Общества — НСО). О жизни и творчестве Малера я читала в других городах России. С 1985 года я принимаю участие в чтении раритетных курсов — «История нотации» (мой раздел курса — нотация эпохи барокко) и «История оркестровых стилей». Кафедра русской музыки пригласила меня периодически читать у музыковедов авторский курс «Музыкальный авангард двадцатых годов». И все же мой основной предмет в Московской консерватории — чтение симфонических партитур. Но, конечно, я руковожу дипломными работами и диссертациями.

Я люблю предмет чтение партитур, хотя периодически меня охватывает чувство, которое мне трудно определить: может быть, это — «бег по кругу». Но мне нравится общение со студентами, особенно первых курсов, которые только открывают для себя мир оркестра. Мой единственный «секрет» — помочь моим ученикам услышать партитуру, понять, как устроена тембро-фактура симфонического произведения.

— Многие коллеги и ученики знают, что Вас подводит зрение, а читать, писать, разбирать рукописи приходится много и постоянно. Как Вы побеждаете этот недуг?

— Остается принимать этот порок как данность. Я очень ограничена в чтении. К тому же преподавание чтения партитур съедает, увы, остатки зрения. Нередко моим зрением становится слух.

— Есть ли у Вас сожаления о чем-то не сбывшемся, неосуществленном? Может быть, не только в профессии?

— Я хотела бы быть органисткой и до сих пор сожалею, что это не осуществилось. Если же взглянуть шире, то мне, к сожалению, оказалось недоступно свободное владение несколькими иностранными языками.

— Есть ли у Вас увлечения, которым отдаете свободное время?

— Самым сильным моим увлечением всю жизнь были и остаются путешествия. С ними связана и моя любовь к фотографии.

— Если можно, Ваши советы и пожелания молодым музыкантам, посвятившим себя изучению оркестра и оркестровки.

— Как Вы заметили, я никогда не занималась практикой оркестровки, ведь я — не композитор и не дирижер.

Что же касается тех музыковедов, кто выберет для себя историю и теорию оркестра, то им я могу пожелать одного: и в сфере оркестра, и в других областях музыкального творчества не переставать удивляться — как новому, так и хорошо забытому старому.