

О. А. Шутко

## Стилистические и жанровые особенности фортепианной музыки Валерия Гаврилина

Фортепианная музыка петербургского композитора второй половины XX в. Валерия Гаврилина является не только своеобразной «творческой лабораторией», но и важнейшим для него источником вдохновения. В статье дается общая оценка фортепианного творчества в наследии композитора. Автор затрагивает проблемы, связанные с датировкой произведений, а также их изданием, компоновкой в сборники, циклы. Для Гаврилина важным был творческий тандем – композитор-исполнитель. Это совместное творчество, сотворчество, часто было определяющим в судьбе гаврилинских сочинений, поэтому Гаврилину была свойственна психологическая особенность – «трагедия невоплощенности», незавершенности опусов. В данной работе представлен анализ композиторской стилистики Валерия Гаврилина: стремление к миниатюрности, эстетика простоты, фольклоризм, романтическая направленность, характеристичность, яркость и пластичность образов, дансантизм, жанровые метаморфозы.

Ключевые слова: композиторский стиль, фортепианная музыка, дансантизные модели, межжанровые миграции, детская образность, В. А. Гаврилин

Olga A. Shutko

## Stylistic and genre features of piano music by Valery Gavrilin

The piano music of St. Petersburg' composer of the second half of the twentieth century Valery Gavrilin is not only a kind of «creative laboratory», but also the most important source of inspiration for him. The article gives a general assessment of piano creativity in the composer's heritage. The author touches upon problems, as well as their publication, layout in collections, cycles. For Gavrilin, the creative tandem was important, the composer-performer. This cocreation was often decisive in the fate of the Gavrilin writings. Therefore, Gavrilin was characterized by a psychological feature – «the tragedy of non-embodiment», incomplete opuses. The paper presents an analysis of the compositional style of Valery Gavrilin: the desire for miniature, aesthetics of simplicity, folklorism, romantic orientation, characteristic, brightness and plasticity of images, dance oriented images, genre metamorphoses.

Keywords: composer style, piano music, dance models, intergenre migrations, children's images, V. Gavrilin  
DOI 10.30725/2619-0303-2020-1-106-111

Сочинения для фортепиано занимают значительное место в творческом наследии Валерия Гаврилина. Даже с формальной точки зрения перечень фортепианных пьес составляет примерно третью часть списка всех произведений композитора. Гаврилин сочинял для фортепиано (и за фортепиано) на протяжении почти всего творческого пути: от школьных проб пера 1951 г. – до последней миниатюры «Настенькин сон», написанной в 1992 г.

Важно отметить особое отношение Гаврилина к самому инструменту. Для многих композиторов фортепиано является привычной и естественной «звуковой лабораторией», удобной при создании любых партитур. В творческом процессе Гаврилина этот инструмент стал не только практической базой для апробации тех или иных звуковых идей, но еще и первоисточником вдохновения. Фортепиано с его прозрачной палитрой красок часто определяет у него происхождение музыкальных образов и

интонаций в произведениях разных жанров. «Занимаясь и вокальной и оркестровой музыкой, все... дорогие подробности вызревания замыслов композитор доверял любимому инструменту, – писал друг Гаврилина и исследователь его творчества А. Т. Тевосян. – Фортепиано – его первая любовь <...> интимный собеседник и начальная форма озвучивания замысла» [1, с. 183]. Поэтому неудивительно, что одно из самых известных сочинений композитора, балет «Анюта», родилось именно из фортепианной музыки.

Отрадно, что в последнее время в исполнительской практике намечается тенденция выхода фортепианной музыки Гаврилина за рамки детского и любительского репертуара. Важным музыкальным событием, вызвавшим рост интереса исполнителей-пианистов и слушателей к гаврилинской фортепианной музыке, стало учреждение в 2001 г. в Вологде, на родине композитора, Губернаторского международного

юношеского конкурса имени В. А. Гаврилина. Надо отметить, что возрастной регламент (от 9 до 20 лет) предоставил возможность проявить себя в трактовке гаврилинских пьес не только юным талантам из музыкальных школ, но и студентам средних и высших музыкальных учебных заведений.

О востребованности фортепианной музыки Валерия Гаврилина свидетельствуют ее многократные издания и переиздания. Так ленинградский «Музфонд» начиная с 1966 г. стал первым печатать отдельные гаврилинские пьесы; затем в разных издательствах («Музыка», «Советский композитор») последовали множественные публикации гаврилинских фортепианных сборников. Не так давно фортепианные пьесы Гаврилина вышли в свет в Санкт-Петербургском издательстве «Композитор» в наиболее полном варианте, включающем не публиковавшиеся ранее миниатюры и переложения [2; 3].

Фортепианное наследие композитора включает около ста произведений, представленных программными и жанровыми пьесами в две и четыре руки. Опубликованный «Каталог сочинений Валерия Гаврилина» [4], над составлением которого в течение многих лет трудилась вдова композитора – Наталия Евгеньевна Гаврилина, – включает 88 пьес (всего в «Каталоге» содержатся сведения о 255 произведениях в разных жанрах, в том числе неизданных). В другом источнике, монографии А. Т. Тевосяна, данные несколько разнятся: Тевосян упоминает сборник 1994 г., но в это время были изданы лишь 18 четырехручных пьес. Три тетради двухручных миниатюр (38 номеров) вышли в издательстве «Композитор» лишь в 1996 г., а затем были переизданы в 1999 г. Автор монографии указывает на 58 пьес, ссылаясь на последнее прижизненное издание: 40 двухручных и 18 четырехручных. При этом исследователь приводит цитату из статьи М. Г. Бялика, который в свою очередь утверждал, что в «заветном ящике» Гаврилина «в безмольном заточении находилось около сотни фортепианных пьес» [1, с. 184]. Комментируя эту цитату, авторы, завершившие работу над монографией А. Т. Тевосяна (из-за скорострительной смерти А. Т. Тевосяна не успел закончить работу над монографией), Я. Л. Бутовский и Н. Е. Гаврилина указали в сноске, что Гаврилин сочинил всего 108 пьес для фортепиано, а в список своих произведений включил только 64 пьесы [1, с. 184].

Различия в сведениях о сочиненных Гаврилиным пьесах объясняются не только личной скромностью композитора, по-видимому, считавшего некоторые из пьес неготовыми для

публичного исполнения, но и своеобразием его творческого метода.

Валерий Гаврилин был чрезвычайно требователен к себе и к качеству исполнения произведений. Вероятно, поэтому процесс собственно сочинения музыки растягивался на долгое время, а сочиненное звучало со сцены не так часто, как хотелось. Гаврилин, будучи необыкновенно чутким, искренним, душевным человеком, очень тяжело переживал эту проблему. Сам композитор писал о «трагедии невоплощенности»: «Придираюсь к себе очень жестоко. Держу иногда сочинения по несколько лет „заперти“, переделяю их, довожу до устраивающего меня состояния. И точно так же я ищу исполнителей. Ищу таких, чтобы могли принести людям радость настоящую и не отпугнуть их. Ведь у нас, композиторов, работающих в области так называемой серьезной музыки, проблема со слушателями, маловато слушателей. И даже тех, кто есть, – очень легко напугать, показав им музыку недостаточно хорошо сделанную, сочиненную, невыношенную, невыстраданную. Или же показав ее в дурном и неточном исполнении» [5, с. 133]. Такая психологическая черта стала определяющей для композиторской «лаборатории» Валерия Александровича.

Гаврилин неоднократно подчеркивал важность сотворчества с артистом, который должен был проникнуть в суть замысла сочинений. Так гаврилинские фортепианные пьесы впервые зазвучали, благодаря активной деятельности замечательной пианистки и друга композитора – Зинаиды Яковлевны Виткинд. Ее первый концерт, в который были включены миниатюры Гаврилина, состоялся 21 февраля 1967 г. в Малом зале Ленинградской консерватории. И позже, надо отметить, пианистка регулярно включала пьесы в репертуар своих концертов (концерт в Доме композиторов 25 февраля 1968 г., в Малом зале Консерватории 9 декабря 1968 г. и др.). Кроме того, фортепианные сочинения Гаврилина неоднократно издавались под редакцией З. Я. Виткинд: в 1970, 1971 и 1974 гг. Для гаврилинских фортепианных ансамблей «идеальным» исполнителем стал рижский дуэт Норы Новик и Раффи Хараджяна. Благодаря латвийским пианистам «Зарисовки» Валерия Гаврилина завоевали мировую известность.

В юности Гаврилин мечтал стать пианистом, ежедневно занимался за инструментом, но с сольными программами так и не отважился выступать – ни тогда, ни позже. Известно лишь, что однажды в дуэте с З. Я. Виткинд композитор исполнил на сцене Малого зала Филармонии им. М. И. Глинки отдельные пьесы из соб-

ственного четырехручного цикла «Зарисовки» (концерт состоялся 26 марта 1978 г.).

Уже в Вологодской музыкальной школе (1951–1953 гг.) первые композиторские опыты Валерия Гаврилина были связаны именно с фортепианной музыкой, благодаря занятиям в классе Т. Д. Томашевской. Своей первой учительнице юный музыкант посвятил «Польку», «Анданте» (обе пьесы 1951 г.) и «Вальс № 1» (1952). Рукописи пьес находятся в личном архиве Т. Д. Томашевской в Вологде. Далее последовали «заметки лирического дневника» (выражение А. Т. Тевосяна) в годы учебы в специальной музыкальной школе-десятилетке (1953–1958 гг.) по классу фортепиано Е. С. Гугель и по классу композиции С. Я. Вольфензона (сначала Гаврилин обучался по классу кларнета у педагога М. А. Юшкевича). Именно занятия с Еленой Самойловной Гугель во многом предопределили любовь Гаврилина к фортепиано. Надо отметить, что юный композитор посвятил учительнице свою первую Сонатину. Происхождение данной Сонатины не совсем понятно. А. Т. Тевосян пишет об этом произведении и даже публикует титульный лист с посвящением и нотный фрагмент [1, с. 71]. Но в Каталоге сочинений Гаврилина есть только одна Сонатина – «Пионерская», которая датирована 1964 г., т. е. написана уже в консерваторские годы.

Во время обучения в Ленинградской консерватории (1958–1964 гг.) и позже композитор не переставал радовать коллег своими пианистическими способностями. Как вспоминает Я. Бутовский, в кругу гаврилинских друзей часты были «импровизированные клавирабенды»: «Я много раз слышал, как играл Валерий, всегда он играл прекрасно и всегда – с подъемом, с полной отдачей... <...> Никогда не играл снисходительно <...>. Играл в полную силу, очень эмоционально, захватывая слушателей» [5, с. 83, 81].

В классе композиции профессора О. А. Евлахова Гаврилин продолжил сочинять для любимого инструмента, как и в дальнейшем, на протяжении всего своего недолгого, но яркого творческого пути.

Рассматривая «формат» гаврилинских фортепианных произведений, отметим, что здесь нет места крупным жанрам – концертам, сонатам. Исключение составляют такие относительно масштабные работы, как неопубликованные «Пионерская сонатина» (1964 г.) и вариации «Двенадцать характерных пьес на одну тему» (ок. 1964 г.), созданные еще во время обучения в консерватории. Рукописи хранятся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома), в фонде В. А. Гаврилина (№ 862).

Особенности творческой психологии Гаврилина обусловили его склонность к малым формам, в чем сам композитор признавался неоднократно: «Совершенство и краткость, совершенство и скупость средств – родственники» [6, с. 267]. Именно в миниатюрных формах нашел яркое воплощение по-детски непосредственный и открытый мир образов Валерия Гаврилина, реализовалось со всей полнотой его композиторская мечта «своей музыкой добраться до каждой человеческой души» [7, с. 210, 211]. Словно продолжая традиции фортепианных миниатюр Чайковского, Лядова, Аренского, Майкапара, отчасти и линию детских циклов Прокофьева и Шостаковича, Валерий Гаврилин сочинял пьесы, рассчитанные на домашнее музицирование, на своеобразное концертное музицирование в камерной обстановке.

Гаврилин культивировал эстетику простоты, приближающую его к прокофьевскому мироощущению: «...это должна быть ... не тривиальная простота, а высокая простота большой мелодийной музыки, богатой разнообразием выразительных средств» [8, с. 8].

Распространенное отношение к фортепианной музыке Гаврилина как к музыке детской в силу ее внешней «облегченности» также требует комментария. Конечно же, не только для детей писал фортепианную музыку Гаврилин (в одном интервью у него даже проскользнуло нечто вроде обиды: часть музыковедов определила его в этом жанре как детского композитора). Но мир инструментальных образов музыканта обширен и разнолик. Понимание «детского» в музыке Гаврилина выходит за рамки дидактической цели (т. е., детской музыки, «детского пианизма») или образности (музыки для детей). В этом «детском» есть уход от «взрослой» действительности, нотка ностальгии, «вечной тоски по детству», по образному выражению Н. Малеванной, есть струна, на которой «играют музы, извлекая порой такие божественные звуки» [1, с. 246]. К этому «детскому» обращен риторический вопрос Е. Г. Сорокиной: «... и не написаны ли пьесы также для тех, кто на всю жизнь сохранил душевную чистоту и непосредственность, – тех „больших детей“, для кого создавал свои сказки Г. Х. Андерсен?» [1, с. 143].

Еще один крайне важный аспект гаврилинского фортепианного письма связан с особым отношением композитора к народно-песенной интонации. Эта черта стиля позволяет говорить о Гаврилине в контексте неофольклоризма, получившего в 1960-е гг. большое развитие (здесь необходимо упомянуть учителей Гаврилина по композиции – Вольфензона и Евлахова, воспитавших и такого яркого представителя

«новой фольклорной волны», как С. Слонимский, прежде всего, с его вокальным циклом «Песни вольницы» и оперой «Виринея»). Характеризуя фольклоризм в творчестве Валерия Александровича, И. Земцовский отмечает, что гаврилиньские произведения «пропитаны национально-русскими интонациями»; композитор «свободно и талантливо изъясняется в искусстве, не копируя, а претворяя эту речь» [9, с. 114, 108]. В фортепианных сочинениях Гаврилина ярко претворились и ритмическое варьирование, и попевочная техника, и тип мелодики, связанный с синтезом кантиленности и речитативности, фольклорная составляющая также обесценивает общительность гаврилиньской фортепианной интонации.

Важной стилистической составляющей является романтизм. В определенном смысле Гаврилин в фортепианном творчестве продолжает путь австро-немецких романтиков, в частности, Шуберта, в чьем наследии весомое место занимают миниатюрные фортепианные пьесы. По наблюдению Н. Мещеряковой, «сходство шубертовской и гаврилиньской муз объясняется общим происхождением: неотделимы от бытовых истоков их фортепианные пьесы и часто развлекательные опусы (оба композитора не чуждаются простого и вместе с тем сложного ремесла – сочинять „музыку досуга“)» [10, с. 167]. Эту черту можно определить как *поэтизацию бытового музицирования*.

Родственные связи обнаруживаются и при сравнении с Р. Шуманом. Гаврилин увлекался изучением шумановской музыки, о чем свидетельствуют его дневниковые записи. В таких явлениях фортепианного наследия Шумана, как «Листики из альбома», «Пестрые листки», «Альбом для юношества», «Детские сцены» Гаврилин мог улавливать обертоны, близкие собственному творческому мироощущению; романтические «листки», «альбомчики» и «тетради» нашли свое место и в его музыке. Вспомним «Немецкие тетради», «Русскую тетрадь», «Вечерок (Альбомчик)», а также «тетради» фортепианных пьес.

Связь Гаврилина с искусством романтизма подчеркивается и программностью его фортепианной музыки, причем программность эта по большей части театральная, зрительно-ассоциативная («Поехал Тит по дрова», «Лиса и бобер», «Мальчик зевает, мальчик гуляет» и др.). Иногда программная идея, заложенная в заглавии пьесы, подкрепляется литературным текстом, являющимся неотъемлемой частью пьесы. Прозаическими заставками снабжены, например, «Три музыкальные истории». Заметим, что к фортепианным пьесам с литератур-

ным предисловием обращался С. М. Слонимский: «Принцесса, не умевшая плакать» (сюита по сказке Баумбаха), «Король-музыкант» (сюита по сказке братьев Grimm). Близкое явление можно встретить и в творчестве И. Ф. Стравинского, написавшего в 1916–1917 гг. «Детские песенки» (Три истории для детей) для голоса и фортепиано, где последняя история «Медведь» представляет собой «Сказку с песенкой» (по Афанасьеву).

Круг образов в гаврилиньской фортепианной программности весьма широк. Ярко раскрыта в его миниатюрах фольклорная направленность («Заиграй, моя гармошка», «Тройка», «Русская», «Частушка» «Посиделки», «Перезвоны», «На тройке», «Извозчик», «Ямская», «Одинокая гармонь»); детская тематика («Шествие солдатиков», «Настенькин сон»); сказочные («Поехал Тит по дрова», «Сон снится») либо карнавальные образы («Тореадоры», «Мушкетеры»); опоэтизированные жанрово-танцевальные («Воспоминание о вальсе», «Анюта-вальс», «Батюшковский вальс») и жанрово-бытовые зарисовки («Посиделки», «Подражание старинному»).

В некоторых случаях композитор наделяет миниатюры сценическим пафосом, например, в «Представлении» и «На открытии занавеса» из цикла «В концерте». Но никогда программа не становится для Гаврилина самодовлеющей. Не потому ли столь часты у него переименования миниатюр?

Подобная ситуация коснулась большинства пьес из цикла «В концерте». Например, «Адажио» первоначально было озаглавлено «Романс (Воспоминание о Листе)»; «Батюшковский вальс» назывался «Вальсом памяти К. Батюшкова»; «Окончательный танец» в первой редакции именовался «Последним танцем». Поскольку две пьесы цикла позднее вошли в балетную сюиту «Анюта» (1982 г.), в изданиях 1990-х гг. они фигурировали «В концерте» с ремаркой «из балета», что не совсем верно, правильнее было бы предположить им комментарий «в балете». Применительно к «Детской сюите» обозначим, что в авторской рукописи сохранилось иное название пьесы «Частушка» – «Деревенская песенка», а «Заиграй, моя гармошка» [11] первоначально имела заглавие «Играй, моя гармошка» [12]. «Нежная» из «Портретов» в первоначальном варианте называлась «В старом доме». В сборнике четырехручных фортепианных пьес также не обошлось без переименований. Например, «Тарантелла» была «Новой французской песенкой», «Походная» – «Военной песней».

Художественной целью композитора было найти музыкальную интонацию, которая точно

соответствовала бы задуманному образу. Рожденная вокруг такой интонации фортепианная миниатюра в дальнейшем «жила» своей жизнью, могла быть включена в разные сборники, циклы, или переключаться из фортепианной музыки в другие жанры.

Композитор неоднократно обсуждал в интервью, в беседах вопрос о смешении жанров в своем творчестве. Р. Хараджанян вспоминает некоторые высказывания Гаврилина по этому поводу: «У меня есть не излюбленные какие-то жанры, а есть состояния, которые я выискиваю, перенимаю у жизни. <...> Мысль музыкальная у меня порой начинается с двух-трех нот. Иногда я даже не знаю, что же они означают. Потом, буквально как собака-ищейка, „иду по следу“. Начинаю подбирать ноты. Нет, не те!.. Аккорды беру какие-то. Нет, все не то!.. Радости не хватает людям, юмора не хватает, нежности не хватает – я ищу то, чего не хватает! И еще не знаю, когда какое сочинение получится – маленькое или большое, будет ли оно для голоса, или будет для оркестра, для фортепиано. Для меня самое главное – передать правду чувств...» [5, с. 133]. Отсюда возникают вопросы о жанровой многомерности, а также о жанровых метаморфозах музыкального материала в творчестве композитора.

Яркость, многоплановость и выразительность, присущие музыкальным образам Гаврилина, происходят от важной для композитора театральной эстетики, которая проникла и в далекие от реального театра фортепианные пьесы. Поэтому достаточно закономерной оказалась необычная на первый взгляд ситуация, когда отдельные фортепианные пьесы послужили музыкальным материалом для произведений в других жанрах.

Так, «Воспоминание о вальсе» и «Окончательный танец» из фортепианного цикла «В концерте» обрели вербальное и сюжетное осмысление в вокальном цикле «Вечерок» («Альбомчик». Часть I), превратившись, соответственно, в № 6 «Ни да, ни нет» и № 9 «До свиданья». Гаврилин планировал начать Вторую часть «Вечерка» («Письма, танцы, окончание») инструментальным прологом «Бал» (в черновике сохранилась авторская ремарка: «бал-галоп»), включавшим тему из песен «В дни твоей любви» и «Августин» («Альбомчик»).

Другой вариант жанровой модуляции из фортепианной пьесы у Валерия Гаврилина представлен в вокально-симфонической поэме «Военные письма» (1975 г.): «Частушка» из «Детской сюиты» обрела здесь оркестровое звучание и вокальную партию в развернутом дуэте № 6 «Дорогой, куда ты едешь?».

«Эпитафию герою» из «Пяти пьес» композитор переработал в 5-ю часть оратории-действия «Скоморохи» (симфоническая картина «Шествие на Петровскую площадь») (1967), где материал зазвучал еще более трагично, с привлечением экспрессии оркестровых тембров.

В гаврилинских фортепианных сочинениях режиссер А. Белинский расслышал танцевальную музыку, идеально подходящую для пластического воплощения. Так родился балет «Анюта» (1982) на сюжет рассказа А. Чехова «Анна на шее».

На первый взгляд, подобный случай имел прецеденты. Достаточно вспомнить М. Равеля с его детской сюитой для фортепиано в 4 руки «Матушка-Гусыня» (1908 г.), превратившейся в балет «Сон Флорины» (1912 г.), или его же цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911 г.), в оркестровой версии образовавший партитуру балета «Аделаида, или Язык цветов» (1912 г.). Но прямого сходства ситуаций не наблюдается, так как Равель, в отличие от Гаврилина, сам был инициатором «рекомпозиций» и имел дело с уже сложившимися музыкальными формами, которые нужно было лишь оркестровать.

Естественность перехода фортепианных сочинений в область балета обусловлена тягой Гаврилина к дансанным моделям в фортепианной музыке: многочисленные марши и вальсы, галопы и тарантеллы и другие жанрово-танцевальные образцы разных эпох дополняют в его сочинениях стихию программности.

Гаврилин оркестровал для балетной партитуры фортепианные пьесы в две руки из цикла «В концерте» (далее под номером дан соответствующий эпизод балета): «Адажио» – № 7 «Адажио», «Полонез» – № 12 «Сон Модеста», «Анюта-вальс» – № 15 «Анюта-вальс», «Окончательный танец» – № 16 «Цыганский танец», «Воспоминание о вальсе» – № 18 «Его сиятельство» и № 20 «Ступенька к ордену». Также «Каприччио» («Пять пьес») превратилось в № 1 «Прелюдия» и № 27 «Постлюдия»; «Беззаботный» («Портреты») – в № 23 «Вариация Модеста»; «Генерал идет» («Сказки») – в № 24 «Важное лицо». Из четырехручных «Зарисовок» в балетную партитуру вошли «Часики» – № 3 «Воспоминание», № 6 «Шарманщик», № 25 «В морозную ночь»; «Вальс» – № 4 «Большой вальс», № 26 «На катке»; «Веселая прогулка» – № 8 «Свадьба»; «Галоп» – № 10 «Галоп»; «Интермеццо» – № 11 «В спальне»; «Тарантелла» – № 17 «Тарантелла»; «Вальсик» – № 22 «Визитеры»; «Сон снится» – № 21 «Сон Анюты».

Обобщая наблюдения над основными стилевыми чертами фортепианного творче-

ства Валерия Гаврилина, необходимо отметить миниатюрность, фольклоризм, опору на классико-романтическую эстетику. Миниатюры – «этюды настроений» – воплощают «лирику кратких мгновений» (Б. Асафьев). Народная окрашенность гаврилинского творчества несомненно в полной мере проявляется в его фортепианных пьесах. Вместе с тем, композитор широко привлекает западноевропейские и русские фактурно-гармонические модели из необъятного классического наследия – от Баха и Бетховена, Шуберта и Шумана, Чайковского и Лядова – до Прокофьева и Хиндемита. «Как он, гаврилинский стиль? – как и многие музыканты, задается подобным вопросом Г. Белов, – Да, он моментально узнаваем, но нередко переключается с источниками, его питающими. То повеет лирикой прокофьевского духа <...>, то по-шостаковически проказливо выскочат пикантные форшлаги и секунды <...>, то воцарятся свиридовские простота и задушевность <...>, то вдруг вплетается мелодико-гармонический оборот из старой, доброй шубертианы. Но почему-то все складывается замечательно органично, без ощущения нарочитой эклектики-полистилистики. Вот она – загадка таланта!» [2, с. 9].

Все компоненты стиля Гаврилина в своей совокупности направлены на создание ярких, характеристичных художественных образов, отличающихся свежестью и непосредственностью.

### Список литературы

1. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / отв. ред. Г. Г. Белов; ред.-сост. Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 615 с.
2. Гаврилин В. А. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 15. Фортепианные тетради, пьесы, переложения. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 250 с.
3. Гаврилин В. А. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 16. Фортепианные ансамбли в 4 руки. Зарисовки. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 235 с.
4. Каталог сочинений Валерия Гаврилина / сост. Н. Е. Гаврилина. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 96 с.
5. Этот удивительный Гаврилин / сост. Н. Е. Гаврилина. Санкт-Петербург: журн. «Нева», 2002. 303 с.
6. Гаврилин В. А. О музыке и не только...: записи разных лет / сост.: Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. 344 с.
7. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью: сборник. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 455 с.

8. Белова О. Валерий Гаврилин // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. / ред.-сост. В. И. Казенин. Москва: Совет. композитор, 1984. Вып. 3. С. 3–39.

9. Земцовский И. И. Русское в «Русской тетради» // Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград; Москва: Совет. композитор, 1978. С. 102–117.

10. Мещерякова Н. А. Страницы отечественной шубертиады: Новое в романтической концепции В. А. Гаврилина // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы науч. конф. Ростов н/Дону, 1998. С. 166–170.

11. Гаврилин В. Пьесы для фортепиано. Ленинград: Совет. композитор, 1990.

12. Гаврилин В. Пьесы для фортепиано. Ленинград: Музыка, 1970. С. 14–16.

### References

1. Tevosyan A. T. Chimes: life, creativity, views of Valery Gavrilin. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2009. 615 (in Russ.).
2. Gavrilin V. A. Collected works: in 20 vols. Vol. 15. Piano notebooks, pieces, transcriptions. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2011. 250 (in Russ.).
3. Gavrilin V. A. Collected Works: in 20 vols. Vol. 16. Piano ensembles in four hands. Sketches. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2009. 235 (in Russ.).
4. Gavrilina N. E. (ed.) Catalog of works by Valery Gavrilin. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2007. 96 (in Russ.).
5. Gavrilina N. E. (ed.). This amazing Gavrilin. Saint-Petersburg: mag. «Neva», 2002. 303 (in Russ.).
6. Gavrilin V. A. Listening with Your Heart... Articles. Performances. Interviews. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2005. 455 (in Russ.).
7. Gavrilin V. A., Gavrilina N. E. (comp.), Maksimov V. G. (comp.). About music and not only ...: Records of different years. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2003. 344 (in Russ.).
8. Belova O. Valery Gavrilin. Composers of the Russian Federation. Vol. 3 / ed. V. I. Kazenin. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 1984. 3–39 (in Russ.).
9. Zemtsovsky I. I. Russianness in the «Russian Notebook». Zemtsovsky I. I. Folklore and composer. Theoretical studies. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 102–117 (in Russ.).
10. Meshcheryakova N. A. Pages of the Russian Schubertiade: New in the Romantic Concept of V. A. Gavrilin. The Musical World of Romanticism: from the Past to the Future: materials after sci. conf. Rostov-on-Don, 1998. 166–170 (in Russ.).
11. Gavrilin V. Pieces for piano. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990.
12. Gavrilin V. Pieces for piano. Leningrad: Muzyka, 1970. 14–16.