

Опубликовано:

Чупова А.Г. «Значения старых слов»: диалог В. Гаврилина с Р. Шуманом во «Второй немецкой тетради» // Наука о музыке: Слово молодых ученых: Вып. 3: материалы III Всерос. науч.-практич. конф. / Казан. консерватория. - Казань, 2009. – с. 195-207.

Анна Чупова

**«ЗНАЧЕНИЯ СТАРЫХ СЛОВ»:
ДИАЛОГ В. ГАВРИЛИНА С Р. ШУМАНОМ
ВО «ВТОРОЙ НЕМЕЦКОЙ ТЕТРАДИ»**

«Я очень люблю Германию, не знаю почему, — писал В. Гаврилин Н.А. Шумской в 1965 году. — Не знаю, откуда это у меня — может, через Петра I, может, через толстовского Карла Ивановича, может, через Гейне, может, через Фейхтвангера. Во всяком случае, я очень волнуюсь, когда слышу что-нибудь о Баварии. <...> Мне все кажется, что это когда-то было около меня. А может, все это от музыки Баха, или Шуберта, или Гайдна, потому что (так уж получилось) через них я нашел для себя понятие о подлинной народности в музыке»¹. Эту любовь композитор пронес через всю жизнь. Так или иначе, но она напоминает о себе и в интонациях «жесточкого романса» и частушечных страданиях «Русской тетради», и в отрешенной болезненности и пронзительной нежности «Вечерка», и в создававшихся на протяжении всей жизни «Немецких тетрадях».

Премьера «Первой немецкой тетради» вызвала восторженные отзывы. Исследователи отмечали, что «молодой композитор сумел сделать романтическую поэзию Гейне заново близкой современному слушателю»². О «Второй Немецкой тетради» написано, к сожалению, немного³. «Третья» и «Четвертая тетради» не были обнародованы автором, оставшись дразнящей наше воображение и недостижимой тай-

¹ Цит. по: Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор-СПб., 2005. С. 21.

² Сохор А. Две «тетради» В. Гаврилина // Сов. музыка. 1965. № 11. С. 26.

³ Краткий анализ этого сочинения можно прочесть в: Белова О. Валерий Гаврилин // Композиторы Российской Федерации: сб. статей. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1984. С. 3–39; Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. М.: Музыка, 1980. С. 290–304.

ной. Жанр «тетради» напрямую отсылает к традиции лирических песенных и инструментальных дневников в романтической музыке XIX века и, шире, ко всей традиции тетрадей, альбомов, утраченной ныне культуре письма.

Влияние музыки немецких романтиков на творчество Гаврилина сколь очевидно, столь же, на наш взгляд, мало изучено. Первые исследователи музыки композитора А. Сохор и И. Земцовский указывали на «генетическую» связь лирических героев вокальных циклов Гаврилина с романтическими образами, представленными в песнях и романсах Шуберта и Шумана.

Гаврилин неоднократно признавался в своей любви к Шуберту и Гейне, и «Тетради» стали в некотором роде «музыкальным приношением» своим кумирам. Отношение к музыке Шумана было у композитора менее афишированным. Гаврилин и Шуман — два эти имени, поставленные рядом, создают напряженное смысловое поле, формируют круг вопросов, которые в музыковедении до настоящего времени не были затронуты и не получили должного ответа.

Почти в каждом вокальном цикле Гаврилина возможно найти скрытый диалог с Шуманом, шире — с романтической культурой XIX века. Во «Второй Немецкой тетради» этот диалог выходит на первый план, так как само произведение оказывается наиболее близким к модели шумановского вокального цикла. Более того, оно вызывает прямые ассоциации с вокальным циклом «Любовь поэта».

Замысел сочинения у Гаврилина, по-видимому, окончательно сформировался к 1972 году. Именно эта дата стоит в хронологии как год сочинения. От премьеры его отделяют шесть лет. В этот период композитор с увлечением изучал музыку Шумана, о чем свидетельствует следующая запись:

«4 декабря 1976 г. Сегодня праздник — проиграл всё Шумана. Играл 5 лет. Какое диво, чудо. Плачу, реву, улыбаюсь, чувствую себя рыцарем. Слов нет. <...> Ура, Шуман!!!»⁴.

Шуман, как известно, не придерживался точной последовательности стихотворений «Лирического интермеццо», хотя и сохранил основные контуры цикла. Переставив стихотворения соответственно логике музыкальной драматургии, композитор сделал более концентрированным психологическое действие.

В основе «Второй Немецкой тетради» лежит условный драматический сюжет отвергнутой любви, пунктиром отмечающий важные пограничные события, происходящие в жизни главного героя — Поэта. Но сами события выносятся за рамки сюжета, настоящим подлинным сюжетом становятся его переживания. Все окружающие воспринимаются через реакции персонажа, все события осмысливаются сквозь призму его сознания⁵, что создает особое, *поэтическое* качество гаврилинской музыки, отвечающее тому условию, о котором писала Л. Гинзбург: «Это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. <...> По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека»⁶.

Динамику сюжета «переживаний» у композитора во многом создает поэтическое либретто, в основе которого лежат стихотворения Г. Гейне из циклов «Лирическое интермеццо» и «Возвращение на родину». Гаврилин «монтирует» свой сюжет, нередко использует лишь частично стихотворения поэта, оставляя ненужные для его замысла четверостишия. Например, в песне «К твоей груди белоснежной»

⁴ Цит. по: *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет / Сост. Н.Е. Гаврилина и В.Г. Максимов. СПб.: Литературный фонд России. Изд-во писателей «Дума», 2001. С.175.

⁵ В этом отношении Гаврилин выступает преемником П. Чайковского как автора «Пиковой дамы».

⁶ *Гинзбург Л.* О лирике. М.: Советский писатель, 1974. С. 8.

композитору показались ненужными последние строчки стихотворения Гейне, «снижающие» чувство поэта до мимолетного романа:

Но это случится лишь завтра,
А нынче придешь ты ко мне,
И я в твоих объятьях
Блаженствовать буду вдвойне⁷.

То же можно сказать о последней, финальной песне, для которой Гаврилин выбирает лишь среднее четверостишие:

Ах, опять тот взор, что прежде
Наполнял мне душу светом,
Губы алые, как прежде,
Дышат сладостным приветом.

Голос — ласковый, как прежде,
Тот, каким он сердцу снился,
Только я не тот, что прежде,
Я в разлуке изменился.

И хоть пылки, томны, страстны
Эти трепетные руки,
Я лежу в ее объятьях,
Полный желчи, полный скуки.

Песни «Мне снился сон» и «Рокочут трубы оркестра» составлены из разных по настроению и тематике стихотворений.

Иногда используя всё стихотворение поэта целиком, композитор переосмысливает его. Так происходит, например, с номером «О, если ты станешь моей женой». Иронический тон стихотворения растворяется в нежно-хрупкой, прозрачной фактуре, каком-то хрустальном

⁷ Здесь и далее стихотворения даны в переводе В. Левика, см.: *Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза.* М: Худ. литература, 1971. — 800 с.

звучании, заставляющем вспомнить гаврилинское «Каприччио», и песня начинает звучать искренне, трепетно, серьезно.

В этом цикле Гаврилин открыто вступает в диалог с Шуманом, используя те же стихотворения, что и немецкий композитор в «Любви поэта» («Рокочут трубы оркестра»⁸, «Когда бы цветы узнали»)⁹.

Принцип прозаизации поэтического текста в «Тетради» становится определяющим. Повторы слов, слогов, фраз не только разрушают рифму. Они призваны в каждом конкретном случае произвести определенный эффект (изобразительный, психологический), внести смысловой акцент, раскрыть подтекст. В этом цикле еще более чем в «Первой Немецкой тетради» проявилось отношение композитора к избираемым текстам — соавторство.

Драматургический замысел «Второй Немецкой тетради», сюжетная линия которого в общих чертах повторяет историю любви Поэта, обнаруживает определенное сходство с построением вокального цикла Шумана. Исследователи выделяют в музыкальном содержании последнего три образные сферы: «томление, иронию, сдержанное страдание»¹⁰; «образы прекрасной гармоничной природы, образ человека с его страстями и тревогами и образы быта и повседневности»¹¹. В крупном плане песни «Любви поэта» можно сгруппировать в три раздела. Первый, состоящий из шести номеров, представляет собой экспозицию и развитие любовного чувства. Эта линия последовательно раскрывает все оттенки эмоций от томления до тихого экстатического благоговения. Песни с 7 по 13 — это завязка и развитие драматической линии, связанной с переживаниями, страданиями поэта. Кульминацией этой линии является тихая трагическая песня «Во сне я

⁸ В цикле Шумана песня на этот текст более известна в переводе «Напевом скрипка чарует...»

⁹ В первой «Немецкой тетради» подобный диалог состоялся в песне «Ганс и Грета», апеллирующей к шумановскому мини-циклу «Бедный Петер», ор. 53.

¹⁰ Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1972. С. 337.

¹¹ Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. С. 313.

горько плакал». Она же, став завершением развития образов второго раздела, открывает новый, объединяющий песни с 13 по 16 общим мотивом сна, грезы, мечты. Уход от реальности в сферу фантазии исподволь готовит то преобразование, которое совершается в финальной постлюдии, возвращающей веру в идеал, в бессмертие любви.

Вернемся, однако, ко «Второй Немецкой тетради». Ее первые три песни образуют экспозицию основных героев — Поэта и, через косвенную характеристику, его соперника — Гусара, и «завязку» событий — Поэт узнает о том, что его любимая выходит замуж. Здесь сосредоточен почти весь тематический материал, который получит в дальнейшем активное развитие и преобразование. Вместе с тем, представлены и основные образные сферы: лирическая, ироническая и драматическая.

Песни с 4 по 8 составляют блок с лирической образностью в одних номерах (№№ 4, 5) и танцевально-жанровой основой в других (№№ 6, 7, 8). Первые три песни этого раздела (4–6) являются отстраняющими от «внешнего» действия, но они создают постепенное напряжение «внутреннего» действия — это воспоминания Поэта. «Рокочут трубы оркестра» (№ 8) — кульминация «внешнего» действия — герой присутствует на свадьбе любимой. Большая пасторальная интерлюдия, замыкающая этот блок, синтезирует музыкально-выразительные средства, связанные с воплощением лирики 4-й и 5-й песен и реминисценции из 6-й и 8-й песен.

Три заключительные номера представляют собой репризу — тематическую, тональную, жанровую, образную, в каком-то смысле сюжетную: Поэт как будто переживает все случившееся заново.

Как известно, образное содержание цикла «Любовь поэта» получило отражение в ладотональном плане. «Вторая Немецкая тетрадь» написана композитором, прекрасно знающим, какую эволюцию проделала гармония после Шумана. Здесь представлены многие явления позднеромантической мажоро-минорной системы, политональность, модальность и др. И все же с определенностью можно сказать, что у

Гаврилина диэзные тональности (как и у Шумана) ассоциируются с лирической сферой, с чувствами любви, мечты, с образами природы, то есть с тем, что для гаврилинского Поэта воплощает *Гармонию*. Бемольные тональности и нейтральный C-dur, напротив, связаны с образом Гусара и развитием драматической сферы.

Вместе с тем, существенны и отличия между замыслами и героями Шумана и Гаврилина. Так, важные для Шумана в поэзии Гейне символические образы цветов, птиц, сна у Гаврилина не являются главными. Композитора привлекает гейневская ирония, но ирония эта иного рода, чем ее воплощает Шуман. Герой Шумана — более мечтатель, герой Гаврилина — борец, и ирония его направлена не только на свои чувства (как у Шумана), но на глупость, «пошлость, обывательщину, канареечность»¹². Поэтому для Гаврилина важно незримое присутствие второго героя — Гусара, образ которого представлен через атрибуты военной музыки: фанфары и марши.

«Психологический контрапункт» текста, вокальной и фортепианной партии шумановского цикла получил в музыковедении достаточное освещение. «“Последнее слово” у Шумана остается за фортепиано», — проницательно замечает Е.М. Царева¹³. «Равенство поэта и музыканта, право музыки на обобщение, которое осуществляется обычно в фортепианной партии ... — вот позиция Шумана по отношению к песне»¹⁴.

О развитии этой традиции во «Второй Немецкой тетради» свидетельствует автономность инструментального начала: развернутые фортепианные «монологи» между эпизодами отдельных песен, выделение самостоятельных инструментальных номеров, обозначенных композитором, как интерлюдии. Драматическая сфера концентрируется у Гаврилина именно в партии фортепиано, обнаруживая в постепенном преобразовании исходного материала свою самостоятельную

¹² Фраза В. Гаврилина. См.: *Гаврилин В. Слушая сердцем...* Цит. изд. С. 40.

¹³ Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая. М.: Музыка, 1990. С. 221.

¹⁴ Там же. С. 200–201.

линию. Вокальный цикл оказывается подчиненным логике сквозной композиции, а музыкальная драматургия обнаруживает близость к вокально-инструментальной поэме.

Однако, оттолкнувшись от шумановской традиции, Гаврилин пришел к качественно новому, уникальному способу организации текста. Существовая параллельно, музыкально-поэтический и «чисто» поэтический ряды во «Второй Немецкой тетради» в своем развитии образуют движение в сторону противоположно направленных векторов¹⁵. В поэтическом ряду осуществляется процесс девербализации, устремленный к лирическим кульминациям-вокализмам, причем он оказывается двояким. Один его полюс связан с неуклонно нарастающей дисгармонией, с исчерпанностью слов, невозможностью вербально выразить высшую степень отчаяния, старательно прикрываемую иронией: от песни «Где девчонка эта, боже?», где под маской браваурной песни все-таки прорываются рыдания, до песни «Трубят голубые гусары», в первой части которой слово полностью теряет смысл, остается лишь звукоподражание, свист, щелкание языком и т.п. Второй полюс девербализации связан с лирической сферой. Смысл его — в слиянии голоса Поэта с голосом природы, в стремлении к внутренней Гармонии через связь с природой, шире — Космосом, в который вливается его душа в момент смерти.

Музыкальная ткань произведения стремится вербализоваться посредством включения в нее распространенных романтических мелодических формул вопроса, судьбы, фигуры группетто и прочих. Проанализируем некоторые из них.

Интонация вопроса имеет множество мелодических вариантов. Это позволяет некоторым исследователям разделять интонации «во-

¹⁵ Впервые на подобный способ организации текста у В. Гаврилина обратила внимание Н. Мецнерякова, см.: *Мецнерякова Н.* «Иоанн Дамаскин» Танеева и «Перезвоны» Гаврилина: Диалог на расстоянии века // Муз. академия. 2000. №1. С.190–195. Думается, что это не свойство отдельных произведений композитора, а органически присущий Гаврилину художественный метод. Драматургия «Вечерка» тоже построена на пересечении вербализации и девербализации.

проса», «томления», «судьбы», хотя они могут иметь одинаковую мелодическую форму. Э. Курт объясняет проблему близостью самих понятий: «Содержание понятия судьбы, рока заложено уже в самой сущности понятия вопроса, также как с другой стороны в сущности понятия судьбы содержится вопрос, взгляд в непознаваемое»¹⁶.

Выразительную суть этой интонации исследователи трактуют по-разному. Так, Э. Курт рассматривает исключительно линейную сторону формулы, смысл которой определяется символикой движения. В этом варианте мотива (см. нотный пример № 1) определяющее значение имеет кульминационный, «зависший» звук. Здесь «мелодическая линия берет разбег к кульминационному звуку, большей частью выдерживаемому долго, который, обладая определенной тяжестью, стремится вниз к последнему тону мотива (по этой причине в него проникает и гармоническая тяжесть задержания)»¹⁷.

Пример №1.



Е.В. Назайкинский объясняет выразительность интонации романтического вопроса остановкой на третьей ступени звукоряда, акцентированием терцового тона тонического трезвучия, как «метафорически многозначного, неустойчивого, уносящегося в бесконечность»¹⁸.

Важными можно считать также ритмическую и гармоническую организацию мотива «вопроса», образующие смысловые оттенки интонации — роковой, вопросительный, томления.

Несомненным является введение фигуры «романтического вопроса» во «Вторую Немецкую тетрадь» как знаковой формулы, и в то же время она становится элементом мелодического стиля Гаврилина в

¹⁶ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 474.

¹⁷ Там же. С. 468.

¹⁸ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 139.

произведениях разных жанров (чаще романтических, например, в вальсах).

Первая песня «Тетради», все дальнейшее развитие которой будет сосредоточено в интерлюдиях, основана на восходящей интонации малой терции. Ощущение недоумения, томления создает неоднозначный гармонический оборот, предполагающий различные варианты трактовки. Его ритмическая организация то подчеркивает в качестве тоники аккорд *a-cis-e*, то отрицает (см. нотный пример № 2).

Пример №2.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody starts on a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics are: Ты дейст - ви - тель-но сер - ди - та?. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The right hand plays chords: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). The left hand plays a bass line: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter).

Если принять трезвучие A-dur за тонику, неустойчивость которой создается ее местоположением на слабой доле, то второй аккорд возможно рассмотреть как вводный к субдоминанте. В ладово-мелодическом отношении происходит «зависание» V ступени. Последующее гармоническое движение направлено на поиски выхода за пределы этих двух аккордов, но их постоянное возвращение «закольцовывает» песню (да и весь цикл тоже!) в круг неизбежности. Таким образом, в одном мотиве соединяются значения вопроса и судьбы.

С другой стороны, яркая неустойчивость первого аккорда позволяет отнести его к доминантовой функции. В такой трактовке ямбический оборот принимает вид функциональной инверсии при предполагаемом тональном центре D-dur (d-moll): $V^5_3 - II_6$. Тоника в данном случае ни разу не появляется на протяжении всего номера. Здесь возникает сложная ассоциативная связь с первой песней шумановского цикла «Любовь поэта», которая является едва ли не первым примером

парящей тональности¹⁹ в музыке XIX века. Обратим внимание, что этот оборот представляет собой последовательность в определенной мере обратную той, с которой начинается песня «В сияньи теплых майских дней» (IV₆–V₇ в fis-moll).

Терцовый мотив приобретает значение судьбы в 4-й и 6-й интерлюдиях цикла, попадая в контекст траурного марша.

Фигура группетто стала романтическим знаком как выразительный мелодический оборот. В виде типичного средства выражения чувствительности она закрепились в галантном стиле. У классиков, прежде всего у Бетховена «происходит преобразование этой фигуры в сторону субъективации»²⁰. В эпоху романтизма она насыщается экспрессией, и в то же время направленная на изобразительность (жест, поклон и т.п.) объективируется. Выразительную сущность этого оборота Э. Курт видит в концентрации линейной энергии перед скачком на большой интервал: «размах, как бы полное силы приготовление к широкому броску вверх»²¹.

Во «Второй Немецкой тетради» Гаврилина фигура группетто приобретает колоссальное значение, вырастая до роли лейтмотива и получая поистине симфоническое развитие. Группетто «обрамляет» вторую песню цикла, и уже в пределах этого номера раскрываются его богатые выразительные возможности. Первое появление фигуры носит бравурно-военный характер. Ладовое тяготение к V ступени, подчеркнутое затактом, имеет изобразительный смысл жеста, взмаха. Формула очень органично дополняет фанфару, которая создает определенный контекст и «влияет» на ее семантику (нотный пример № 3).

Пример №3.

¹⁹ Идея тонального состояния была выдвинута А. Шёнбергом в «*Harmonielehre*», где были введены понятия «парящей» и «снятой» тональности. Разработка теории принадлежит Ю. Холопову. См.: Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб.: Изд-во «Лань», 2003. С.409–425.

²⁰ Курт Э. Романтическая гармония... Цит. изд. С. 490.

²¹ Там же.

Ben marcato ♩ = 130

В заключительных тактах песни группетто субъективируется (одноголосное звучание, увеличение длительностей, ремарка *quasi espressivo*) и фанфара не просто контрастирует этой фигуре, но как бы перечеркивает ее (нотный пример № 4).

Пример №4.

quasi espressivo

В седьмой песне цикла («Мне снился сон, что я Господь») формула преобразуется. Если в предыдущих случаях важным был скачок на терцию (в разных контекстах соответствующий либо жесту, либо романтическому порыву, вопросу), то здесь акцентируется замкнутость мотива, возврат к одному и тому же тону, что придает обреченность, роковую безысходность музыкальному образу (нотный пример № 5).

Пример №5.

В песне «Рокочут трубы оркестра» (№ 8) формула группетто (вариант, близкий предыдущему) попадает в жанровый контекст помпезной свадебной музыки. В кульминационной интерлюдии происходит концентрация группетто, представленного одновременно в двух своих вариантах с противоположной семантикой. «Хореический» вариант с возвращением к основному тону сопоставляется с «ямбическим» вариантом, перечеркиваемым фанфарой. Здесь получает развитие аналогичное сопоставление, которым заканчивался второй номер цикла. Таким образом выявляется романтический конфликт идеала, мечты и жестокой действительности.

Во «Второй немецкой тетради» встречается также мелодическое построение, близкое секвенции *Dies irae*, прочно установившейся у романтиков как символ смерти. Модификация мелодической структуры (замена больших терций на малые) не препятствует узнаванию инварианта (нотный пример № 6). Мелодическая фигура активно воздействует на ассоциативную память слушателя и участвует в создании подтекста бравурной песни («Где девчонка эта, боже»).

Пример №6.

Само слово ассоциации для композитора не случайно. В дипломной работе (1964) Гаврилин писал об ассоциативных связях как об особом глубинном явлении произведений искусства, в которых «но-

вое содержание как бы подтверждается творческим опытом и “компетентностью” прошедших через десятилетия интонаций и, наоборот, объясняет, что за ними стоит сегодня»²². В цитированном выше письме к Н.А. Шумской, композитор говорит: «И понял для себя: главное в сочинении — ассоциации. Каждый человек — нечто вроде запрограммированного устройства... — и наша задача будить их и тут же подкидывать в тронутую душу новые»²³.

Процесс этот действительно очень глубинный. Прежде всего потому, что явление, с которым композитор связывает ту или иную ассоциацию, попадает в чуждый контекст. В качестве примера можно привести третью песню цикла «Покуда я медлил»:

Покуда я медлил, вздыхал и мечтал,
Скитался по свету и тайно страдал,
Устав дожидаться меня, наконец,
Моя дорогая пошла под венец
И стала жить в любви да в совете
С глупейшим из всех дураков на свете.

Моя дорогая чиста и нежна,
Царит в моем сердце и мыслях она.
Пионы щечки, фиалки глазки, —
Мы жить могли бы точно в сказке,
Но я прозевал свое счастье, друзья,
И в этом глупейшая глупость моя.

Драматургическая логика песни, следуя за стихотворением, проходит ряд состояний: гнев — издевка над соперником — признание собственной несостоятельности. Со слов «и стала жить в любви» партия фортепиано начинает «отставать» на две доли. Возникающий разлад приводит к дисгармонии: вокальная партия модулирует в *fis-moll*,

²² Гаврилин В. Слушая сердцем... Цит. изд. С. 30.

²³ Там же. С. 22.

а фортепиано — в е-moll. Далее происходит уже жанровое размежевание: в партии фортепиано звучит танцевальный мотив (сицилиана?), а щемящая интонация вокальной партии рождает неожиданную ассоциацию — тему Ноктюрна Es-dur Шопена (нотный пример № 7).

Пример №7.

amoroso

Мо - я до - ро - га - я чис - та и неж - на

Шопен. Ноктюрн, оп.9 №2

Andante

p dolce

Для Гаврилина метод ассоциативности становится одним из возможных приемов ведения диалога как с чужой культурой или чужим словом, так и со своими слушателями. Возможно, «Вторая немецкая тетрадь» — это и размышление о диалоге академического искусства и массовой музыки, явленном в образах Поэта и Гусара, о вкусах Публики (Возлюбленной), стремящейся к тому, что проще и понятнее, о дальнейшем развитии академической музыки. Но это уже — область интерпретации.

XX век с особенной силой актуализировал феномен диалогичности культуры, оказавшись «смыслом прошедших исторических эпох как диалога культур»²⁴. В такой культуре, по словам знаменитого аргентинского прозаика и поэта Хорхе Луиса Борхеса, «каждый писатель сам создает своих предшественников. Его творчество переворачивает наши представления не только о будущем, но и прошлом»²⁵.

«Значенья старых слов являлись для меня очищенно и сильно», — эти слова героини «Вечерка» выражают всю сущность творческого

²⁴ Библер В. На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 167.

²⁵ Борхес Х.Л. Кафка и его предшественники // Борхес Х.Л. Собр. соч.: в 4 т. Т.2: Новые расследования: Произведения 1942–1969 годов / Пер. с исп. Сост., предисл. и примеч. Б. Дубина. СПб.: Амфора, 2000. С.423.

метода Гаврилина, в них ключ к пониманию того музыкального пространства, в котором переключка, отталкивание, переосмысление прошлого и настоящего находятся в зоне взаимного притяжения.