

Наталья Говар

## «Я И РОЯЛЬ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

---

Валерий Гаврилин — один из композиторов XX века, творчество которых вызывает живой отклик как у профессионалов, так и у любителей музыки. Интерес к его наследию с течением времени лишь возрастает: выходят книги [12], публикуются исследования [13], статьи [14], посвященные жизни и творчеству автора<sup>1</sup>, но самое главное — продолжает звучать его музыка, не оставляя равнодушными исполнителей и слушателей.

Но Гаврилин — не только композитор. В своих дневниковых записях, радиопередачах, интервью он предстает блестящим эссеистом, культурологом, философом. Его заметки и комментарии — глубокие, остроумные, нередко полемические — становятся *документами*, отражающими взгляд художника на сущностные проблемы времени. Одновременно они дают ключ к углубленной интерпретации сочинений композитора, обнаруживая неочевидные смыслы, заложенные в нотном тексте.

### НА ПУТИ КАМЕРНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В наследии Гаврилина сохранилось около семидесяти фортепианных пьес (не считая четырехручных сочинений) [10], относящихся к сфере камерной миниатюры. Размышляя о специфических особенностях этой разновидности жанра, обратимся к труду почти столетней давности.

Еще в 1927 году, в предисловии к книге М. Друскина «Новая фортепианная музыка», Б. Асафьев, комментируя одну из главных ее идей, писал: «В наше время, благодаря ораторскому пафосу листовского пианизма, привыкли слушать не музыку фортепиано, а музыку, блестяще воспроизводимую при помощи фортепиано» [7, 4]. Акцентируя внимание на разнице подходов, М. Друскин конкретизи-

рует данную мысль: наряду с музыкой виртуозной в пианистическом отношении (наиболее ярко ее представляет фортепианное творчество Листа с характерными для него концертно-ораторскими приемами), существует камерная ветвь, отражающая истинную природу инструмента (в качестве примера ученый приводит пьесы Грига — те «ароматные» двухстрочные миниатюры, «которые и посейчас еще пахнут на нас свежим дыханием “неразрешенных” квинт и напряженной монодии голоса» [там же, 38]). С точки зрения исследователя, именно в области камерного творчества содержатся черты нового пианистического стиля, определяющие пути развития фортепианной музыки будущего.

Художественная практика XX — XXI вв. демонстрирует целый пласт сочинений, созданных в той камерной манере, о которой пишет М. Друскин. Среди них и пьесы Гаврилина, обладающие скромной инструментальной фактурой, самобытным музыкальным языком и специфической интонационной выразительностью, отражающей особенности его вокальной манеры. Оригинальные и узнаваемые, они в полной мере заключают в себе черты дарования мастера, для которого рояль, по меткому выражению Г. Белова, — «символ прекрасной мечты, как бы погружение в чудесный сон, забытие» [1, 8].

Чтобы лучше понять истоки фортепианного стиля Гаврилина, вспомним, что сущность рояля во многом обуславливает его дуалистическая природа. Об этом пишет, в частности, А. Малинковская, подчеркивая единство фортепиано в «двух лицах»: «в разных ситуациях — в исполнении музыки, обучении, композиторском творческом процессе, любительском музицировании и т.п. — оно используется то преимущественно в своей универсальной функции, как инструмент музыки, то в уникальной, как музыкальный инструмент» [11, 42].

Известно, что композитор не был виртуозом. По воспоминаниям его жены, Н. Е. Гаврилиной, в музыкальном обучении Валерия Гаврилина, приступившего к освоению инструмента лишь в подростковом возрасте, «самые большие трудности были с фортепьяно» [6]. Его педагог Т. Д. Томашевская, понимая уровень музыкального дарования ученика, приняла единственно верное решение: она знакомила его с обширным музыкальным наследием и «сразу стала заниматься с ним и Бетховеном, и Гайдном, и советскими композиторами — Шостаковичем, Прокофьевым» [там же].

Фортепиано всегда присутствовало в работе композитора: в процессе игры он озвучивал ту или иную интонацию, музыкальную идею, характерный образ.

В искусстве игры на фортепиано Гаврилин совершенствовался всю жизнь. Близко знавший композитора Я. Бутовский писал о том, что в его ежедневные фортепианные занятия входило как «исполнение чужих сочинений, причем <...> скорее не исполнение, а изучение в процессе исполнения» [2], так и «обычный тренаж пианиста» [там же].

В заметках Гаврилина находим подтверждение этим словам: «Сегодня праздник — проиграл все Шумана. Играл 5 лет. Какое диво, чудо <...> улыбаюсь, чувствую себя рыцарем» [4, 169].

А вот как он комментирует работу над развитием фортепианной техники, превращающуюся в его творческой фантазии в настоящее художественно-те-

атральное действо: «Сказочный Черни. Блистают загадочной, цирковой силой гаммы, кипят арпеджио. Я плачу от радости» [4, 193].

Любил Гаврилин и публичные выступления, но в особенной обстановке — домашней, камерной. Как вспоминает Я. Бутовский, на таких импровизированных встречах «он много играл, упрашивать его не приходилось <... > Играл в полную силу, очень эмоционально, захватывая слушателей» [2].

В дневниковых записях композитор делится мыслями по этому поводу: «Хорошо играют другие, но больше всего люблю играть сам» [4, 126].

Примечательно, что само понятие игры интерпретируется им в широком культурологическом смысле, как некий специфический феномен, объединяющий различные сферы человеческой деятельности: цирк, спорт, театр и музыку, — «самое игровое из искусств» [там же, 147]. Представляя собой «показ как через увеличительное стекло возможностей силы, возможностей чувств» [6, 89], игра продлевает их, делая ощутимыми «элементарные частицы искусства» [там же], благодаря чему духовный мир человека становится богаче.

Предметом размышлений Гаврилина становятся и особенности фортепианной игры как таковой. Так, он акцентирует внимание на ощущениях, порождаемых «той или иной физиологической структурой рук (прыжки у Прокофьева, большие и маленькие руки, тонкие и толстые пальцы, прыгучесть, полетность)» [4, 68–69]. Композитор пишет о том, что «иногда музыку трудно понять, не **выгравившись** [жирный шрифт — В. Гаврилина] в нее, не поиграв самостоятельно. Только тогда можно понять ее эмоциональный эффект, характер чувственного возбуждения» [там же]<sup>2</sup>.

### «СОВЕРШЕНСТВО И КРАТКОСТЬ, СОВЕРШЕНСТВО И СКУПОСТЬ СРЕДСТВ — РОДСТВЕННИКИ»<sup>3</sup>

Сам Гаврилин вспоминал, что уже в отрочестве сочинял музыку «как бы вне жара — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, азарт» [3]. Композитор рассматривал их как записи лирического дневника, постепенно превращавшиеся в пьесы, которые он долго шлифовал.

И здесь мы подходим к одной из важных идей, отразивших его эстетическое кредо: стремление к емкому художественному высказыванию.

Проблема соотношения крупной и малой формы неоднократно становится темой размышлений композитора. На страницах своего дневника он полемизирует с утверждением Д. Шостаковича о том, что симфония — «царица музыки», и «только в крупной форме композитор выявляется наиболее полно» [4, 146].

С точки зрения Гаврилина, утверждение, что «большая форма помогает полнее высказаться, не вполне справедливо. Для многих она велика. <... > Важно полное соответствие» [там же, 188].

Рассуждая о путях развития музыки будущего, он пишет: «Когда-нибудь люди будут смеяться над громадностью наших симфоний и опер, как мы теперь

смеется над громадностью первых граммофонов, неуклюжестью первых автомобилей. Время научит людей выражать свои чувства глубоко и коротко, и они не будут знать, куда деть расплывшиеся опусы, как мы сейчас не знаем толком, как употребить множество пышных дворцов — в них неуютно ни отдельным семьям, ни учреждениям» [там же, 253].

Интересны его высказывания о современной русской литературе, где он ссылается на практику В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Быкова, Б. Васильева, сумевших перенять «огромнейший художественный опыт <...> от Пушкина до Бунина» [3] и трансформировать его в емком и концентрированном высказывании, облекая слово в «физически малые размеры» [там же]. При этом за возможностью «говорить сильно и коротко <...> стоит опыт работы <...> предшественников» [там же], в своих масштабных сочинениях подготовивших почву для будущих поколений.

Проецируя данную идею на сферу музыкального искусства, Гаврилин акцентирует момент преемственности в диалоге поколений: «то, о чем говорили классики, то великое и значительное для сегодняшнего дня, о чем они писали, не нужно стесняться повторять, но повторять по-другому — короче, емче» [там же], ориентируясь на восприятие современного слушателя. В своих рассуждениях Гаврилин опирается на яркую метафору, сравнивая малую форму с «ударом кинжала» [4, 174].

Примечательны также его мысли о сущности миниатюры, весьма далекой от ее отождествления с легкой музыкой: «Миниатюра и легкая музыка — не одно и то же. Миниатюра по своему духовному, душевному багажу, по смелости открытия иной раз значительно больше симфонии» [4, 227–228].

Следует заметить, что и в словесном высказывании Гаврилин тяготеет к кратким и острым полемическим суждениям. Так, книга «О музыке и не только», основанная на дневниковых записях композитора, представляет собой серию изречений, более всего сравнимых с афоризмами.

#### «СУДЬБА МУЗЫКИ — СЛУШАТЕЛИ»<sup>4</sup>

Известно, что автор ратовал за демократизм академического искусства, за доверие простого слушателя, в художественную интуицию которого он глубоко верил. Главной своей целью Гаврилин считал приобщение широких кругов любителей музыки к стихии музицирования, вовлечение их в мир искусства XX века, способного стать каждому понятным и близким. В соответствии с этим композитор стремится к яркой театрализации образов, к созданию в каждом сочинении сценки или зарисовки характера.

Эти идеи реализуются уже в фортепианных пьесах 1960-х годов, адресованных детской аудитории<sup>5</sup>. Развивая свою концепцию, автор акцентирует внимание на проблемах, актуальных для этой возрастной категории: «У самых маленьких больше натренирован глаз, ухо же, в основном, натренировано на восприятие слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной, связанной с тем, что ребенок видел, о чем ему можно рассказать словами»<sup>6</sup>.

Отмечая некоторые продуктивные итоги своей работы, Гаврилин делится приобретенными достижениями: «У меня есть “Три музыкальные истории” для фортепиано, к которым я написал прозаические тексты, и могу похвастать, что ребята с одинаковым интересом слушали и тексты, и музыку. С этих же историй я начал и другой опыт — омузыкаливание речи, передачи ее интонаций в музыкальном образе»<sup>7</sup>.

Что конкретно имеет в виду композитор? Под «омузыкаливанием речи» автор подразумевает использование речевых подтекстов как приема, подчеркивающего семантическую общность музыкального языка со словесным текстом. Подобный прием автор применяет, например, в своих «Сказках» (так, название миниатюры «Поехал Тит по дрова» укладывается в первую же музыкальную фразу; в другой пьесе — «Заиграй, моя гармошка» — нижний и верхний голос «проговаривают» заголовок в контрапунктическом соединении).

Композитор пишет также о том, что в детском восприятии приоритет сохраняется за движением и ритмом, составляющих «материю музыки», в то время как отношение к мелодическому началу — ее «сознанию» — отстает. Свои высказывания автор основывает на фольклорном опыте, где «движущей силой является ритм, а мелодическое начало задается лишь элементарно» [4, 96]. Именно поэтому все новшества в этой сфере должны быть тщательно выверенными.

Свежие по музыкальному языку детские пьесы Гаврилина, насыщенные терпкими диссонансами и кластерными аккордами, примечательны, прежде всего, претворением фольклорных традиций в фортепианной сфере. Так, в уже упоминавшихся «Сказках» — своего рода миниатюрных театральных спектаклях — угадывается отдаленная связь с народными представлениями, где песня «играется» (в трех пьесах из шести композитор использует литературную программу). Яркое своеобразие пьесам придает юмористическая окраска, истоки которой берут начало в представлениях скоморохов с их острыми шутками и гротескными комментариями.

Наиболее примечательна в данном отношении пьеса «Генерал идет» (картинка из старой книги), сопровождаемая литературным текстом<sup>8</sup>. Живое слово рождает зримую музыкальную интонацию: все подробности маленького театрального сюжета передаются композитором при помощи целого ряда эффективных звукоизобразительных деталей — маршевых интонаций, остинатных формул (выражение непреклонного характера главного героя, его военной выправки), скрипа сапогов (игра интервалов, расположенных на белых и черных клавишах), использования тяжеловесных *sforzando* в левой руке (прихрамывание на левую ногу), имитации отголосков фанфар и труб (свидетельство героического прошлого персонажа), комических форшлагов с кластерами (глазеющая публика спешит уступить дорогу). Несмотря на то, что интерпретация музыкального сюжета в его текстовом «переводе» всегда вариативна, метод, применяемый Гаврилиным, — создание художественного пространства в опоре на внешние и внутренние визуальные ассоциации — и порождает, в сущности, тот феномен «фортепианного театра», о котором пишет исследователь его творчества А. Тевосян [13, 183]. Следует подчеркнуть, что этот плодотворный

опыт «по омузыкаливанию речи» и ее театрализации автор с успехом применяет в своих масштабных опусах — сценических кантатах и театральных сочинениях.

## В СФЕРЕ УНИВЕРСАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ

При знакомстве с фортепианными сочинениями Гаврилина можно предположить, что они предназначены в основном детям, однако только ли им композитор адресовал свою музыку?

В поиске ответа на вопрос следует вспомнить, что некоторые из пьес становились впоследствии частями масштабных произведений: так, «Частушка» из «Детской сюиты» зазвучала в симфонической поэме «Военные письма», «Эпитафия герою» была переработана в оркестровую картину «Шествие на Петровскую площадь» (V часть оратории «Скоморохи»), а такие миниатюры, как «Генерал идет», «Каприччио», «Маленькая поэма», «Воспоминание о Листе» получили новое звуковое воплощение в балете «Анюта». Иногда «миграция» художественных образов охватывает сразу несколько опусов: пьесы «Нежная» из цикла «Портреты» и «В старом доме» из цикла «Деревенские эскизы» содержат один и тот же музыкальный материал, также использованный композитором в четвертом номере вокального цикла «Вечерок». В пятом номере этого же опуса звучит дуэт «Ах, мой милый Августин», представляющий собой колыбельную из «Деревенских эскизов» («Баю-баюшки-баю»). В аккомпанементе шестого, вокального номера, без каких-либо купюр в фактуре повторяется фортепианная миниатюра «Воспоминание о вальсе», в девятом номере музыкальный материал совпадает с пьесой «Последний танец».

О чем свидетельствуют эти факты?

Вероятно, следует принять во внимание индивидуальный метод работы Гаврилина. Долго вынашивая план того или иного сочинения, он записывал его лишь в том случае, если был найден конкретный исполнитель. Именно поэтому часть музыки композитора не сохранилась: замыслы не получили практического воплощения из-за отсутствия исполнительских перспектив.

В этом смысле его фортепианные миниатюры играют роль своего рода записной книжки, фиксирующей зарождение и развитие замысла. Обращаясь к своим эскизам и зарисовкам, композитор черпает в них идеи для сочинений различных жанров и форм.

Размышляя о замысле миниатюр, обратимся, в частности, к пьесе «Тройка», не раз исполнявшейся Гаврилиным в детской аудитории. Вместе с тем эту пьесу — тончайший эскиз-настроение и одновременно музыкальную картину на страничку нотного текста с присущим ей углубленным психологизмом и приглушенной красочностью, своего рода концентратом его стиля, — вполне возможно отнести к сочинениям, предназначенным для зрелой публики. Здесь мы сталкиваемся с феноменом фортепианной музыки Гаврилина, обусловленным его философско-эстетическими воззрениями: ее адресат во многих случаях не зависит от возрастных ограничений.

## ПРЕТВОРЯЯ НАРОДНУЮ РЕЧЬ

Рассматривая вклад композитора в развитие жанра фортепианной миниатюры, следует отметить и появление в его пьесах новой образности — «деревенской темы», созвучной поискам советской литературы 1960–1980-х годов. Неофольклорные изыскания Гаврилина, наполнившие фортепианную музыку крестьянским мелосом с его архаичными песенно-речевыми интонациями, мотивами плача и причета, частушечными напевами, стали подлинным открытием второй половины XX века. Отмечая особенность работы композитора с фольклорным материалом, И. Земцовский пишет о том, что Гаврилин глубоко погружается в стихию народного музыкального языка, *«не копируя, а претворяя эту речь»* [9, 114].

Продолжатель линии Бородина и Мусоргского в своих фортепианных миниатюрах рассказывает о главном — о времени, о природе, о человеческой жизни: его пьесы, простые и сложные одновременно, сочетают традиционные средства выразительности с образной многоплановостью, возникающей как за счет содержательных подтекстов, так и за счет множественности составляющих их интонационных истоков, включающих в себя разнообразие элементов городской песенной культуры. Они привлекают внимание не технической изощренностью и виртуозным блеском, а ясным выразительным мелодизмом, ладогармоническим и ритмическим богатством, в основе которых — взаимодействие диатоники и хроматики, изысканная ладовая и метроритмическая игра, терпкие политональные сочетания и использование кластеров. Разнообразные в жанровом отношении фортепианные пьесы Гаврилина (портреты, танцы, лирические зарисовки и эскизы) интересны также проявлением своего интонационного богатства, обнаруживающего глубинное родство с деревенской прозой В. И. Белова, чья главная сила — *«в смысле слова, в темпах фраз, предложений, в их комбинации, в чередовании слов по окраске»* [5, 174].

Все эти качества, имеющие давние традиции в русской музыке, ярко иллюстрирует цикл «Деревенские эскизы» (1970-е гг.) («В старом доме», «Баю-баюшки-баю», «Частушка», «Загрустили парни»), в афористичной форме аккумулирующий особенности творческого почерка Гаврилина.

Уже первая пьеса, «В старом доме», вводит в самобытный мир его музыки: плавное течение времени, архаические интонации, диатонический колорит, остринатность, ажурная полиритмия мелодии и сопровождения (мотивная и штриховая) — все это создает неповторимую ауру фортепианного стиля композитора (*пример 1*).

«Баю-баюшки-баю» тончайшим образом отражает тему сна как многозначного символа человеческой жизни. Вспомним, что композитор создает ее вокальный вариант, используя слова старинной австрийской хороводной песни «Ах, мой милый Августин», появившейся в период чумной эпидемии XVII века. Мотив скоротечности жизни, воплощенный в сложной мелодической и полифонической вязи секундовых интонаций<sup>9</sup>, уступает место более

Пример 1. «В старом доме»

Semplice ♩ = 84

Пример 2. «Баю-баю-баюшки»

Пример 3. «Загрустили парни»

Appassionato, rubato



просветленной коде с последовательностью аккордов симметричного строения. Обратим внимание на такой часто встречающийся в музыке Гаврилина прием, как секундовое расщепление верхнего голоса аккордовых последовательностей, нередко перерастающих в кластерные звучности (*пример 2*).

Многообразное претворение получают неофольклорные черты в «Частушке», отражаясь в строении формы, подражающей народным образцам с характерными для них повторами заключительных фраз, в абрисе мелодии, в имитации балалаечного сопровождения.

Ярким своеобразием отличается заключительная пьеса «Загрустили парни». В ее лапидарном вступлении ощущается дух старинных напевов, построенных на декламационных интонациях, острых и резких в своем звучании (*пример 3*). Композиция миниатюры интересна постепенным разворачиванием «сюжета»: интенсивным тональным развитием секвенционного плана и эмоциональной насыщенностью, в целом, типичными для авторского стиля.

Резюмируя сказанное, обобщим: интерпретация фортепианных сочинений Гаврилина представляется более продуктивной в контексте представлений о вокальной сущности его инструментального стиля. Обращение к «вокальным аналогам»<sup>10</sup> с их специфическим речевым интонированием (особенно в случае использования идентичного музыкального материала) позволяет существенно расширить семантическое поле интерпретации.

\* \* \*

В творчестве Валерия Гаврилина — создателя вокальных шедевров и яркой театральной музыки — фортепианную миниатюру нельзя назвать основным жанром. Как писал композитор, «у каждого художника есть главный путь, про который людям известно больше и по которому его узнают. Но у каждого художника есть и другие, может быть, не главные, не основные пути, но столь же неотделимые от главного, как найденная от большой дороги тропинка, бегущая рядом с ней» [5, 143].

Фортепианные миниатюры мастера — и есть та самая тропинка, отразившая направление его магистрального пути. Стремление к лаконизму высказывания, внимание к игре как к таковой, театрализация музыкальных образов, интерес к фиксации речевой интонации — в этих чертах, эскизно описывающих жанр миниатюры, отражаются глубинные особенности творчества одного из самых интересных представителей советского музыкального искусства второй половины — конца XX столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Г. Я и рояль: любовь только для двоих / Предисловие к 15-ому тому сочинений В. Гаврилина. СПб: Композитор, 2011. С. 8–10.
2. Бутковский Я. Запомнившееся // Этот удивительный Гаврилин... URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm> (Дата обращения 22.07.2021).
3. Гаврилин В. Музыка — это бесконечное постижение мира и меньше всего спорт. Беседа на Ленинградском радио 3 марта 1986 года. Ведущая — А. Деревенская.

4. *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет / Сост. Н. Гаврилина и В. Максимов. СПб: Композитор, 2003. 344 с.
5. *Гаврилин В.* Речь о М. И. Глинке // Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 89–91.
6. *Гаврилина Н.* Воспоминания // Воспоминания современников: беседы, выступления. Вологда: Б.и., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar>.
7. *Друскин М.* Новая фортепианная музыка. С систематическим обзором современной фортепианной литературы / Предисловие И. Глебова. Л.: Тритон, 1927. 112 с.
8. *Дубинец Е.* «По-прежнему называю себя композитором». Иван Соколов // Моцарт Отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. Москва: Музиздат, 2016. С. 209–221.
9. *Земцовский И.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л., М.: Советский композитор, 1978. 174 с.
10. Каталог сочинений Валерия Гаврилина / сост. Н. Е. Гаврилина. СПб: Композитор, 2007. 96 с.
11. *Малинковская А.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва: Владос, 2005. 381 с.
12. *Супоницкая К.* Валерий Гаврилин. М.: Молодая гвардия, 2018. 528 с.
13. *Тевосян А.* Перезвоны. СПб: Композитор, 2009. 616 с.
14. *Шутко О.* Стилистические и жанровые особенности фортепианных произведений Валерия Гаврилина. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. №1. С.106–111.

## REFERENCES

---

1. *Belov G.* Ya i royal: lyubov' tol'ko dlya dvoih / Predislovie k 15-omu tomu sochinenij V. Gavrilina [Belov G. Me and the piano: love only for two / Preface to the 15th volume of works by V. Gavrilin]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. P. 8–10.
2. *Butovskij Ya.* Zapomnivsheesya // Etot udivitel'nyj Gavrilin... URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm>. [Butovsky J. Memorable // This amazing Gavrilin...] URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm>.
3. *Gavrilin V.* Muzyka — eto beskonechnoe postizhenie mira i men'she vsego sport. Beseda na Leningradskom radio 3 marta 1986 goda. Vedushchaya A. Derevenskaya. Gavrilin V. [Music is an endless comprehension of the world and, least of all, sport. Conversation on the Leningrad radio on March 3, 1986. Leading A. Derevenskaya].
4. *Gavrilin V.* O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznyh let / Sost. N. Gavrilina i V. Maksimov [Gavrilin V. About music and not only ... Records of different years / Comp. N. Gavrilina and V. Maksimov]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. 344 p.
5. *Gavrilin V.* Rech' o M. I. Glinke // Gavrilin V. Slushaya serdsem... Stat'i. Vystupleniya. Interv'yu [Gavrilin V. Speech about M. I. Glinke // Gavrilin V. Listening with my heart ... Articles. Speeches. Interview]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. P. 89–91.
6. *Gavrilina N.* Vospominaniya // Vospominaniya sovremennikov: besedy, vystupleniya. Vologda: B.i., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar> (data obrashcheniya 25.03.2021). Gavrilina N. Memories // Memories of contemporaries: conversations, speeches. Vologda: B. I., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar> (date of treatment 03/25/2021).
7. *Druskin M.* Novaya fortepiannaya muzyka. S sistematicheskim obzorom sovremennoj fortepiannojo literatury / Predislovie I. Glebova [Druskin M. New piano music. With a systematic review of modern piano literature / Preface by I. Glebov]. L.: Triton, 1927.112 p.
8. *Dubinec E.* «Po-prezhnemu nazyvayu sebya kompozitorom». Ivan Sokolov // Mocart Otechestva ne vybiraet. O muzyke sovremennogo russkogo zarubezh'ya [Dubinets E. «I still call myself a composer». Ivan Sokolov // Mozart does not choose the Fatherland. About the music of the contemporary Russian diaspora]. Moscow: Muzizdat, 2016. P. 209–221.

9. *Zemcovskij I.* Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkoj sovetskoj muzyke [Zemtsovsky I. Folklore and composer: Theoretical studies on Russian Soviet music. Leningrad]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. 174 p.
10. Katalog sochinenij Valerija Gavrulina / sost. N. E. Gavrulina [Catalog of works by Valery Gavrilin / comp. N. E. Gavrulina]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2007. 96 p.
11. *Malinkovskaya A.* Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya [Malinkovskaya A. Class of the main musical instrument. The art of piano intonation]. Moscow: Vlado, 2005. 381 p.
12. *Suponickaya K.* Valerij Gavrilin [Suponitskaya K. Valery Gavrilin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 528 p.
13. *Tevosyan A.* Perezvony [Tevosyan A. Chimes]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2009. 616 p.
14. *Shutko O.* Stilisticheskie i zhanrovye osobennosti fortepiannyh proizvedenij Valerija Gavrulina. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Shutko O. Stylistic and genre features of the piano works of Valery Gavrilin. Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2020. No. 1. P.106–111.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Назовем и ряд других работ, среди которых: Баяхунова Л. Валерий Гаврилин «Как бы ни менялся мир, есть в нем красота, совесть, надежда». Обсерватория культуры. 2010. № 1. С. 72–77; Бухтояров А. Фольклорные мотивы в «Зарисовках» Валерия Гаврилина. Новая наука: Теоретический и практический взгляд. 2015. № 6–2. С. 57–63; Валерий Гаврилин и его современники. Сборник научных трудов по материалам Российской научно-практической конференции / под ред. М. Долгушиной. Вологда. 04–06 октября 2019 г. 106 с.
- <sup>2</sup> В своих идеях Гаврилин не одинок: сходные мысли о возможностях глубинного постижения музыкального смысла посредством фортепианной игры высказывает и другой выдающийся русский композитор — Николай Сидельников: «Пальцами прикасайтесь к музыке, и вы будете ее лучше чувствовать и понимать». Цит. по: [9, 213].
- <sup>3</sup> *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет [4, 267].
- <sup>4</sup> *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет [4, 175].
- <sup>5</sup> С большим юмором Гаврилин вспоминает один эпизод в своей творческой деятельности: «В Малом зале метресса программ пригласила меня сыграть в концерте для детей. "Вы единственный, кто пишет у нас доступную музыку для бытового музицирования", — сказала она при этом. В лице же у нее появилось такое отвращение и гадливость, которые не могли скрыть даже двусмысленная улыбка, что я решил, что сочинение для бытового музицирования — то же самое, что бытовое разложение» [5, 206].
- <sup>6</sup> Цит. по: [13, 185].
- <sup>7</sup> Цит. по: [13, 183].
- <sup>8</sup> «Идет по улице генерал. Грудь вся в орденах, сапоги со скрипом, в глазах молнии, и от него прямо-таки пахнет пальбой и командами, и чувствуется, что это ужасно отважный генерал и что даже просто герой. И все, кто был в это время на улице, относятся к нему с большим уважением. Все остановились, чтобы показать ему свое почтение, а многие совсем сошли на мостовую, чтобы как можно лучше уступить ему дорогу и тем самым уважить его еще больше. Тем более, что генерал до невозможности старый. Такой старый, что просто даже дряхлый. И он вот-вот рассыплется. Тем более, что он хромает на левую ногу. И все очень уважают его за это. А может, просто боятся его задеть, чтобы как-нибудь нечаянно не разрушить».
- <sup>9</sup> Обращение к «вокальному аналогу» способно указать верные ориентиры инструментального интонирования.
- <sup>10</sup> Под «вокальными аналогами» имеются в виду вокальные пьесы, тематический материал которых используется композитором в инструментальных сочинениях. Например, один из номеров вокального цикла «Вечерок» и пьеса «Воспоминание о вальсе» основаны на одном и том же материале. Обращение к словесному тексту помогает исполнителю раскрыть новые семантические нюансы при работе над интонацией.