

Виктор Саулович Портной – кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой специального фортепиано
Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова, профессор,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
заслуженный деятель искусств Республики Карелия

Viktor S. Portnoi – Ph.D. in History of Arts,
Head of the Piano Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire, Professor,
Honored Artist of the Russian Federation,
Honored Artist of the Republic of Karelia

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2015.3.3.33-50

ГЛЕН ГУЛЬД И ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ЯНА СИБЕЛИУСА

GLENN GOULD AND PIANO MUSIC OF SIBELIUS

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению отношения канадского пианиста Глена Гульда к фортепианному творчеству классика финской музыки Яна Сибелиуса, 150-летие которого отмечается в 2015 году. Предметом исследования являются записанные пианистом Сонатины op. 67 (1912) и цикл «Кюллиikki» op. 41 (1904), а также критические статьи Гульда, посвящённые музыке Сибелиуса. Освещаются вопросы, связанные с репертуарными устремлениями пианиста, его интересом к «Идее Севера».

Abstract

This article explores the attitude of the Canadian pianist Glenn Gould towards the piano works of Jean Sibelius, whose 150th anniversary is celebrated in 2015. The subject of the research is the “Sonatines” (op. 67, 1912) and the cycle “Kyllikki” (op.41, 1904), recorded by the pianist. The questions concerning the repertoire aspirations of the pianist and his interest to the “Idea of the North” are examined.

Ключевые слова: Глен Гульд, Ян Сибелиус, звукозапись, интерпретация, репертуар, фортепиано, Сонатины, Север, одиночество.

Keywords: Glenn Gould, Jean Sibelius, sound record, interpretation, repertoire, piano, Sonatines, North, solitude.

Исполнительское искусство Глена Гульда, ставшее одним из ярчайших символов XX века, постоянно привлекает внимание музыкантов разных поколений. Интерес вызывают не только его самобытные интерпретации, но и многочисленные комментарии, интервью и эссе пианиста, объясняющие его принципы в оценке явлений музыкального искусства, к выбору репертуара, озвученного пианистом и оставленного нам в его неповторимых записях.

В настоящей статье внимание будет сосредоточено на отношении Гульда к фортепианному творчеству Сибелиуса, интерпретации фортепианных сочинений классика финской музыки.

Случайно ли обращение Гульда к Сибелиусу? В чём могли проявиться точки соприкосновения национального финского композитора рубежа XIX – начала XX века и канадского пианиста, пик исполнительского искусства которого пришелся на третью четверть XX столетия, пианиста, ставшего ниспровергателем романтических тенденций в фортепианном исполнительстве? Почему из всего многообразия фортепианного творчества Сибелиуса (число сочинений, созданных для фортепиано, составляет немногим более 100) Гульд выбрал Сонатины ор. 67 (1912) и цикл «Кюллиikki» ор. 41 (1904), чем привлекли именно эти сочинения музыканта, чьи репертуарные устремления строго ограничивались им самим определенными рамками?

«Каждый человек творит в созерцании свое собственное божество», – восклицает Гульд в одном из своих интервью [13, с. 117; цит. по: 10, с. 94]. Создавая свой звуковой мир, уходя от ненавистной ему концертной «арены»,

беспощадно последователен он был и в утверждении своего одиночества [10, с. 87], которое считал условием «героизма», необходимого «гаранта творчества». *Героизм* личности Гульда, ставшего «студийным затворником», дал музыкальному миру выдающиеся образцы интерпретаций фортепианной музыки. Характеризуя творчество Сибелиуса, исследователи размышляют над тем, в чём причина творческого молчания композитора на протяжении последних почти тридцати лет жизни. Весьма доказательны в этой связи утверждения Ю. Г. Кона: «Будучи подлинным творцом, Сибелиус не мог не отзываться на то радикально новое, что вызревало и нарастало в искусстве, но лишь до известной степени, не переходя к крайностям. Не в этом ли загадка творческого молчания последних двадцати восьми лет жизни мастера? Возможно, это так. Но в таком случае тем более следует восхищаться подвигу отречения Яна Сибелиуса – композитора и человека – от дальнейших дерзких свершений и прорывов в неизведанное ради утверждения великой идеи служения искусству своего народа, ради выполнения высшего долга художника, каковым является развитие и упрочение национальной культуры» [6, с. 60].

Трудно утверждать с достаточной степенью определённости, оказался ли «подвиг отречения» Сибелиуса близким творческой натуре Гульда, и до какой степени повлиял на обращение его к фортепианному творчеству финского композитора, отметим лишь эту тенденцию в их духовной жизни. Сопоставляя творческие судьбы двух музыкантов, отношение к различным художественным явлениям, отметим и некоторые общие черты в эстетических привязанностях.

Поиск выхода из одиночества Гульд направляет к природе. Совершая с детства поездки по Северу Канады, Гульд становится одержим «Идеей Севера». Известны музыкально-критические статьи Гульда, посвящённые Северу, радиопередача, посвящённая народам Севера [4, с. 147–150], в которой использована музыка Пятой симфонии Сибелиуса в исполнении Берлинского филармонического оркестра под управлением Герберта Караяна. «Север

Гульда, как и “Восток” Гессе, как и “Альпийские долины” Веберна – не только история души. Это концепция мира и образ пристанища в нём», – замечает В. П. Чинаев [10, с. 105]. Не стало ли обращение к Сибелиусу для Гульда приближением к «Великому Северу» через призму того единственного, в чём он мог выразить собственное «я» – через призму музыкального явления, коим для него стало творчество финского классика, и шире, через отношение к духу финского искусства, пронизанного любовью к природе?¹

«В искусстве Финляндии образы ландшафтов имеют прочные традиции в мироощущении нации, – отмечает В. И. Нилова. – Финны тонко чувствуют “жизнь” гранитных скал, валунов, сосновых лесов, многочисленных рек и озёр. Вероятно, трудно найти на земном шаре города, где бы природа так органично сочеталась с архитектурой, как в Финляндии, создавшей своеобразный и чисто национальный вид ландшафтной архитектуры» [12, с. 119]. Переданный в музыке Сибелиуса северный колорит, строгость тона, лаконизм звуковых образов, однотонность северного ландшафта, оказались близки канадскому музыканту, образ пейзажа для которого стал внутренним лейтмотивом. Серый цвет стал его любимым цветом: «было серо, – писал Гульд, – свойство бесконечного пространства снега, застывших озёр, горизонта...» [13, с. 21; цит. по: 10, с. 103]. Картины Севера, вдохновлявшие и Сибелиуса, рождали в его музыке новые средства выразительности. В воплощении образов ландшафтов «Сибелиус использует технику метафоры, которая помогает ему найти нетривиальные музыкальные решения» [12, с. 120]. Метафорический принцип свойствен и мышлению Гульда – принцип, заключающийся в перенесении выразительных средств и приёмов исполнения музыки одного стиля на сочинения других, на первый взгляд, далеких стилей. Создавая «шедевры

¹ Теме Севера в искусстве Глена Гульда и сравнению судеб Сибелиуса и Гульда посвящены ныне ряд статей и исследований, в том числе, статья Лауры Грей. См.: [11, с. 28–41)]. Впервые я обратился к этой теме в 1994 году. См.: [8, с. 32–40].

парадоксальной логики интерпретации» (Чинаев), Гульд, на наш взгляд, ярчайшим образом пользуется метафорическим принципом².

Итак, какие особенности музыкального языка, прежде всего Сонатин Сибелиуса, могли повлиять на выбор Гульда?³ В Сонатинах (ор. 67), созданных в 1912 году, сконцентрированы многие характерные для зрелого этапа творчества Сибелиуса черты, относящиеся к особенностям голосоведения, гармонии и ладообразования. В большинстве своём они утверждают приёмы, применённые композитором в симфонических сочинениях этого периода, в том числе явления ненормативные, выходящие «за пределы ладового и гармонического мышления венско-классической и романтической эпох и предвещающих общестилевые признаки XX века» [6, с. 50].

Такие особенности как тенденция к освобождению голосоведения от канонической подготовки и разрешения диссонанса, характерная для тональной музыки XX века, употребление крайне редко применявшегося ранее 20 – 30 годов XX столетия локрийского лада, а также его модификации (с IV низкой ступенью, известного как «лад Шостаковича»), в полной мере проявились в Сонатинах. Предвосхищается в Сонатинах и расширительная трактовка одноименных тональностей, получившая у Должанского применительно к творчеству Шостаковича название «равнотерцовые тональности» [5, с. 211]. Интереснейшее с этой точки зрения сопоставление находим в заключительном разделе Второй сонатины – на выдержанном басу (кварте *e – a*) последовательно проходят трезвучия F-dur и Fis-dur (пример № 1).

² Метафорический принцип в исполнении Гульда – предмет специального исследования (здесь мы не располагаем возможностью для рассуждений на данную тему).

³ Ответы на многие наши вопросы находим в сопроводительном тексте, сделанном самим Гленом Гульдом к пластинке с записью музыки Сибелиуса. См.: [2].

Пример № 1

Sonatina № 2, часть II

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system includes markings for *mf dolce*, *allargando*, *mp*, and *poco lento*. The second system includes markings for *a tempo*, *rinforzando*, and *fz*. The notation consists of treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

В качестве примера применения локрийского лада укажем на фрагмент первой части Третьей сонатины, в котором отметим также полиладовое образование (гармонический f-moll в верхнем голосе накладывается на локрийский лад с основным тоном g). Количество примеров можно было продолжить, однако ограничимся этим (пример № 2).

Пример № 2

Sonatina № 3, I movement

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system includes markings for *poco più* and *mf*. The second system includes the tempo marking *Allegro moderato.* The notation consists of treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Необычность, «ненормативность» музыкального языка Сонатин Сибелиуса привлекли внимание к ним Гульда, доказавшего своим

исполнением, что, как он пишет в сопроводительном тексте, – «представленные на данном диске сочинения не заслуживают пренебрежительного отношения, которое имеет место в их судьбе» [3, с. 113].

Вспомним, что репертуар Гульда включал, с одной стороны, музыку Баха и Бетховена, с другой, – немало сочинений композиторов XX века, среди которых все сочинения для фортепиано Шёнберга, сонаты Берга, Кшенека, Хиндемита. «В его фортепианном космосе есть, как он сам говорит, “чёрная дыра” в пределах одного столетия. “Искусство фуги” с одной стороны, “Тристан” – с другой суть демаркационной линии. Всё, что находится между этими линиями, является для меня в лучшем случае лишь объектом восхищения, но не любви» [цит. по: 10, с. 97].

За пределы этой «линии» попадают сочинения Сибелиуса. Однако, признавая свою приверженность музыке Баха и Шёнберга, Гульд неоднократно напоминает, что записал сонаты Моцарта, концерты Бетховена, произведения Хиндемита, Прокофьева, Грига и т. д. «Наконец, – говорит он в своем интервью, данном в 1980 году и опубликованном в книге Элизы Мэч “Great pianists speak for themselves” – “Великие пианисты сами о себе”, – совсем недавно я записал альбом Сибелиуса. Сибелиус сочинил много фортепианных пьес, большая часть которых решительно ничего не стоит. И всё же среди них попадаются чудные вещицы, например, три сонатины – их я тоже записал. Это очень странные произведения, они полностью диатоничны, по форме – приближаются к неоклассицизму, что тоже весьма необычно, поскольку они, так сказать, “окружены” постромантической музыкой (они были написаны между Четвертой и Пятой симфониями). На мой взгляд, они вовсе не проигрывают от такого соседства» [7, с. 120]. Восхищение Гульда вызывает и подход Сибелиуса к использованию инструмента, создаваемый композитором «образ» фортепиано, необычайно близкий ему. «Я всегда старался избегать идеи, заключавшейся в том, что исполняемая мной музыка создана для фортепиано», – писал Гульд. «Для меня самая очаровательная музыка, которую

можно было бы играть на фортепиано, – это музыка XVI века, написанная для вёрджинела. <...> Я обожаю ясность, чистоту фактуры...» [10, с. 97–98]. «В фортепиано Гульду нравится то, что не манифестирует фортепиано. Его инструмент – некий идеальный клавир; чем более абстрактен и “безлик” его звуковой образ, тем лучше... Его индифферентность к реальности инструмента прямо пропорциональна его идеальной любви к кумирам: У. Гиббонсу, И. С. Баху, А. Шёнбергу» [10, с. 99]. Говоря о фактуре фортепианных сочинений Шёнберга, Гульд отмечает, что «...фортепиано как таковое имеет для него меньше и меньше значения. Но... было бы ошибочно усомниться в том, что Шёнберг был безразличен к природе инструмента. Нет ни единой фразы во всей его фортепианной музыке, которая была бы плохо задумана для фортепиано. Шёнберг не писал *против* фортепиано, но его музыку нельзя расценивать, как и написанную для него... Как и музыка Баха, музыка Шёнберга сложна технически, абсолютно контрапунктическая в своей архитектуре и, может быть, более занята смыслом движения, чем блестящим соблазном привлекательного звука как такового» [13, с. 149; цит. по: 10, с. 100].

Подобная трактовка фортепиано привлекает Гульда и в Сонатинах Сибелиуса. «Во-первых, немалым достижением было уже то, что Сибелиус никогда не написал ни единой ноты, которая противоречила бы природе фортепиано. В своих лучших проявлениях его строгий, суровый, скупой в мотивном плане контрапункт отражает черты стиля, в котором никто из живших южнее Балтийского моря, кажется, никогда не писал» [3, с. 113]. Привлекло Гульда и то, «что его фортепианное письмо еще предельно удалено от общепринятой, перегруженной блеском двойных октав манеры, свойственной большинству его современников» [3, с. 113–114].

Неоклассические тенденции Сонатин, отчётливо проявляющиеся как в формообразовании, так и в фактуре этой музыки, также стали предметом внимания Гульда. «В Сонатинах демонстрируется, как Сибелиус через применение гайдновского принципа строения и предклассические

контрапунктические формы, возможно более полно выражает фортепиано, без невыгодного для инструмента соревнования с оркестровым звучанием, которое в его дни, как считалось, составляло звуковые нормы» [2].

Одним из проявлений неоклассических тенденций следует считать использование приемов полифонического письма. В Сонатинах Сибелиус применяет различные виды полифонического изложения. Например, первая часть Второй сонатины (пример № 3) построена на диатонических канонах, первая часть Третьей сонатины по структуре тождественна инвенции (или может быть трактована как старинная двухчастная сонатная форма).

Пример № 3

Sonatina № 2, I movement



Большое место в фактуре Сонатин занимают *ostinati*. В изложении основной темы финала Первой сонатины, второй части Второй сонатины Сибелиус использует остинато в верхнем голосе. Такое сопоставление создаёт предпосылки для контрастного напряженного произнесения голосов, что в исполнении Гульда усиливается ещё и штриховым контрастом: вместо плавного произнесения мелодической линии в левой руке (финал Первой сонатины) Гульд играет своим излюбленным штрихом *detache*, тем самым подчеркивая и контрапунктический характер изложения материала. «В такой звучности, где *detache* преобладает, – говорит Гульд, – каждая нота пребывает в своём собственном пространстве, отделяющем её от последующей» [10, с. 97] (примеры № 4, № 5).

Пример № 4

Sonatina № 1, III movement

Allegro moderato 9

p

Пример № 5

Sonatina № 2, II movement

16 *Andantino*

p *espress.* *segue*

Не менее выразительна и чрезвычайно активна левая рука пианиста и в аккомпанирующих эпизодах. В беседах с Гульдом Х. Бертоном обратил внимание пианиста на постоянно ощущающееся особое значение, которое придаёт Гульд басам, аккомпанирующим фигурациям. «На это есть две основные причины, –

отвечает Гульд. – С одной стороны, моя склонность к контрапунктической музыке. Если сочинение кажется мне недостаточно контрапунктическим, я сознательно отыскиваю полифонические ресурсы в средних голосах. Впрочем, это – рискованное признание, за которое любой музыкальный критик может призвать меня к ответу... Второе: музыкой я начал заниматься как органист, а органист естественно развивает в себе особую чуткость к многоголосию» [9, с. 138].

Музыкальный материал Сонатин Сибелиуса даёт возможность Гульду выявить те принципы исполнения, которые выработались у него в интерпретации сочинений Баха. Многие приёмы баховского изложения (фигурирование, отмеченное в примере № 5, и др.) вплоть до почти точного цитирования темы фуги *gis-moll* (II том ХТК), претворены в Сонатинах. Гений Гульда находит в них все, казалось бы, далёкие точки соприкосновения с баховской стилистикой. «Я не ошибусь, предположив, что Ваш исполнительский стиль непосредственно отражает Ваше преклонение перед Бахом и Ваш опыт его интерпретации? – спрашивал Х. Бертон. – Безусловно, не ошибётесь, – отвечал Гульд. – Бах стал для меня импульсом к занятиям музыкой. Бах оказал влияние на моё музыкальное мышление. Быть может, порой я захожу слишком далеко в своем стремлении играть всё, как – Баха...» [9, с. 138].

В то же время интерпретация Гульда не есть повторение найденных приемов, стереотипов. Напряженнейшее интонирование Гульда, уровень интенсивности которого полно ощутим слушателями, в высшей степени процесс творческий и первородный. Именно «исполнительский максимализм» (термин Л. Е. Гаккеля) Гульда стал тенденцией в исполнительстве 70-х годов.

Особенности гульдовской артикуляции и гульдовского ритма всегда сопряжены с логикой развития музыки. Ритмическая острота и точная артикуляция для Гульда – необходимая принадлежность интерпретации любой музыки. «По моему мнению, способ трактовки фортепиано как инструмента,

созданного для legato (что утверждалось на протяжении всего XIX века), послужил препятствием к такому характеру исполнения, когда слушатель ...смог бы почувствовать дирижерскую пульсацию музыки» [цит. по: 10, с. 99].

В полной мере ощутить пульсацию музыкальной ткани, пронизанной синкопированным ритмом, позволяет гультдовское исполнение финала Второй сонатины. Слушатель оказывается вовлечённым в стремительное движение танца, сочетающего черты норвежского халлинга и старинного буррэ. Ярко контрастирует наэлектризованная звучность синкоп в проведении темы в левой руке с чеканными секвенционными фигурами в правой (пример № 6).

Пример № 6

Sonatina № 2, III movement

The image displays a musical score for the third movement of Sonatina No. 2. The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo:** *Allegro*
- Key Signature:** Three sharps (F#, C#, G#)
- Time Signature:** 2/4
- Dynamic Markings:** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *scv.* (sforzando), and *acendo* (crescendo).
- Structure:** The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano introduction marked *mf*. The second system continues the piano part with a *scv.* marking. The third system features a prominent piano melody in the treble staff, marked *mp*. The fourth system concludes with a piano accompaniment marked *mp* and includes the *acendo* marking.

Для большей рельефности голосоведения, «отслоения» мелодической линии от сопровождающих голосов Гульд часто использует несинхронное исполнение правой и левой рук. «Я арпеджирую аккорд, – писал Гульд, – чтобы подчеркнуть ритмический элемент какой-либо детали, которая иначе имела бы тенденцию к ритмической невнятности... Нужно показать аккорд как симультанную сумму нескольких линейных направлений, которые присутствуют <...> несмотря ни на что» [10, с. 99] (пример № 7).

Пример № 7

Sonatina № 2, II movement, bars 10–23

Линейность фактуры Сонатин позволяет Гульду пользоваться и этим приёмом. Рельефность линий в медленной части Второй сонатины создает ощущение пространства в состоянии медитации за счет арпеджированного произнесения двух голосов. Эффект стереофоничности создается при помощи этого приёма и в первой части Третьей сонатины (пример № 8):

Пример № 8

Sonatina № 3, I movement

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Sonatina № 3. Each system consists of a piano (left) and treble (right) staff. The first system shows a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, and a bass line with chords and a melodic fragment. The second system features a *crescendo* marking in the piano part and an *espress.* marking in the treble part. The third system includes a *p* dynamic, a *rallent.* marking, and an *a tempo* marking, along with *mp espress.* and *f* dynamics. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

Стремление Гульда к «очищению» музыки от излишней романтической свободы, его вызов романтической традиции создаёт интерпретацию необычайно цельную, как бы высеченную из единого материала. Гульд относился весьма отрицательно к исполнительскому *rubato*, – «*rubato*» называют с напыщенностью «великой традицией». Что касается меня, я всегда считал, что как раз здесь таится весьма тревожный элемент пианистического искушения. В большинстве случаев можно избежать этого характера *rubato*, если только оно не является частью структурного плана. Навязывание его фортепиано только потому, что оно способно его делать, кажется мне абсурдным» [цит. по: 10, с. 99].

Отсутствие внешнего разнообразия в звучании и ритме отнюдь не означало разрыва с романтической традицией в исполнительском искусстве Гульда вообще. Контрастность больших пластов, контрастность состояний не в пределах одного короткого построения, а в большой развернутой многочастной

композиции, даёт нам новое качество романтического прочтения Гульдом известной музыки. В нашем случае – части в Сонатинах, тематически не связанные между собой, оказываются скреплёнными в единую концепцию неумолимой логикой гульдовской мысли (медитативность медленных частей, исполняемых пианистом преувеличенно замедленно – 3/2 без намека на трехдольность, строго по четвертям – в Первой сонатине (пример № 9); 6/4 также по четвертям во Второй сонатине – и чеканная артикуляция финальных частей, темпы которых весьма внушительны).

Пример № 9

Sonatina № 1, II movement



Исполнение, по утверждению Гаккеля, «вне привычных романтических традиций, но глубоко романтическое в своей центробежности, в своем стремлении на периферию исполнительских средств – от “средних” состояний, от целостности, достигаемой обычным для пианиста путем (волнообразная динамика, педаль и т. д.)» [1, с. 135]. Не потому ли, слушая Гульда, его исполнение Сонатин Сибелиуса, которые он называет «удивительно сдержанные, но насыщенные трогательной выразительностью сочинения» [3, с. 116], слушатель ощущает многомерность пространства, рассматривать которое следует как развернутым по горизонтали времен, так и в вертикальном их соединении.

Весьма показательна в этой связи интерпретация Гульдом фортепианного цикла Сибелиуса «Кюллики», ключ к прочтению которого находим в словах самого исполнителя: «Слово “сдержанность”, однако, вовсе не приходит на ум, когда речь идет о другом фортепианном цикле Сибелиуса – “Кюллики”, ор. 41. С другой стороны, сдержанными не назовёшь и отношения героя эпоса “Калевала” Лемминкяйнена с похищенной им девушкой по имени Кюллики, о чём рассказывается в одиннадцатой руне финского народного эпоса, послужившей основой для создания цикла» [3, с. 116]. И все же, отмечая сюжетную основу музыки цикла, Гульд опирается на гармоническую составляющую пьес. Так, в первой части он обращает внимание на «самую обильную и тщательно разработанную последовательность ниспадающих квинт со времен Ариетты из ор. 111 Бетховена. Но, вразрез с нескромным бетховенским многословием, Сибелиус не употребляет буквальных повторений – гармонический ритм здесь решительно нерегулярен, и весь эпизод окутан вихревой активностью. <...> вторая часть “Кюллики” – задумчивый ноктюрн в трехчастной форме – не нуждается во внемузыкальных подпорках» [3, с. 116–117]. В исполнении Гульда поражает романтическая увлеченность, яркость образов, стремление придать этой музыке подлинно драматический характер. Отношение Гульда к композиторскому творчеству Сибелиуса выражено в заключительных словах его статьи: «Эта музыка – замечательное свидетельство того, что даже в рамках своего традиционно сдержанного раннего виртуозного стиля Сибелиус способен внести существенный вклад в тот весьма ограниченный фортепианный репертуар, который принесла с собой эпоха постромантизма» [3, с. 117].

Итак, говоря о взаимосвязи Гульд – Сибелиус, подчеркнем, что явление исполнительского стиля, синтезирующего разные эпохи, воспринимается здесь сквозь призму музыки, также впитавшей в себя тенденции искусства классического, обогащенного национальным видением и ставшего мировым достоянием.

Литература

1. Гаккель Л. Пианистический Ленинград, 70-е годы // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1983. Вып. 11. С. 123–142.
2. Гульд Глен. Сопроводительный текст к пластинке CBS 76674. Printer in Holland, 1978.
3. Глен Гульд. Избранное. Москва: Классика XXI. Кн. 1. 2006. 240 с.
4. Глен Гульд. Избранное. Москва: Классика XXI. Кн. 2. 2006. 216 с.
5. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1970. 257 с.
6. Кон Ю. Из наблюдений над музыкальным языком симфоний Сибелиуса // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / сост. В. И. Нилова. Петрозаводск, 1989. Вып. 1. С. 49–60.
7. Монсенжон Бруно. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! Москва: Классика XXI, 2008. 272 с.
8. Портной В. С. Глен Гульд играет Сонатины Сибелиуса // Музыка Севера / сост. В. Нилова. Петрозаводск, 1994. С. 32–40.
9. Рассказывает Глен Гульд. Фрагменты из бесед Глена Гульда с корреспондентом ВВС Х. Бертоном // Советская музыка. 1974. № 6. С. 135–138.
10. Чинаев В. П. К портрету Г. Гульда – личности и музыканта // Исполнитель и музыкальное произведение. М., 1989. С. 87–106.
11. Laura Gray. The Idea of North: Sibelius, Gould, and Symbolic Landscapes. Benjamin Eby Lecture // The Conrad Grebel Review. 2009. p. 28–42.
12. Nilova V. Sibeliuksen aika Suomen musiikissa // Carelia. 1992. № 11. P. 117–125.
13. Payzant G. Glenn Gould. Un homme de Futur. Paris, 1983.

References

1. Gakkel' L. Pianisticheskii Leningrad, 70-e gody [Piano Leningrad, the 70's]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo*. Vyp. 11. [Musical performance. Issue 11]. Moscow: Muzyka, 1983, pp. 123–142.
2. Gul'd Glen. *Soprovoditel'nyi tekst k plastinke CBS 76674* [Glenn Gould. Abstract to the plate CBS 76674]. Printer in Holland, 1978.
3. Glen Gul'd. *Izbrannoe* [Glenn Gould. Favourites]. Moscow: Klassika XXI. Kn. 1. 2006. 240 p.
4. Glen Gul'd. *Izbrannoe* [Glenn Gould. Favourites]. Moscow: Klassika XXI. Kn. 2. 2006. 216 p.
5. Dolzhanskii A. *24 preliudii i fugi D. Shostakovicha* [24 Preludes and Fugues by D. Shostakovich]. L.: Sov. kompozitor, 1970. 257 p.
6. Kon Iu. Iz nabliudenii nad muzykal'nym iazykom simfonii Sibeliusa [From observations of the musical language of Sibelius's symphonies]. *Russkaia i finskaia muzykal'nye kul'tury: problemy natsional'noi traditsii i mezhkul'turnykh vzaimodeistvii*. Vyp. 1. [Russian and Finnish musical culture: Problems of national traditions and cultural interactions. Issue 1]. Compiler V. I. Nilova. Petrozavodsk, 1989, pp. 49–60.

7. Monsenzhon Bruno. *Glen Gul'd. Net, ia ne ekstsentrik!* [Glenn Gould. No, I'm not eccentric!]. Moscow: Klassika XXI. 2008. 272 p.
8. Portnoi V. S. Glen Gul'd igraet Sonatiny Sibeliusa [Glenn Gould performs the Sonatines by Sibelius]. *Muzyka Severa* [The Music of the North]. Compiler V. Nilova. Petrozavodsk, 1994, pp. 32–40.
9. Rasskazyvaet Glen Gul'd. Fragmenty iz besed Glena Gul'da s korrespondentom BBC Kh. Bertonom [Glenn Gould narrates: fragments from the conversations with H. Burton]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music]. 1974, No. 6, pp. 135–138.
10. Chinaev V. P. K portretu G. Gul'da – lichnosti i muzykanta [To G. Gould's portrait – the person and the musician]. *Ispolnitel' i muzykal'noe proizvedenie* [The artist and the music]. Moscow, 1989, pp. 87–106.
11. Laura Gray. The Idea of North: Sibelius, Gould, and Symbolic Landscapes. *Benjamin Eby Lecture*. The Conrad Grebel Review. 2009, pp. 28–42.
12. Nilova V. Sibeliuksen aika Suomen musiikissa. *Carelia*. 1992, No. 11, pp. 117–125.
13. Payzant G. *Glenn Gould. Un homme de Futur*. Paris, 1983.