

Alma mater

Tatyana BERSHADSKAYA Alma mater: Remembering with love

Memoirs of the outstanding musicologist, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor of the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory Tatyana Bershadszkaya (after an interview written down by Elena Kiyko at the Repino Workshop House of Composers in summer 2015).

Key words: Tatyana Bershadszkaya, St. Petersburg Conservatory, the Union of Composers of Russia.

Татьяна БЕРШАДСКАЯ Alma mater: признание в любви

Воспоминания выдающегося музыковеда, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Татьяны Сергеевны Бершадской (по материалам интервью, записанного Еленой Кийко летом 2015 г. в Доме творчества композиторов в Репино).

Ключевые слова: Т.С. Бершадская, Санкт-Петербургская консерватория, Союза композиторов России.

*К 95-летию со дня рождения
Татьяны Сергеевны Бершадской*

Начало

Семья у меня была чудесная. Сейчас посчитаю, сколько нас: мама, папа, бабушка (мамина мама), тетя (мамина сестра), ее дочка, моя двоюродная сестренка, и я. Первые три года своей жизни я обитала с мамой и папой в десятикомнатной квартире на Миллионной. Окна выходили на набережную Невы и Петропавловскую крепость. Но когда началось всеобщее «уплотнение», мы переехали к бабушке — маминой маме, Любове Сергеевне Северьяновой, на то самое место, где я живу сейчас — в Демидовом (ныне — Гривцова) переулке. Папа, Сергей Владимирович Бершадский — дирижер, композитор, скрипач — редко бывал дома, потому что все время разъезжал по гастроллям. В основном, у нас всем заправляла мама — Нина Григорьевна Северьянова. Она была, так сказать, гвоздем семьи. Работала бесконечно и вообще была замечательным человеком. Все, знавшие ее, отмечали незаурядный «неженский» ум, постоянную готовность немедленно помочь каждому (не только се-

мье), кто в этом нуждался. Она была из тех, кто «отвечает за все», наверное, потому и сгорела так рано, не выдержала блокаду.

Семья моя была то, что называется «антисоветская»: дружно сожалела о разбитой монархии, большевизм не признавала совершенно, особенно бабушка. Она долго хранила листок отрывного календаря за 1914 год с портретом цесаревича Алексея, смотрела на него и бормотала: «За что?» Но у меня сложились совсем другие убеждения. Я — вполне советский человек, то, что называли «беспартийный большевик». Говорю об этом совершенно искренне и без тени иронии. Я любила свою страну, принимала ее политику и идеологию, насколько тогда ее понимала (за исключением одного — религии; здесь семья взяла верх). И в этом смысле мне психологически было довольно трудно. В школе я была активистом, во многом лидером, и с радостью вступила бы в пионерскую организацию. Но я знала, что если приду домой в красном галстуке, бабушка меня просто выгонит. Приходилось соблюдать баланс. Я поняла бабушкино состояние, сжигавшую ее ненависть к Советам, когда распался Союз. Для меня, как, наверное, и для многих, это было ощущение крушения, боли как от невозвратимой потери близкого. Как бабушка в двадцатых годах,

так и я в девяностых не могла простить (да и сейчас не прощаю) никого из причастных к этому акту крушения.

Семья настолько боялась большевистских влияний, что первые два класса мы с сестренкой учились в частной немецкой школе, пока в 1930 году ее не закрыли как все частные предприятия. Но и тогда еще полгода нас не пускали в «советскую» школу, учителя приходили домой. И лишь со второго полугодия третьего класса под давлением общественных организаций (РОНО) мы поступили в обычную общеобразовательную школу № 37 (бывшая «вторая гимназия»).

Училась я хорошо, даже более чем (во многом подгоняло тщеславие). Больше всего меня интересовала математика. Всю школьную жизнь математика и физика были моими любимыми предметами. Я состояла во всех математических, физических и астрономических кружках, участвовала в районных и городских олимпиадах. Плюс, конечно, кружки — хоровой и драматический (вот еще направление, куда я тоже поглядывала, потому что театром очень интересовалась, участвовала в школьных постановках). Еще я пела — говорили, что у меня был хороший голос. Словом, «драмкружок, кружок по фото и т.д.»¹. Кстати, в 1937 году (столетие со дня гибели Пушкина) драмкружок направил меня на конкурс чтения пушкинских стихов, и я заняла второе место по городу (видимо, сыграли роль пра-прадедовы Каратыгинские гены). Награда — синенький томик «Драмы» А. С. Пушкина — до сих пор стоит у меня на полке.

В музыкальную школу пошла поздно, хотя музыкой занималась с трех лет — папа же был музыкант, как композитор окончил консерваторию у Н. А. Римского-Корсакова. Но, главное (для моей истории) — замечательной музыканткой была моя тетя, мамина сестра. Мама — нет, хотя она, конечно, играла на рояле, потому что, как и тетя, воспитывалась в Николаевском институте гувернанток (в помещениях которого сейчас располагается Герценовский институт)². Образование там давалось великолепное: два языка и обязательно фортепиано, не говоря о многих других предметах. Мама получила квалификацию преподавателя французского языка. Тетя

после института окончила специальную музыкальную школу Боровки³, а потом поступила в консерваторию, хотя закончить ее не смогла по семейным обстоятельствам и всю жизнь проработала машинисткой. От нее музыки в доме было больше, чем от профессионала-папы, которого дома из-за постоянных гастролей вообще почти не бывало. Тетю звали Мария Григорьевна Северьянова. Они с мамой обе — прямые потомки известного актера Александринки В. А. Каратыгина⁴. Так что и с этой стороны у меня «театрально-художественная» родословная.

Музыки, повторю, больше всего шло от тети. Она пела со мной и моей кузиной Верочкой песенки, заставляла нас играть в четыре руки и очень много играла сама. Репертуар у нее был огромный — и Бах, и Бетховен, Мендельсон, Шуман, Шопен, Лист. Она была настоящая пианистка! В доме звучали Симфонические этюды и Карнавал Шумана, баллады, полонезы, этюды Шопена, рапсодии Листа, концерт Чайковского и многое другое. Консерваторию она не окончила в связи с рождением дочки, но дома играла все время. К тому же подрабатывала, давая соседским детям уроки музыки, и, что было важно для моих музыкальных впечатлений, очень много аккомпанировала певцам; так что параллельно с фортепианным репертуаром в доме постоянно звучали романсы и оперные арии. Можно сказать, что мы купались в музыке.

Если говорить о музыкальных связях, то и здесь многое шло от тети. Дело в том, что она была ученицей В. В. Виссендорфа⁵ — это довольно известное у музыкантов своего времени имя. Он был соратником А. Г. Рубинштейна, вел в консерватории класс младших учеников. Тетя училась у него в институте и в школе Боровки. А младшая дочь Виссендорфа вышла замуж за В. В. Ястребцева. И в их доме на Васильевском острове (известный «немецкий» дом — там, где церковь Святой Екатерины) каждую неделю устраивались музыкальные вечера, на которых бывал, собственно, весь «цвет музыкантский». Там бывал В. Заветновский⁶, первый концертмейстер Заслуженного коллектива, там бывал

¹ Фраза из стихотворения А. Барто «Болтунья».

² Николаевский сиротский институт — женское учебно-воспитательное заведение, основанное на базе сиротского отделения Санкт-Петербургского воспитательного дома в 1834 г. Главным назначением института было «дать сиротам призрение, нравственное и умственное образование и, засим, предоставить им, по выходе из Заведения, средства собственным трудом обеспечить свое существование, в звании гувернанток и учительниц в частных домах и общественных заведениях» (цит. по: Пятидесятилетие IV отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии. 1828–1878. Приложение к изданию. СПб., 1880. С. 157). В Сиротский институт принимались первоначально дочери обер-офицеров и гражданских чиновников, воспитанницы института готовились для занятия мест гувернанток и классных дам.

³ Санкт-Петербургская музыкальная школа (с 1914 — Петроградская), основанная в 1887 г. Директором школы с 1889 по 1917 гг. и ведущим педагогом по фортепиано был Иосиф Александрович Боровка (1853 – ок. 1922) — выпускник Петербургской консерватории (1876) по классу Ф. О. Лешетицкого.

⁴ Василий Андреевич Каратыгин (1802–1853) — выдающийся русский актер. С 1820 г. был ведущим трагиком Санкт-Петербургского (с 1832 — Александринского) театра. Представитель русского сценического классицизма. В театре выступали также отец, мать и жена Каратыгина. Наиболее известные роли актера: Велизарий («Велизарий» Э. Шенка), Гамлет и др. Его брат, Петр Андреевич Каратыгин (1805–1879), получил известность как драматург-водевилист и актер.

⁵ Василий Васильевич Виссендорф (1849(?)–1926) — ученик А. А. Герке, сотрудник И. А. Боровки.

⁶ Виктор Александрович Заветновский (1875–1950) — скрипач и педагог. В 1896 г. окончил Петербургскую консерваторию (класс П. А. Краснокутского). С 1897 г. концертировал в Петербурге (с 1902 г. играл в Придворном симфоническом оркестре) и городах России. В 1907 г. организовал и возглавил струнный квартет, активно вошедший в музыкальную жизнь Петербурга.

Грибен⁷ — органист, Игорь Миклашевский⁸ — дирижер. Там бывал весь «клан» Римских-Корсаковых: Владимир Николаевич, Михаил Николаевич, Андрей Николаевич, Георгий Михайлович, с которым дружеские связи сохранились и после войны. Бывала прекрасная пианистка Надежда Кирилловна Боровская, сестра всемирно известного пианиста Александра Боровского⁹, причем играла она, как все говорили, даже лучше него. Часто составлялись ансамбли. Папа мой тоже иногда играл, когда удавалось прийти; он вообще играл на всех инструментах. Особенно мне запомнилась встреча последнего предвоенного (да, собственно, уже военного) Нового года, когда исполняли Трио Чайковского: тетя — рояль, папа — скрипка, Е. Мальмгрен¹⁰ — виолончель. Вот та-кой была моя музыкальная среда.

А на рояле я играла очень плохо и очень мало, хотя учили меня с детства. Сперва мамина подруга по институту Татьяна Николаевна Пеганова, которая тоже после института окончила консерваторию. Она вырастила многих музыкантов. Но мне всегда было скучно и лень упражняться. Я вообще говорила, что музыка — это не для меня, я музыкой заниматься не буду, пока родители не отдали меня (а было мне 14 лет!) в музыкальную школу, прямо в пятый класс. Думали, что, может быть, дух соревнований меня подтолкнет к занятиям.

Короче говоря, в 1935 году я попала в музыкальную школу. И тут все изменилось, потому что у нас музыкальную литературу вела Галина Тихонова Филенко. Как она потом мне рассказывала, мы были ее первыми учениками, и, по ее словам, она нас поначалу очень боялась. Галина Тихонова раскрыла мне музыку с незнакомой стороны. Мы ее обожали, потому что она была потрясающая пианистка. Те, кто знал ее только по консерватории, мне даже не верили, потому что на консерваторских лекциях она никогда к роялю не подходила, пальцем по клавишам не ударила. А у нас она играла все: сонаты Бетховена, Фантазию Шумана, Сонату h-moll Листа и так далее. И совершенно нас покорила своей игрой. Но, кроме того, она показала нам и начатки музыкальной науки, рассказала об основных классических формах — соната, рондо, вариации и др. Рассказала о принципах тональных отношений — словом, раскрыла взгляд на музыку с совершенно неожиданной для меня стороны. И когда она сказала, что в музыкальном училище открывается историко-теоретический отдел, где «готовят таких как она», я малость призадумалась относительно математической специальности и, в конце концов, решила, что пойду туда, где можно стать такой, «как Галина Тихонова». И я пожертвовала этому два года, потому что,

уже окончив обычную десятилетку, пошла на два года в училище.

Мои учителя и коллеги

Первый и самый для меня дорогой учитель, начиная с музыкального училища — Николай Георгиевич Привано. Его уроки гармонии меня совершенно покорили! С самой первой с ним встречи я решила заниматься гармонией. Гармония стала для меня самым главным предметом, а Николай Георгиевич — самым главным учителем. А попала к нему я тоже не без участия Галины Тихоновны. Когда она узнала, что я поступаю в училище, она мне сказала: «Там ведут гармонию несколько педагогов, так ты постарайся попасть к Привано». Я понятия не имела, кто это такой. Но целое лето (мы жили на даче в деревне) ходила по полям и лесам и распевала: «Только б мне попасть к Привано, только б мне попасть к Привано». А оказалось, я его уже видела — он принимал у меня вступительный экзамен по сольфеджио и теории. И принимал не один: в комиссии был Борис Исаакович Зайдман, педагог-композитор. Когда Зайдман услышал мою фамилию, он воскликнул: «О, Бершадская... У ее папаши слух феноменальный!» (он знал папу по Союзу композиторов), на что Николай Георгиевич (я тогда еще не знала, что это он) скептически возразил: «Ну, то, что у папаши феноменальный, это еще не значит, что у дочки феноменальный». Он был совершенно прав, потому что у меня слух совсем не феноменальный, а очень средний. Папа вообще долгое время совершенно меня как музыканта не принимал (наверное, отказывал мне в этом из-за нефеноменального слуха). Вот математики — это дело другое. Когда я поступила в училище, то моя учительница математики из школы, Мария Александровна Попова, узнав об этом, разыскала мамин служебный телефон (потому что дома у нас в то время телефона не было), звонила ей и отчаянно ее ругала: «Как вы смели такого математика отпустить в музыку?!» В общем, устроила ей целый скандал по телефону.

Между тем, математика, конечно, очень помогает. Я думаю, что логика в любой науке — прежде всего. И она мне очень пригодилась. Тут дело не только в *моей* математике, тут дело в *математике Юрия Николаевича Тюлина*, который учился на математическом факультете Университета и неукоснительно требовал от нас, чтобы в наших рассуждениях не было погрешностей против логики. А Юрий Николаевич требовал от нас логики весьма жестко, и для меня это было естественно. Я так

⁷ Федор Федорович Грибен (Гриббен) — хоровой дирижер и органист, ученик известного органиста Фридриха Васильевича Виссендорфа. В знаменитом кинофильме «Антон Иванович сердится» (1941) выступил в эпизодической роли флейтиста.

⁸ Игорь Сергеевич Миклашевский (1894–1942) — дирижер, композитор.

⁹ Александр Кириллович Боровский (1889–1968) — российско-американский пианист и музыкальный педагог.

¹⁰ Евгений Федорович (Евграф Ферапонтович) Мальмгрен — виолончелист. И. Ф. Стравинский писал: «На 19-м году жизни я стал также аккомпаниатором известного виолончелиста Евгения Мальмгрена. [...] (Через 35 лет моей женой стала одна из племянниц Мальмгрена, Вера де Боссе)» (Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 89).

обожала математические задачи, которые требуют прежде всего логики мышления, что мне эти его требования были очень близки.

Со временем я поняла, что гармония — это лишь один из аспектов *великой теории музыки*, от гармонии и пришла к общей теории. Что я не любила в процессе обучения — это предмет «история музыки». Мне все казалось, что то, что входит в содержание курса «история музыки», это, по существу в основном, перечень событий, биографий и так далее. Это меня почему-то никогда особенно не интересовало. Исторический аспект стал для меня интересным тогда, когда я к нему подошла с теоретических позиций: с позиций того, как меняется музыкальный язык, как меняется сама музыкальная система, как в этой музыкальной системе отражается мышление эпохи. Случайно ли именно к XVII веку установилась мажорно-минорная ладо-гармоническая система с ее акустически подтверждаемыми функциями, с ее четкими, однозначными, часто количественно определяемыми элементами, с ее неоспариваемыми границами между «правильно — неправильно», «можно — нельзя»? Не связано ли это с господствующими тогда идеями эпохи, проповедующей главенство разума, «циркуля и линейки», «право алгебры поверять гармонию». Или в противоположность XVII–XVIII векам, не отвечает ли «ладовый хаос», присущий некоторым направлениям музыки XX–XXI веков царящей в современности идее — иступленному требованию гражданских и нравственных свобод, нередко понимаемых как вседозволенность? Вот в таком ракурсе история мне интересна, а не как история фактов. Я признаю свое невежество в смысле обладания сведениями об исторических событиях. Даты помню только самые главные и касающиеся самых дорогих для меня композиторов. Первое имя, которое я в этом ряду всю жизнь называю — это Бетховен, он первый и главный, начиная с самых детских моих впечатлений. Далее — Шуман, Чайковский. Остальные... Ну, что значит «остальные»? Бах — это не обсуждается. Кстати, что касается Моцарта — я к нему холодна. Люблю Шуберта, очень люблю Брамса, Мусоргского. Но если спросить меня, кого я назову первыми, это, повторю, прежде всего, Бетховен и рядом — Шуман и Чайковский. Это то, что безусловно мое. Если говорить о современной музыке, то я откровенно признаюсь, что такого отклика в моей душе, как музыка названных композиторов, она не находит, хотя я люблю Шостаковича и Прокофьева, очень многое люблю у Шнитке. Такое направление мною тоже вполне принимается. В их музыке мне слышится человеческий голос, а это я считаю главным.

Возвращаясь к моим учителям. Привано, повторю, — самый дорогой для меня учитель, и он — *первый*. Он учил меня не только гармонии, он учил меня *учить* гармонии. Все, что я умею в этом плане, я восприняла от него. Я, а вслед за мной и мои ученики, мы до сих пор

пользуемся составленными Николаем Георгиевичем (во многом с Ю. Н. Тюлиным) заданиями и упражнениями — мелодиями для гармонизации, темами для досочинения и, особенно, цифровками для игры на рояле. Я даже разработала свой способ ими пользоваться для лучшего слухового усвоения гармонии¹¹. Привано был потрясающим педагогом, мог классической гармонии научить табуретку. И я могу сказать о себе, что, благодаря ему, элементарной классической гармонии я тоже могу научить табуретку. Я заметила, что подлинное представление о музыкальных данных ученика для учителя гармонии складывается, начиная с изучения темы «Модуляция». До тех пор, пока нет модуляции, при гармонизации мелодии «худо-бедно» все можно «рассчитать». А вот когда начинаются модуляции, это уже надо *слышать*. Многие из моих учеников на первом курсе (до модуляции) — пятерочники, а как начались модуляции... Привано это отлично понимал и больше всего ценил в учениках музыкальность.

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЮЛИН. Тюлин стал для нас богом еще до того, как мы узнали его лично. Тюлин, Тюлин, Тюлин... Это имя как заклинание постоянно произносил Н. Г. Привано. И его преклонение перед Тюлиным иногда, может быть, даже мешало раскрыться ему самому: он не мог себе представить, чтобы Тюлину можно было по поводу чего-то возразить, хоть в чем-то с ним не согласиться.

Тюлин и правда был гений, хотя возразить ему все же иногда бывало возможно. Меня он недолюбливал, то есть, не то, что недолюбливал, но часто на меня сердился, ворчал: «Вечно ты споришь!» А я действительно вечно спорила! Может быть, далеко не всегда (скорее всего, почти всегда не) бывала права, но ничего не принимала на веру. А Юрий Николаевич это не очень любил. Он считал, что всегда и во всем он прав (Арик Климовицкий¹² со мной не очень соглашается, а я все-таки считаю, что это так). Тем не менее, я должна сказать, что из всех наших отечественных теоретиков XX века Тюлина я бы поставила на первое место. И, конечно, Б. В. Асафьева. Их учения представляли самую яркую мысль этого времени. И в чем-то, в смысле строгости концепции, Тюлин, быть может, даже сильнее. У Асафьева можно найти нечетко выраженные мысли, и, чтобы его понять, надо долго додумываться до сути, а Тюлин в этом плане гораздо строже. И вообще я его считаю гением теоретической мысли. Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман — великолепные музыканты и теоретики, но по мощи концепции, ее всеохватности, всеобщности и выверенности, я их никогда не сравню с Тюлиным. У Цуккермана есть чудесные анализы, Мазель — мыслитель, но у них всегда можно найти какие-то противоречия или недомолвки. У Тюлина, как я считаю, противоречий вообще не найти. У него можно усмотреть другое «слабое» место: он

¹¹ Тюлин Ю.Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. 3-е изд. Приложение. М.: Музыка, 1986.

¹² Аркадий Иосифович Климовицкий — музыковед, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории.

ушами был все-таки в музыке преимущественно мажорно-минорной. И когда речь шла о других системах, он эти системы, понимая разумом, душой не принимал. Он заставлял себя как ученого это познать, где-то внутренне, по-музыкантски, сопротивляясь. Например, Шостаковича он не очень любил, а больше любил Прокофьева, потому что Шостакович мыслит «от монодийности», «антигармонически», а Прокофьев — это, пусть усложненная, но все же мажорно-минорная гармоническая система.

И, тем не менее, могучий тюлинский разум позволял ему постигать законы *музыки* настолько глубокие, что предлагаемые им формулировки этих законов, систем и их элементов оказываются действенными и далеко за пределами той мажорно-минорной системы, на базе которой они у него сложились. Определяя явление, он исходил не из структуры, а из функции. Например, разговор об *аккорде* он никогда не начинал с терций и их количества, а определял его как *комплекс тонов, действующий как некое целое*, как гармоническое единство, которое воздействует не своими частями, а только в целом. Таким образом, формулировка, которую он предложил, основываясь на классических терцовых созвучиях, оказалась приложимой ко всякой другой интервальной структуре. То же наблюдается и в отношении концепции переменных функций. В своих работах он рассматривал переменные функции как только доминантовые и субдоминантовые, но сама идея переменности, определение этих функций как временных, дополнительных, моментно возникающих при общении ступеней друг с другом в результате того, что какая-то из ступеней начинает восприниматься как сиюминутная тоника — это же гораздо шире, чем только доминанты и субдоминанты, то есть шире той системы, на основе которой эта идея родилась. При этом необычайно важно его указание на такое свойство переменных функций, как *частичность* их действия, то есть обязательная одновременность с действием основной (а я добавляю — или с некоей другой, тоже переменной) функции, создающая впечатление двойственности, неоднозначности. Иными словами, Тюлин мысленно видел и слышал все как бы с какой-то очень высокой точки обозрения. И нас он тоже к этому приучал. Именно такой метод в свое время помог мне представить действующие в музыке законы как систему *музыки вообще, всякой музыки* — народной, профессиональной, разностильной, разнонациональной и т. д. *Музыка как целостная система* — это идея Тюлина (см. «Теоретические основы гармонии»¹³). И когда я пишу, что музыка — это система многоуровневая, многоаспектная — *это все идеи Тюлина*, которые я постаралась представить «визуально» в виде наглядной схемы (см. мои работы¹⁴).

ХРИСТОФОР СТЕПАНОВИЧ КУШНАРЕВ. Тюлин и Кушнарев — два моих великих учителя. Я всю жизнь благодарна судьбе, подарившей мне возможность не только познакомиться, но и близко соприкоснуться с этими двумя великими учеными, смотревшими на музыку как бы с двух разных сторон. Один из них был «сугубый гармонист», а другой — «сугубый монодист»; вот они меня и воспитывали в двух разных направлениях. И мне удалось увидеть связь между наблюдениями того и другого, представить себе музыкальную систему как целое, так сказать, «стереофонически».

О Кушнареве я готова говорить бесконечно. Это был не только замечательный ученый, но и превосходный человек, педагог. Что касается последнего, то, по-моему, он был даже большим педагогом, чем Тюлин. У Тюлина надо было *учиться*, он *учить* не очень любил и не очень умел. У него надо было в потоке интереснейших лекций, бесед и рассказов о музыке уметь ухватить важнейшее, центральное. Он довольно рано прекратил преподавать практическую гармонию, потому что для этого надо «возиться с техникой» ученика, а он не очень любил этим заниматься. Он больше любил работать с аспирантами. Но, слушая его, можно было познать и научиться многому.

Христофор Степанович умел именно *учить*. Он умел *слушать ученика*, что не очень любил делать Тюлин. Но, повторю, Кушнарев велик и как теоретик. То, что он сделал, в каком-то смысле может быть даже важнее тюлинских открытий, потому, что Тюлин в основном все-таки базировал свои яркие новаторские мысли, отталкиваясь от всем знакомого и давно признанного «гармонического» мажоро-минора. А Христофор Степанович открыл те закономерности, которые до него как особую самостоятельную систему никто не рассматривал. Он заговорил о монодии как о функциональной *системе тонов*, равноценной системе гармонической (системе аккордов). Он открыл монодические лады, которые до Христофора Степановича рассматривались как какие-то видоизменения мажора и минора. Как, например, определяли дорийский лад? «Ну, это минор с *повышенной* шестой ступенью», как бы извинялись за «погрешности» этой системы. А про ангемитонно-трихордовые образования говорили: «Ну, это минор с *пропущенной* второй ступенью». Можно посмотреть и шире. На Востоке (я немного знакомилась с концепциями восточных ладов), при всей стройности их систем тоже фиксировались только звукоряды. Так же и в средневековых учениях о церковных ладах. О функциях речь не шла, хотя существовали теоретически зафиксированные названия, которые по существу, в каком-то смысле, отражали определенную функцию. Например, конечный тон напева назывался «финалис» (*finalis*), попеваемый

¹³ Тюлин Ю. Н. Теоретические основы. Учебное пособие для теоретико-композиторских факультетов консерваторий. Л.: Музгиз, 1956. 272 с.

¹⁴ Список работ см.: Бершадская Т. С. Гармония, как элемент музыкальной системы. СПб.: УТ, 1997. С. 185–187.

тон — «реперкусса» (*repercussa*). Эти названия определялись положением тона в форме, а не местом в логической иерархии абстрактно представляемого целого. Теории функций монодических ладов как таковой не существовало. Христофор Степанович создал именно *цепцию функций* монодических ладов, определив три главные: тоника, антитеза, нейтрально неустойчивые тоны. Здесь каждый термин определяет именно действие, то есть функцию. Например, *антитеза* — само слово значит *противопоставление* (тонике). При этом функционально действенной единицей он считал каждый единичный тон, то есть утверждал значимость тона как такового, а не как какого-то представителя, «осколка» трезвучия. К тому же Х. С. показал возможность различных вариантов ладовой структуры: антитеза, по его словам, может располагаться и на терции, и на кварте, на квинте *etc.*, а возможны лады и вообще без антитезы, то есть «тоника — нетоника». Интервальная структура звукорядов тоже может быть различна. Иными словами, Х. С. утверждал принципиальную нестабильность ладовых схем. И это я считаю его великим открытием.

Анализируя армянские монодии, Х. С. показал, что в некоторых строях большая секунда оказывается шире темперированной большой секунды, а в другом случае — малая терция — уже, чем темперированная. Он даже ввел наименования для таких интервалов: *широкие* и *узкие*, показав, что одна и та же «по номеру» (то есть по месту в шкале звукоряда) ступень может выступать в разных абсолютно-высотных вариантах. Отсюда следует, что в некоторых напевах может участвовать 10–15 абсолютно-высотных точек, но функционально различных ступеней оказывается значительно меньше. Это раскрывало «тайны» множественности звукового состава, который обычно приписывают восточным ладам. Эта множественность — скорее, результат фиксации вариантов интонационной раскраски тонов. Между прочим, то, что эти лады не двадцати семи, а всего семиступенные, постоянно утверждал и Ю. Н. Тюлин. Они оба были велики, мои дорогие учителя.

Между собой они верно и крепко дружили, начиная со студенческих лет, вместе ездили в фольклорные экспедиции, встречались «домами». И при этом были такими разными!

Юрий Николаевич Тюлин, божество на лекциях, за пределами урока немедленно становился «своим парнем». Ко всем обращался «на ты», от более старших требовал, чтобы они и ему говорили «ты». Любил приходить к ученикам в гости, участвовал в домашних, тогда принятых, играх — «мнения», «третий лишний», шарады, в разыгрывании которых обожал исполнять роли женщин: надевал чью-нибудь шляпку, нацеплял горжетку и разговаривал голосом Раневской¹⁵ из чеховских миниатюр. Летом приезжал на дачи, учил нас бегать, плавать, хвастался своими спортивными умениями, один

раз при мне встал на голову. Словом, это был совсем другой, «домашний» Тюлин.

Х. С. вел себя совершенно иначе. Это был «восточный падишах». Он держал дистанцию. Никакого «ты» — только на «вы» и по имени-отчеству. Тем не менее, он тоже участвовал в наших вечеринках, бывал на семейных праздниках типа дня рождения или именин, у меня бывал на Пасхе. Но в шарадах он не участвовал, предпочитая оставаться зрителем. Зато рассказывал много интересных, часто юмористических, историй из консерваторской жизни, в частности, об Эйдлине¹⁶ и Штримере¹⁷, с которыми крепко дружил (он же изначально был скрипачом). При всем том, к делам своих учеников он относился так же духовно близко, как Тюлин.

Да, повторю — это были замечательные ученые и большие люди!

О других учителях

ГАЛИНА ТИХОНОВНА ФИЛЕНКО. Я уже говорила, что, если бы не Галина Тихоновна Филенко, я бы совершенно точно «не пошла в музыку» вообще. Помня годы 1935–37 и районную музыкальную школу на Первой Красноармейской, Галина Тихоновна всю свою дальнейшую жизнь ко мне относилась как к своей маленькой ученице, и, по моему, меня любила. Я это чувствовала, хотя она была вообще довольно сдержанным человеком. Доставалось мне от нее ужасно. Она придиралась на экзаменах и совершенно справедливо критиковала мою дипломную работу о Дворжаке за недостаток историзма. И все это с искренним желанием помочь. А позднее мне доставалось уже за моих учеников. У меня обычно были мальчики, а мальчиков она почему-то не любила. И все мои «гении» — а у меня вообще (как я считаю) были только «гении» — в основном, все мои «гении» у нее получали двойки, причем такие двойки, которые приходилось пересдавать по 7–9 раз. И каждый раз, когда назревала эта седьмая или девятая двойка, у меня раздавался телефонный звонок, и Галина Тихоновна железным тоном меня отчитывала: «Опять твой Карцовник (Гуральник, Мишуков, *etc.*) получил двойку, ничего не знает. Это безобразно, больше я его спрашивать не буду». А я-то знаю, что Карцовник ориентируется в истории музыки лучше многих. Галина Тихоновна продолжает: «Ну вот, так и быть, последний раз приду в эту среду. Если хочешь, приходи, послушаешь, что он собой представляет». Так было со Славой Карцовником, Лёней Гуральником, Мишей Мишуковым... Я шла на экзамен и в бурных дебатах, взывая к милосердию комиссии, еле-еле выцарапывала тройку с минусом, к великому неодобрению Галины Тихоновны. Это повторялось настолько регулярно, что вошло в привычку как само собой разумеющееся. Вспоминаю один эпизод. Как-то пришел ко мне в класс просто «в гости»

¹⁵ Фаина Георгиевна Раневская (1896–1984) — выдающаяся отечественная актриса театра и кино.

¹⁶ Юлий Ильич Эйдлин (1896–1958) — скрипач, профессор Ленинградской консерватории.

¹⁷ Александр Яковлевич Штример (1888–1961) — виолончелист, профессор Ленинградской консерватории.

Слава Карцовник (тогда уже кандидат наук). И в это время открывается дверь и входит очередной мой «гений» Андрюша Овсянников, вообще по всем предметам отличник. Входит и чуть не плача говорит: «Татьяна Сергеевна, я сейчас у Филенко двойку получил...» И такой несчастный! А Слава сидит, удовлетворенно усмехается и так его утешает: «Ну, правильно, замечательно! Первый раз — это в порядке вещей! Еще раз пять–шесть, и будет все нормально».

Да, Г. Т. предъявляла к ученикам очень строгие требования. Но требовательной и высоко принципиальной она была и к себе. В печально памятные дни всеобщих покаяний в связи с «Постановлением 1948 года» она, единственная из всего коллектива студентов и профессуры, собравшегося в Малом зале имени Глазунова, не стала каяться и гордо заявила, что от своих убеждений и действий не отказывается, по-прежнему считает, что углубленные знания по западно-европейской музыке студентам необходимы и вовсе не являются показателем «преклонения перед Западом». Она, как и ее муж, Сергей Николаевич Богоявленский, занявший ту же позицию, были сурово наказаны за свою принципиальность: их уволили из консерватории, и они, оставшись без работы, некоторое время буквально бедствовали, пока С. Н. не пригласили читать курс истории музыки в Театральный институт на Моховой. В консерваторию они вернулись лет через десять.

Галина Тихоновна не дожила год до своего столетия. Работала очень долго. Правда, последние годы, возвращаясь из консерватории домой, просила кого-нибудь, часто меня (мы жили близко друг от друга), проводить ее до дома. Я никогда не забуду блестящего профессионала, редкого знатока истории французской музыки, мою дорогую суровую наставницу Галину Тихоновну Филенко.

АДА ГРИГОРЬЕВНА ШНИТКЕ. Еще одно яркое воспоминание — Ада Григорьевна Шнитке. С ней, как и с Н. Г. Привано, я встретилась еще в училище, а позднее — в консерватории. Она вела у нас анализ форм, или, как его в то время называли, «анализ музыкальных произведений». Впрочем, в интерпретации Ады Григорьевны это был действительно целостный анализ — яркое, вдохновенное описание не только формы, но и всех впечатлений от анализируемого сочинения. А. Г. до Ленинграда училась в Киеве вместе (или параллельно) с замечательным московским теоретиком В. А. Цуккерманом. И она во многом исповедовала его школу «комплексного анализа». Она была замечательным музыкантом, много играла и прекрасно, чутко и тонко слышала все, что происходит с тематизмом в музыке. Этого она требовала и от нас. Во многом ее уроки, еще училищные, в прибавление к урокам Привано, направили мое внимание именно на *теорию* музыки, а не на музыкальную литературу, предмет, считающийся более историческим, на который оно (внимание) первоначально, вслед за уроками Галины Тихоновны Филенко, было обращено. Преподаванием именно этих двух предметов — гармония и анализ

форм — отмечена моя педагогическая специализация. Ада Григорьевна Шнитке — это образ незабываемый.

РОМАН ИЛЬИЧ ГРУБЕР. Мы, пришедшие из консерваторского училища, были наслышаны о Р. И. Грубере еще до консерватории. Это — колоритнейшая фигура. Его имя было буквально овеяно легендами и анекдотами. Легенды рождали безмерное уважение и даже восхищение перед его самозабвенно преданным служением избранной сложнейшей проблеме — истории возникновения и древнейшим формам музыки. Поражали его богатейшая эрудиция не только в области музыки, но и в вопросах общей истории, этнографии, лингвистики, его невероятное трудолюбие. Он был настолько увлечен древней стадией музыки, что порой казалось, что эти «музыкальные эмбрионы» заслоняют от него «настоящую» музыку. И это давало повод уже к анекдотам. Так, например, среди студентов ходило ироническое название раздела истории музыки: «От Грубера до настоящей музыки». Признанный каламбурист и сочинитель стихов «на злобу консерваторского дня» профессор М. М. Чернов посвятил Роману Ильичу немало своих блестящих остроумием памфлетов, из которых (с разрешения внучки — Т. А. Черновой) приведу несколько отрывков.

Краткий курс истории музыки

Период первый — от появления на земле первого музыковеда до начала музыки

*До наших дней за миллионы лет,
Едва лишь жизни первое дыхание
Родил животворящий солнца свет
И вызвал первых трав благоуханье,
Уж по земле бродил музыковед,
Хоть не было еще музыкознанья.
Затем, что пенья птиц веселый звук
Еще не разбудил ни лес, ни луг.*

*.....
И вдруг раздался первый птицы клч,
И рёк Господь: «Внимай, Роман Ильич».
Великое на долю назначенье
Тебе дарит история земли:
Ты музыки момент происхожденья
Немедленно в блокнот запечатли.*

*.....
Роман Ильич, портфель набив свой туго,
У врат истории стоял века.
И грезилось ему: сам Рима Гуго
Приветствует времен издадека
Его, музыкознанья друга.*

Массовая гибель музыковедов в 1931–32 году

*То был не сон, то было наяву.
Роман Ильич махнул на остров Яву,*

И там устроил нечто вроде рандеву
Своих учеников и дикарей курчавых...
.....
Сумели бы студенты в корне раскусить,
В чем существо искусства людоедов...
Но людоедам захотелось закусить,
Включив в меню деликатес — музыковедов.
.....
Да охранит нас всех от бед Святой Гомец.
Запомним же, что нас так в жизни подкачало:
Музыковеды там свой обрели конец,
Где Грубер музыки как раз искал начало.

Добродушную иронию вызывал и сам облик Р. И., начиная от неординарной внешности и кончая не лишними экстравагантности поведением и поступками. Например, он маниакально боялся простуды, ходил замотанный шарфом и, прежде чем войти в аудиторию, посылал студента на разведку посмотреть, не открыта ли там форточка. Если открыта, ее требовалось закрыть и подождать, пока воздух достаточно нагреется. Кстати, эта его боязнь сквозняков сослужила мне однажды добрую службу. Наш весенний экзамен на первом курсе был назначен на 24 июня 1941 года — третий день войны¹⁸. Я взяла билет. Первый вопрос о Гайдне привел меня в восторг: уже пятый раз подряд, начиная с музыкальной школы, на экзаменах мне доставался Гайдн и материал «отскакивал от зубов». Но вот второй вопрос — музыка Великой французской революции — поверг в отчаяние. Это был конец! Произведений ни Мегюля, ни Керубини я почти не знала, а запоминать написанное о незнакомой музыке мне всегда было очень трудно. Назревал провал. И вдруг... О радость! (Если бы я знала, какая это будет «радость» уже через два месяца!). Воздушная тревога, в тот день еще учебная. Экзамен прервали, все должны были уйти в убежище, помещавшееся в сыром холодном подвале. Р. И. идти туда категорически отказался — боялся простуды. Замотав шею шарфом, он все время тревоги прошагал взад и вперед по коридору второго этажа. А я в убежище, прячась за спины студентов, срочно открыла учебник на соответствующем месте, и вдруг вижу: из соседнего ряда на меня строго смотрит Галина Тихоновна. Я обомлела, а она, демонстративно отвернувшись, тем не менее, очень внятно мне говорит: «Таня, я ничего не вижу!» И она не выдала меня, переступив через свою принципиальность (думаю, единственный раз в жизни). А я вождеденную пятерку получила, отбарабанив как попугай прочитанное в учебнике.

Колоритен был и внешний облик Р. И. Невысокого роста, коренастый, очень подвижный, с впечатляю-

ще густой черной бородой (редкость по тому времени «гладко выбритых»). Из бороды выглядывали ярко розовые щеки и крупные белые зубы. У меня он почему-то ассоциировался с профессором Челленджером из коландойлевского «Затерянного мира». На свои лекции он не шел, а торжественно шествовал, сопровождаемый процессией учеников, сверх головы нагруженных фолантами разных размеров. Сам Роман Ильич нес не менее трех портфелей, один из которых особенно поражающе изображение: это был старинный школьный ранец из оленьей шкуры. Однажды после урока я, желая помочь (а также потакавая детскому желанию дотронуться до блестящего меха), ухватилась за этот ранец. Но Роман Ильич тут же перехватил мою руку (верно, испугался за сохранность раритета) и со словами: «Ну, зачем Вам, деточка, такой доисторический портфель?», сунул мне саквояж более современный. Содержимое портфелей вместе с материалом, принесенным учениками, выгружалось на два стоявших в классе концертных рояля и... ни разу не открывалось. Вероятно, его объем должен был подействовать на аудиторию психологически.

Роман Ильич читал у нас свой любимый раздел — историю музыки от ее возникновения (знал бы кто-нибудь, когда и как она возникла!) и до Венского классицизма. При этом участок от Возрождения до Бетховена умещался в последние месяцы-полтора. Кстати, этот последний раздел сам Р. И. почти не читал. Вспоминаю в его изложении только еще допалестриновский раздел о трубадурах и труверах. Стихи одного из них, поглаживая бороду, Р. И. упоенно декламировал, моментами переходя почти на распев: «И вот в сердце боль, ради вас постригусь я в церкви Сен-Поль»¹⁹. Палестрину и Баха читали ученики Р. И. Кто читал Палестрину, я не помню, а Баха читал известный впоследствии ученый и органист А. Н. Котляревский²⁰, одновременно учившийся у И. А. Браудо²¹.

Основное время курса, от сентября до середины апреля, мы слушали вдохновенные повествования Р. И. о музыке ирокезов, папуасов, племен Кубу и Ведда, о музыке Древнего Египта, Вавилонии, Аравии, Древней Греции и так далее. Он увлеченно описывал характер музыки празднеств, обрядов, танцевальные фигуры и ритмы, тембры звучания инструментов, а потом лекция кончалась словами: «Музыка этого периода до нас не дошла». Оказывается, свои характеристики он создавал, черпая материал из сохранившихся остатков материальной культуры — наскальной живописи, рисунков на осколках посуды; более поздние — на основе описаний в литературных источниках, например, поэмах Гомера и других. Тем не менее, даже таких как я, небольших лю-

¹⁸ Годы войны в этой беседе не затрагивались, поскольку о них я неоднократно и подробно говорила в других интервью.

¹⁹ Строка из анонимной *chanson de toile* («песни ткачей») «Прекрасная Дюэтта у окна», зафиксированной в рукописи XIII века (см.: *Пуришев Б. И.* Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / предисл. и подг. к печати В. А. Лукова. 3-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2004. С. 256).

²⁰ Арсений Николаевич Котляревский (1910–1994) — российский органист, музыковед, музыкальный педагог.

²¹ Исайя Александрович Браудо (1896–1970) — органист, исследователь и пропагандист органной музыки и органного творчества, доктор искусствоведения.

бителей исторической науки, он заражал своей увлеченностью и энтузиазмом. Это было наглядное воплощение подлинного учёного. Материал, который он нам читал, представлял собой текст его будущей книги «Всеобщая история музыки»²². Когда мы учились, она еще не была издана, и мы занимались по стенограммам его лекций. Стенограммы были отпечатаны на машинке и лежали в читальном зале — очень распространенный тогда метод. Такие стенограммы были и по лекциям А. В. Оссовского, и по лекциям С. Л. Гинзбурга, и по лекциям других. Свою книгу Р. И. заканчивал в дни блокады. Ходить от слабости он не мог, и его работу в издательство возила на саночках (общественный транспорт не работал) его ученица, замечательный музыкант, тогда — аспирантка, Вера Николаевна Александрова.

После войны Р. И. перебрался в Москву. Через несколько лет, приехав однажды на какую-то конференцию, я встретила его в коридоре Московской консерватории. Он искренне обрадовался, вспомнил меня (или сказал, что вспомнил) и неподдельно заинтересованно расспрашивал о делах консерватории и лично моих. Мы очень тепло распрощались. Это была последняя встреча.

Лекции Р. И. о происхождении музыки, о путях ее становления от звукоподражания (как пример архаики приводился раскинувшийся на полторы октавы напев племени Кубу) к осознанному средству выражения (исполнялся интонационно скупой, но более четко организованный напев племени Ведда) будили мысль. Во многом он был последователем марровской²³ концепции стадильности, то есть считал, что музыка родилась и развивалась по типу истории Вавилонской башни, из единого общего корня, лишь в своем дальнейшем развитии распадаясь на разные ветви. Я думаю, что в этом он был прав. У меня учился аспирант вьетнамец. Мы с ним смотрели вьетнамские народные песни, и самые древние из них, например, причитания или колыбельные, не отличишь от русских. Я не специалист в языкознании и не имею права что-либо утверждать, но убеждена, что и вербальный язык развивался во многом аналогично этой схеме. Тут есть о чем подумать. И многие мысли Р. И. Грубера в отношении ранних этапов музыки, по моему, заслуживают пристального внимания и дальнейшего раскрытия.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ РАБИНОВИЧ. Ярчайшее впечатление консерваторского общения — Н. С. Рабинович. Формально он не был моим учителем — он преподавал специальность на дирижерско-симфоническом факультете. Но если бы не его уроки, на которые я напросилась присутствовать и которые не пропускала все годы студенчества, да еще не организованный им «дирижерский клуб», который собирался раз-два в неделю после занятий, мой музыкальный багаж и мои представления о му-

зыке были бы во много раз беднее. Н. С. был потрясающим музыкантом. Знал бездну симфонической музыки, которую играл наизусть на уроках и на наших клубных встречах. Очень много рассказывал об известных дирижерах, сравнивал разные трактовки симфонических произведений. Организовал нам право посещения репетиций симфонического оркестра Филармонии.

В клубе мы постоянно играли в четыре руки, переиграли всю классику, несколько меньше — романтику XIX века, зато без конца Малера, которого Н. С. особенно любил. Это было живое соприкосновение, «соинтонирование» музыки, которое, как я считаю, в чем-то важнее и полезнее пассивного прослушивания даже самых совершенных записей (впрочем, в то время таких и не было). Такое проигрывание создает ощущение непосредственной связи, соучастия в музыкальном процессе. Думаю, что посещения класса Рабиновича дали мне не меньше, чем многие предметы обязательного курса.

Между тем, у Н. С. со мной установились отношения, чем-то напомиравшие отношение ко мне Галины Тихоновны. Он смотрел на меня с какой-то покровительственной теплотой, интересовался успехами и чувствовал неудачам. Однажды даже пришел в детский садик, где я в 1944 году еще работала, посмотреть поставленный мною «спектакль» — детскую оперу «Красная шапочка», бурно аплодировал детишкам. Как-то с группой «соклубников», с которыми я сдружилась, был у меня дома на именинах.

Мы много говорили о музыке, и, по-моему, он со временем признал во мне коллегу-профессионала. Во всяком случае, если его ученикам назначался индивидуальный курс гармонии, он неизменно направлял их ко мне. Так у меня учились Юрий Симонов, Нееми Ярви, Лео Корхин и др. Я горько переживала безвременную кончину Н. С. летом 1972 года. Помню гражданскую панихиду в фойе Малого зала им. Глазунова и Адажио из Пятой симфонии Малера, с тех пор навсегда связавшееся у меня с этим печальным днем. Н. С. Рабинович самозабвенно служил музыке. Светлая ему память.

ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВУЛЬФИУС. П. А. Вульфиуса я знала только как коллегу. Когда он вернулся из ссылки — это пятидесятые годы — я уже преподавала и даже защитила диссертацию, так что с ним как с учителем я не сталкивалась. А вот как о коллеге могу сказать, что это был чудесный человек — умный, доброжелательный, глубоко интеллигентный, замечательный музыкант. Мы с ним трудились в разных сферах, в этом плане не так много у нас было точек соприкосновения. Тем не менее, общение с ним было очень приятным и полезным. Он очень много знал. Боготворил Шуберта, Вольфа и вообще немецкую музыку, но близка ему была и русская, и,

²² Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Учебное пособие для музыковедческих отделений консерваторий. М.: Музгиз, 1960. 488 с.

²³ Николай Яковлевич Марр (1864–1934) — востоковед, филолог, историк, этнограф и археолог, академик. После революции получил известность как создатель «нового учения о языке».

как мне кажется, в этом есть глубокий смысл. Я вообще русскую и немецкую музыку выделяю как особый пласт, последнее время ища подтверждение этому в сравнении вербальных языков. Но это уже другая проблема.

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ БОГОЯВЛЕНСКИЙ. У Сергея Николаевича я тоже не училась. Знаю его по приватным беседам как человека очень талантливого, хотя немного разбросанного. Он так много знал, что ему было трудно сосредоточиться на одном вопросе. При разговоре на какую-либо тему каждое упоминаемое по ходу изложения имя или событие вызывало поток сведений, иногда уводящих далеко в сторону от основной проблемы. Он был композитором, человеком очень музыкальным, артистичным, и, может быть, именно этот артистизм мешал ему последовательно закончить мысль. Это был

блестящий профессионал и музыкант-историк. Великое достояние ученого — так много знать!

Ну, что же, беседа наша затянулась, а я не исчерпала и малой доли имен тех замечательных людей, встречами и общением с которыми меня одарила Консерватория. Здесь только самые главные, самые близкие. Чтобы перечислить всех, кого я люблю и помню, не хватило бы и десяти таких бесед. Ведь Консерватория — это вся моя некороткая жизнь. Я вошла в ее стены девочкой неполных 17 лет, вошла благоговея, как входят в храм, не веря счастьем, что имею право только войти... и осталась на всю жизнь. Если я что-то смогла, чему-то научилась, то все это мне дала Консерватория — моих незабываемых учителей, дорогих друзей и коллег, преданных талантливых учеников. И нет предела моей благодарности ей за это.

Долгих лет и процветания тебе, моя Alma mater!

Era BARUTCHEVA From St. Petersburg to Moscow. Vasily Safonov

Эра БАРУТЧЕВА Из Петербурга — в Москву. Василий Ильич Сафонов

An essay devoted to Vasily Safonov (1852–1918), alumnus and teacher of the St. Petersburg Conservatory, Professor and Director of the Moscow Conservatory, one of the key figures in musical life of Russia at the edge of the 19th and 20th centuries.
Key words: Vasily Safonov, St. Petersburg Conservatory, Moscow Conservatory.

Эссе посвящено одной из ключевых фигур музыкальной жизни России рубежа XIX–XX веков — Василию Ильичу Сафонову (1852–1918), воспитаннику и преподавателю Санкт-Петербургской консерватории, затем — профессору и директору Московской консерватории.

Ключевые слова: В.И.Сафонов, Санкт-Петербургская консерватория, Московская консерватория.

К 150-летию Московской консерватории

Впервые годы одновременного существования двух российских консерваторий такой путь был характерным: окончил в Петербурге — направился в Москву: от Антона Рубинштейна к Николаю Рубинштейну. Яркий пример на поверхности: Петр Ильич Чайковский...

Василия Сафонова десятилетним мальчиком привезли в столицу в 1862 году, буквально за полмесяца до торжественного открытия здесь первой отечественной консерватории. Встреча с ней была еще впереди, но успешный гимназист уже начинает серьезно интересоваться музыкой. Затем следуют занятия с видными мэтрами — Александром Ивановичем Виллуаном и Теодором Лешетицким, главой формирующейся в консерватории фортепианной школы. Первые камни в основание профессии этим уже положены.

На смену гимназии приходит Александровский лицей, правопреемник пушкинского Царскосельского. Василий Ильич начинает сочинять, а главное — берет уроки по теории музыки. Его педагоги и тут были крупными фигурами: Николай Иванович Заремба, следующий после Антона Григорьевича Рубинштейна директор Петербургской консерватории; Карл Карлович Зике, который сначала учился здесь, а потом преподавал, рекомендовав себя всесторонне образованным пианистом, дирижером, композитором и педагогом. В конце 1870-х Сафонов и морально, и профессионально уже был готов к поступлению в высшее музыкальное учебное заведение. И тут в третий раз возникли два имени, важные для превращения Сафонова в видного концертующего пианиста.

Луи Брассен был приглашен занять в консерватории место Лешетицкого, покинувшего Петербург в 1878 году.