

О. Левашева

Эдвард Григ

«Музыка»

*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

О. Левашева

Эдвард Григ

Очерк жизни и творчества

Издание второе

**«Музыка»,
Москва,
1975**

**ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР**

**Общая редакция .
Д. ЖИТОМИРСКОГО**

От автора

Творчество Грига пользуется в нашей стране огромной, неумирающей популярностью. Интерес к его музыке не только не угасает, но и заметно углубляется, привлекая все новые исполнительские силы, все более широкие круги слушателей. Прямым отзвуком этих горячих симпатий к норвежскому мастеру является и современная советская григиана, обогатившаяся в течение последних десятилетий рядом содержательных трудов. Важным толчком к научному познанию искусства Грига послужила вышедшая в 1948 году работа академика Б. Асафьева «Григ». Вслед за ней появилась известная монография Ю. Кремлева (1958). Детская и юношеская литература пополнилась популярными книгами Л. Михеевой (1958), Ф. Оржеховской (1959) и Ф. Розинера (1971). Ценные исследования о песнях Грига создали Р. Лейтес (1967) и Е. Мурадова (1962). Большой интерес к творческой личности Грига, его мировоззрению и эстетике вызвала публикация избранных статей и писем композитора (1966).

Настоящая книга, выходящая ныне вторым изданием, представляет собой опыт творческой биографии Грига, построенной на документальных материалах. Основываясь на изучении русской,

советской и зарубежной литературы, автор стремился по возможности шире использовать подлинные источники. Таковы письма Грига, его критические статьи, новые публикации, появившиеся за последнее время в норвежской печати. В книге использованы также и документы норвежских архивов: музыкальные рукописи и неопубликованные письма Грига, хранящиеся в Бергенской публичной библиотеке, в рукописном отделе Университетской библиотеки в Осло и в Доме-музее Грига в Трольхаугене. В связи с важнейшей проблемой народности творчества Грига в книге даны многочисленные ссылки на соответствующие сборники норвежских народных песен и на труды выдающихся норвежских фольклористов Арне Бьерндаля и Уле Сандвика.

Книга создана по плану Института истории искусств Министерства культуры СССР. Автор приносит глубокую благодарность сотрудникам музыковедческой группы Института за сделанные ими в процессе работы указания и советы, внешнему редактору первого издания данной книги Д. Житомирскому — за ценную творческую помощь, исследователю скрипичного искусства И. Ямпольскому — за предоставленные им редкие материалы по истории норвежской народно-инструментальной музыки, проф. В. Аракину и Ю. Яхвиной — за переводы с норвежского, К. Алемасовой — за эквиритмические переводы стихотворных вокальных текстов. С большой признательностью автор обращается к памяти покойного проф. В. Беляева, принимавшего участие в работе над этими текстами.

Большую помощь автору в работе над этой книгой оказали музыковеды Норвегии: композитор и фольклорист Арне Бьерндаль, директор музыкального отдела Университетской библиотеки в Осло Эйстейн Гаукстад, проф. Улаф Гюрвин, композитор Сверре Юрдан и директор Дома-музея Грига в Трольхаугене Сигмунд Торстейнсон. Автор выражает искреннюю признательность всем этим лицам за предоставленные ими ценные материалы и консультации.

Введение

В середине прошлого века Генрик Ибсен писал о своей Норвегии:

Могучий дух обитает в горах,
И голос его свободный
Звучит с колыбели в наших сердцах
И в чуткой душе народной.
Тот ласковый голос, глубокий, родной,
Как говор листвы, как ручей лесной,
Живое эхо свободы
Он будит в душе народа...
Он — песни знакомой мотив родной.
Он — повесть, и он же — сказанье,
Он горе смягчает в груди больной,
Он счастьем дает сиянье,
Он — память о прошлом, он — сила любви,
Он — честь и геройство в нашей крови,
Он в самом далеком скитанье
Звезды путеводной сиянье! ¹

Полна величия северная природа. Прекрасен далекий край скал и фьордов, бездонных озер и снежных вершин. В зимних метелях и вьюгах, в рокоте угрюмого моря, в

мерцании белых ночей рождала свои песни Норвегия. Эта суровая, неприступная, но полная сказочных красот страна вырастила деятельный и сильный народ, строивший жизнь в борьбе с угрюмой природой. Она дала миру свое самобытное искусство и своего певца — Грига.

В музыке Грига воплотилось все то лучшее, что его родина создавала в течение многих веков: героика народного эпоса и таинственная фантастика северной сказки, суровая энергия норвежского танца и чудесная, полная целомудренной нежности лирика Севера. Говоря словами поэта, в ней скрыта «и память о прошлом, и сила любви», и глубокая дума о родине, и сердечная дума о человеке. Музыка Грига, действительно, голос его родины, прекрасное излучение «чуткой души народной».

Национальное и мировое значение искусства Грига лучше всего выясняется из тех кратких слов, которыми он попытался высказать свое творческое credo, свои цели и задачи художника: «Я записывал народную музыку моей страны. Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины, и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство»².

Классик норвежской музыки, Григ впервые сделал ее достоянием всего мира. В этом смысле он занимает такое же место в истории своей отечественной культуры, как Глинка в России, Шопен в Польше, Сметана в Чехии.

Творчество Грига неразрывно связано с историческим развитием норвежской культуры. Оно порождено тем замечательным временем, когда в борьбе за политическую и культурную независимость Норвегии развивались и крепили ее художественные традиции, расцветала ее литература, драматургия, поэзия. Григ жил и творил в эти великие для Норвегии годы. Вместе со своими соотечественниками Ибсеном и Бьернсоном он горячо отстаивал национальные основы норвежского искусства.

Борьба эта была нелегкой. В течение долгого времени Норвегия несла бремя тяжелой зависимости от соседних стран — Дании, Швеции, подавлявших ее самобытную культуру. Четыреста лет датского господства, после Кальмарской унии 1397 года, тяжело отразились на всех сторонах норвежской культурно-общественной жизни. Политика датских феодалов привела к упадку норвежское искусство:

древние, коренные традиции норвежской литературы, сложившиеся еще в эпоху раннего средневековья, в эпоху становления норвежской народности, долгое время не получали развития. Официальным языком в Норвегии примерно с XIV века стал датский язык, центром норвежской культуры — Копенгаген, столица Дании. Один из крупнейших сборщиков норвежского национального искусства, известный поэт-романтик Гейрик Вергеланд назвал эпоху датской унии «четырёхстолетней почью» норвежской истории.

Только в начале XIX века наступили решающие сдвиги. В 1814 году страна отделилась от Дании. «... Норвегии удалось ввести у себя гораздо более демократическую конституцию, чем все существовавшие тогда в Европе»³, — писал Энгельс.

Однако и в этих новых условиях Норвегия не сделалась еще вполне самостоятельным, независимым государством. Новая вынужденная уния со Швецией, насильственно навязанная норвежскому правительству в результате раздела Европы после наполеоновских войн, стала преградой на пути экономического и политического развития страны. На протяжении всего XIX века не прекращалась борьба за полную независимость Норвегии. Согласно определению Ленина, «Норвегию отдали Швеции монархи во время наполеоновских войн, вопреки воле норвежцев [...] в течение долгих десятилетий, несмотря на чрезвычайно широкую автономию, которой пользовалась Норвегия (свой сейм и т. д.), трения между Норвегией и Швецией существовали непрерывно, и норвежцы всеми силами стремились сбросить с себя иго шведской аристократии»⁴.

В обстановке борьбы против насильственно навязанной шведской унии росло и крепло национальное самосознание норвежского народа. Под знаком национально-освободительного движения развивалась вся культурная жизнь страны, получившая во второй половине XIX века особенно широкий размах. Наступила пора подъема демократических сил. С новой силой пробудилась и творческая художественная мысль Норвегии.

Стремлением к самобытности отмечен весь путь норвежского искусства в XIX веке. Хорошо понимая, какие бесценные сокровища таятся в народе, передовые художники Норвегии обратились к изучению норвежского эпоса, народных сказок, народной поэзии, музыкального фольклора — песен и танцев.

Но процесс освоения народных традиций оказался особенно сложным после долгих веков культурной отсталости. Ведь только в начале XIX века, в 1811 году, усилиями норвежских патриотов был создан научный центр Норвегии — университет в Кристиании *; только в середине века (1848—1850) вышли в свет первая норвежская грамматика и первый словарь норвежского языка. Разумеется, не меньшие трудности для норвежских композиторов представляло изучение языка музыкального — народных норвежских песен и танцев, с их сложнейшими стилевыми особенностями.

Жизнь и быт норвежского народа на первых порах получают отображение в наивно-романтических идиллиях, в поэтических «сельских картинах», какими наполнена раннеромантическая поэзия и музыка 1810—1820-х годов. Лишь в середине XIX века, в период расцвета национального романтизма, норвежская литература приобретает более самобытный характер. В 1830—1840-е годы разворачивается деятельность крупнейшего поэта-романтика Генрика Вергеланна, а 50-е годы приносят первые произведения Ибсена и Бьернсона, по тематике примыкающие к традиции романтизма, но отмеченные и новыми, подлинно реалистическими стремлениями.

Вершиной развития норвежского искусства явилась блестящая эпоха 1860—1870-х годов — время создания классических произведений норвежской литературы и музыки. В творчестве Генрика Ибсена, Бьернстjerne Бьернсона и Эдварда Грига была впервые достигнута та полнота и правдивость изображения народной жизни, которая позволила норвежскому искусству занять одно из первых мест в мировой культуре.

На особое значение этого периода справедливо указывал Энгельс: «...за последние двадцать лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России» ⁵.

Энгельс подчеркивал, что причины этого расцвета коренятся в демократических традициях норвежской общественной жизни, и прежде всего в деятельности свободолюбивого норвежского крестьянства: «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным...» ⁶.

* Кристиания (Христиания) — старое название столицы Норвегии Осло.

В условиях мощного демократического подъема 1860-х годов формировалось творчество Грига, складывался его облик композитора и общественного деятеля, «патриота сердцем и умом» (Асафьев). Выступая за рубежом, Григ заботился не столько о личной славе, сколько о славе своей страны: «Я вообще уверен, что симпатия к моему искусству вызвана симпатией к Норвегии».

В своих стремлениях Григ прежде всего национальный, народный художник. Однако его искусство чуждо национальной замкнутости. Творчество этого гениального мастера вобрало в себя лучшие, прогрессивные тенденции его времени, его эпохи. Подлинно норвежская, возникшая целиком на почве родной земли, его музыка приобрела то широкое общечеловеческое значение, каким обладают только немногие, классические произведения мирового искусства.

Музыкальные истоки творчества Грига многообразны. Впитав и претворив в своей музыке неоценимые богатства норвежского фольклора, усвоив лучшие традиции западноевропейской классики, он в то же время опирался и на достижения совсем еще юной норвежской композиторской школы. Родоначальниками ее следует считать трех выдающихся композиторов, старших современников Грига: Уле Булля, Хальфдана Хьерульфа и Рикадра Нурдрока*.

Деятельность этих талаптливых мастеров, работавших в 1830—1860-х годах XIX века, развертывалась в тесной связи с новыми тенденциями норвежской общественной жизни, с развитием норвежской национальной поэзии, театра, литературы и фольклористики. Только рассматривая эти явления в их совокупности, можно представить себе реальную почву искусства Грига, историческую обусловленность его творчества.

Пристальный интерес к национальной народной тематике проявился в норвежском искусстве уже в первые десятилетия XIX века.

Огромный успех выпал на долю первой норвежской комической оперы «Горная сказка», поставленной в 1825 году на сцене Кристианийского драматического театра. Автором пьесы был известный поэт-лирик Генрик Анкер Бьеррегор (1792—1842). Музыка сочинил норвежский композитор, скрипач и дирижер Вальдемар Тране (1790—

* О Р. Нурдроке см. во второй главе настоящей книги.

1828), обучавшийся в Париже у известного музыканта-теоретика Рейха. Изыщные ариетты Тране пользовались большим успехом у слушателей, а некоторые из них вошли в быт как народные песни.

Постановка пьесы стала событием; и впоследствии водевиль Бьеррегора не сходил со сцены в течение многих лет. По поводу этого произведения, воздавая должное заслугам талантливых авторов, Ибсен писал в 1857 году:

Не так давно то было — все помнят те года, —
Простая жизнь народа была нам всем чужда.
Напев старинных песен, пастушеский рожок
Лишь в северных селеньях услышать ты бы мог...
Но два норвежца смелых свершили славный труд:
Они бродили ночью в лесах то там, то тут,
И грохот водопада, и пенье водяных
Для всех нас воскресили в своих стихах живых...
Зазеленело лето в Норвегии лесной —
И птицы горных пастбищ поют в июльский зной.
Рожкам и звонким струнам внимают весь народ,
А эхо многократно их песни вдаль несет.
О тех, кто дал свободу родимым голосам,
С признательностью жаркой твердить бы надо нам!
Пусть в земле навеки нашли они приют —
Могилы их забыты, но имена живут⁸.

Наивная романтическая пастораль Бьеррегора и Тране явилась, по выражению норвежского музыковеда Арне Бьерндаля «первой ласточкой, возвестившей о приближении весны»⁹.

Это «весеннее пробуждение» наступило в 1840—1850-е годы — в эпоху, отмеченную деятельностью замечательных норвежских музыкантов Уле Булля и Хальфдана Хьерульфа, а также высокими достижениями норвежской литературной и музыкальной фольклористики.

В творчестве Булля и Хьерульфа проявились лучшие стороны норвежского национального романтизма. Художники совершенно различной индивидуальности, они сходились в своей любви к народному искусству. Один — гениальный артист-скрипач — в своих блестящих импровизациях нес норвежскую народную песню на концертную эстраду мира. Другой — вдумчивый и тонкий композитор — творчески разрабатывал национальные традиции, передавая их новому поколению норвежских музыкантов. Его имя долгое время оставалось неизвестным за пределами Норвегии и лишь сравнительно недавно вдохновенные,

поэтические произведения Хьерульфа получили достойную оценку.

Оба музыканта оказали на молодого Грига самое непосредственное воздействие. Но если Уле Буль (в первую очередь исполнитель-импровизатор, а не композитор в подлинном смысле слова) мог многое передать Григу в личном общении с ним, то влияние Хьерульфа было собственно творческим: с ним Григ общался недолго, но знал, изучал и высоко ценил его музыку.

Знаменитый норвежский скрипач Уле Буль вошел в историю норвежского искусства не только как музыкант, но и как выдающийся самобытный художник-просветитель, общественный деятель, чьи творческие усилия были направлены на развитие отечественной, национальной культуры.

Именно Уле Булю — основателю национального театра в Бергене, другу и покровителю народных музыкантов, завоевавшему безграничную любовь и уважение своего народа, — суждено было стать одним из первых воспитателей Грига. Он первый открыл его дарование, первый увидел в нем будущего композитора. Находясь в Бергене, Уле Буль нередко встречался с Григом — сначала мальчиком, а затем юным, начинающим композитором (с родителями Эдварда его связывала давняя дружба). Беседы шли о народных танцах и песнях, о норвежском народном искусстве, и многими «тайнами» народной инструментальной музыки Григ овладел в постоянном общении с «норвежским Паганини»*.

* Уле Борнеман Буль (1810—1880), как и Григ, был уроженцем Бергена. Почти не получив профессионального систематического образования, он выработал свое исполнительское мастерство на основе изучения искусства хардингфелеров (народных скрипачей Западной Норвегии). С девяти лет Буль играл в оркестре бергенского музыкального общества «Гармония» (основателем которого был прадед Грига Нильс Хаслуни). Огромное воздействие на Уле Булля оказало его знакомство с Паганини в Париже. После блестящего дебюта в 1832 году в Париже, состоявшегося благодаря дружеской поддержке Шопена, Уле Буль вошел в ряд крупнейших скрипачей мира; за ним утвердилась слава «норвежского Паганини». Концертируя в различных странах Европы (в том числе и в России), а затем в Америке, Буль всюду исполнял свои блестящие фантазии, импровизации на темы норвежских народных песен и танцев. Самой популярной из них (ныне осталась концертная фантазия «Путешествие на сетер» («Saeterbesøget»), основанная на подлинных норвежских мелодиях. Игра Булля покорила пылким, огненным темпераментом, виртуозной свободой и блеском.

Одновременно в столице Норвегии развертывалась деятельность Хальфдана Хьерульфа (1815—1868) — композитора, дирижера, руководителя хорового общества, пианиста и педагога. Его творчество по-своему отразило стремления национального романтизма. Он вдохновлялся поэзией Вергеланна, ранними новеллами Бьернсона, норвежскими сказками и песнями, которые именно в это время, в 1840-х и 1850-х годах, вошли в литературу благодаря усилиям энтузиастов-собрателей. Образованный музыкант с широким кругозором, Хьерульф обучался сначала в Кристианейском университете, а затем в консерватории в Лейпциге (где, впрочем, получали образование почти все крупные норвежские композиторы второй половины XIX века).

Наряду с Григом Хьерульф считается создателем норвежского классического романса. Основная область его творчества — вокальная лирика. Задушевные лирические романсы Хьерульфа, пронизанные интонациями норвежского мелоса, тонко передают колорит северной природы, аромат лесной и горной поэзии. В тематике и образном строе своих романсов и фортепианных миниатюр (колыбельные, юморески, танцы, скерцо, интермеццо) Хьерульф предвосхищает Грига. С Григом его сближают и черты стиля: общность интонаций, отдельных ладогармонических оборотов, присущих норвежской музыке, — хотя в целом стихия норвежского фольклора у него еще не нашла столь непосредственного, открытого выражения.

Лирические романсы Хьерульфа, как и романсы Грига, примечательны глубиной и оригинальностью их поэтического содержания. Композитор вдумчиво отбирал тексты и постоянно обращался к творчеству выдающихся норвежских поэтов-современников, уделяя особое внимание молодому Бьернсону.

Именно Хьерульф впервые остановил свой выбор на замечательных крестьянских повеллах Бьернсона и положил в основу многих своих романсов лирические стихотворные эпизоды этих повелл. В этом отношении его вокальная лирика (в особенности широко известная в Норвегии «Песня Сюнневе» из повести Бьернсона «Сюнневе Сульбаккен»), несомненно, послужила ступенью к созданию замечательных «бьернсоновских песен» Грига*.

* См. четвертую главу настоящей книги.



Свадебная процессия в Хардангере
Фрагмент картины А. Тидеманна и Х. Гуде

Романтик по своим эстетическим взглядам, Хьерульф вдохновлялся не только лирической норвежской поэзией, но и современным ему национальным изобразительным искусством, которое в середине XIX столетия также вступило в пору расцвета. Родной природе и народному быту посвятили свое творчество два выдающихся живописца этого времени — Адольф Тидеманн (1814—1876) и Ханс Гуде (1825—1903). Под впечатлением широко известной жанровой картины Тидеманна и Гуде «Свадебная процессия в Хардангере» (1849) Хьерульф создал одно из лучших своих хоровых сочинений. Внимание композитора, по-видимому, было привлечено не только живописной стороной свадебного обряда и красотой пейзажа (художник изобразил одну из красивейших местностей Западной Норвегии), но и тем просветленно-лирическим настроением, каким проникнута эта народная сцена у даровитых норвежских живописцев. Интересно отметить, что вскоре после ее создания

хоровая композиция Хьерульфа исполнялась в Кристианском драматическом театре с соответствующим сценическим оформлением, как «живая картина с хором» — факт, хорошо характеризующий ту обстановку, которая складывалась в Норвегии в годы детства и юности Грига.

И Хьерульф, и его последователи широко разрабатывали подлинный материал норвежской народной песни. В своем стремлении к народности они основывались на достижениях передовой норвежской науки — истории и фольклористики.

Огромную роль в развитии национальных традиций сыграла деятельность двух писателей — «норвежских братьев Гримм»: Петера Кристена Асбьернсена (1812—1885) и Юргена Му (1813—1882). Созданные ими сборники норвежских народных сказок, вышедшие в 1841—1844 годах, явились, в сущности, первыми публикациями этого жанра в норвежской литературе. К сказкам Асбьернсена нередко обращались норвежские писатели и композиторы позднейшего времени; отсюда взят Ибсеном сюжет его драмы «Пер Гюнт».

Параллельно развертывалась деятельность норвежских историков и филологов. Выдающийся исследователь-филолог Ивар Осен (1813—1896) в 1848 году выпустил в свет первую «Граматику норвежского народного языка»*, а еще через два года — первый «Словарь норвежского народного языка», составленный им на основе собственных научных экспедиций (таким же путем составляли свой сборник Асбьернсен и Му). Возглавленное Осеном движение в защиту норвежского народного языка нашло поддержку со стороны крупных поэтов — Винье и Гарборга. Очень сочувственно к этому движению относился впоследствии Эдвард Григ, ценивший Винье и Гарборга прежде всего за народность их языка, их поэтической речи.

Изучение народного эпоса и народной сказки шло параллельно с исследованиями в области народной песни, инструментальной музыки. Народные песни привлекали внимание такого выдающегося писателя-фольклориста, каким был Юрген Му. Еще до создания своих «Норвежских народных сказок» он выпустил первый текстовый «Сборник

* Показательно, что сам Осен впоследствии снял в заголовке эпитет «народного», подчеркнув этим, что норвежский народный язык должен быть общим для всей нации.



Водопады Консберга (Южная Норвегия)
С картины Т. Ферли

народных песен и баллад на норвежском крестьянском диалекте» (1840), приложив к нему несколько народных мелодий, записанных известным композитором и фольклористом Людвигом Матиасом Линдеманом.

Еще через несколько лет, в 1858 году, вышел сборник «Норвежских народных баллад» Магнуса Брострупа Ланнстада (1802—1880) — также с приложенными мелодиями. Из этого сборника, включающего ценнейший материал старинных героико-эпических песен, Григ впоследствии взял текст для своей баллады «В плену гор» («Одинокий»).

Но самым крупным завоеванием норвежской музыкальной фольклористики явилось фундаментальное собрание народных песен «Старые и новые норвежские горные мелодии», составленное Л. М. Линдеманом (1812—1887). Сборник этот (точнее — сборники, так как труд Линдемана выходил отдельными выпусками с 1853 по 1867 год) доньше считается классическим в норвежской фольклористике.

Линдеман, даровитый исполнитель-органист и композитор, работавший сначала в Тронхейме, а затем в Кристиании, принадлежал к известной в Норвегии еще в XVIII веке семье музыкантов. Среди созданных им многочисленных

органичных и хоровых сочинений лишь немногие сохранили свое значение; основная заслуга композитора — его любовная, энтузиастическая работа над норвежской народной музыкой, которой он отдал всю свою творческую жизнь. Издав в 1840 году совместно с Му свои первые записи, он начал затем систематически собирать и записывать народные песни и танцы, преимущественно в горных районах Норвегии. В результате возник знаменитый трехтомный сборник «Старых и новых норвежских горных мелодий», включающий более шестисот обработок. Помимо этого сборника, Линдеману принадлежит множество других фольклорных трудов. Часть его записей осталась неизданной, и вплоть до недавнего времени его рукописное наследие публиковалось норвежскими фольклористами. Записи Линдемана охватывают огромный материал эпических, лирических, трудовых песен норвежского народа.

Являясь, по существу, первым в норвежской фольклористике *, труд Линдемана открыл пути к широкой разработке норвежской народной музыки в послегриговскую эпоху. Работа Линдемана была продолжена выдающимся композитором-фольклористом григовской школы Катаринусом Эллингом (1858—1942), чьи сборники «Наши народные мелодии», «Наши богатырские песни» и «Наши народные танцы» вышли в 1909—1915 годах, а затем крупным знатоком народного скрипичного искусства Арне Бьердалем и виднейшим норвежским фольклористом нашего времени Уле Сандвиком.

Усилиями этих деятелей разрабатывалась и изучалась норвежская народная музыка, послужившая важнейшей основой творчества Грига,—музыка, которую он, по его словам, «записывал» в течение всей творческой жизни.

Истоки норвежской народной музыки восходят к далеким временам формирования скандинавских народностей. Еще в период распада первобытнообщинного строя у древних норвежцев сложилась богатая мифологическая, героико-эпическая поэзия. В эпоху средневековья, в IX—XI веках, во время колонизации Исландии норвежцами, эта

* До Линдемана записи музыки норвежских песен и танцев публиковались сначала в собрании французского музыкального писателя и композитора Ж. Б. Лабурда «Essai sur la musique ancienne et moderne» (1780), а затем в копенгагенском сборнике «Udvalgte danske viser fra middelalderen» («Избранные датские песни средних веков», 1812—1814).



Крестьяне из Телемарка
Со старинной гравюры

традиция достигла высокого развития и получила отражение в замечательном памятнике северного эпоса — «Эдде».

К этому времени относится возникновение поэзии скальдов — певцов-сказителей при королевском дворе. Расцвет ее начался в X веке, а к началу XIII столетия относится деятельность знаменитого поэта Снорри Стурлусона, автора «Младшей Эдды». Сказания «Старшей» и «Младшей Эдды» — замечательные памятники древнескандинавской словесности — легли в основу многих классических произведений норвежской литературы. Достаточно назвать ранние драмы Ибсена, мелодраму Грига «Берглиот» на текст Бьернсона или неоконченную оперу «Улаф Трюгвасон», также написанную в сотрудничестве с Бьернсоном.

Подлинные музыкальные памятники норвежского средневековья почти полностью утрачены, и древнейшие образцы эпических песен до нашего времени не дошли. Но в народном искусстве эти традиции стойко хранились в

течение многих веков. На основе героического эпоса создавались народные песни-баллады или так называемые «Kjaempeviser» — «богатырские песни», которые доныне составляют ценнейшую часть народного песнетворчества.

В трудах Линдемана и позднейших исследователей собрано множество героических песен-баллад, записанных преимущественно в горных районах Юго-Западной Норвегии (Телемарк, Сетесдал). Почти все они в своем поэтико-музыкальном строе хранят черты глубокой старины. В них говорится о приключениях героев, их борьбе с троллями, с темными силами природы. Сюжетом баллады нередко служит рассказ об освобождении прекрасной девушки, томящейся в плену у злого волшебника, иногда — «умыкание», похищение невесты против воли ее родных и родовая вражда двух семей.

Мелодика старонорвежских баллад основывается обычно на вариантном развитии коротких попевок. Приподнятый торжественный характер напева, тип стихосложения, интонационный строй с ярко выраженными чертами старинных ладов — все говорит о древних истоках этих песен. Поэтический стиль отличается краткостью, силой экспрессии.

Такова мелодия одной из наиболее популярных старинных баллад — «Сигурд и невеста троллей», использованной Григом в качестве главной темы «Старонорвежского романса с вариациями» для двух фортепиано ор. 51. Норвежский композитор-фольклорист Эллинг, поместивший эту песню в своем сборнике «Наши народные мелодии»¹⁰, называет ее «жемчужиной в сокровищнице народного песнетворчества»*.

1

The image shows three lines of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on a single staff. The first line ends with a double bar line and repeat dots. The second line also ends with a double bar line and repeat dots. The third line ends with a double bar line and repeat dots. The lyrics are written below the notes.

Aa Kon-gen han stod i hbj-en Lof-ta sval og saae sig ud saa
 vi - de, taet bor - te paa den grøn-nen. Vald den
 saae han Siu-gul mon ri - de Siu-gul vo-ver Li-ve for Sam-gru-a.

* Скобками в нотных примерах 1 и 3 отмечен рефрен; пунк-

Развертывающаяся в переменном ладу (одноименный мажорно-минор) баллада изложена в традиционной форме строфы с припевом. Это симметрично построенное четверостишие завершается пятым стихом — рефреном. Такая форма в норвежской народной традиции получила специальное обозначение: *stev* (стев) *.

Характерна для старонорвежских песен квартовая структура этой мелодии, построенной по трихордам: каждая ее «строительная ячейка» представляет собой незаполненный квартовый звукоряд:



Наиболее ярко выделяется в трихордных попевах характерная нисходящая терцовая интонация, в которой вводный тон (*cis*), как бы преодолевая свое естественное тяготение вверх, идет на терцию вниз, в квинту лада. Такое преодоление ладовых тяготений, придающее музыке большую внутреннюю напряженность, является одной из самых существенных особенностей народно-норвежской мелодики, прочно вошедших в музыкальный стиль Грига.

Охватывая широкий диапазон (полторы октавы), мелодия баллады развертывается в плавном нисходящем движении и лишь в завершающем, суммирующем припеве

тирными линиями — членение на стихи. Приводим русский текст первой строфы песни (перевод Дм. Седых):

Печально король на пригорке стоял,
Тоскуя о дочке любимой,
Вдруг витязя Сигурда он увидал,
Верхом проезжавшего мимо.

За девушку Сигурд готов жизнь отдать.

* Народные эпические мелодии в форме «стев» прочно укоренились в народной практике; они нередко служат основой свободных поэтических импровизаций. На знакомую уже мелодию народной баллады певцы создают новые варианты, с новыми текстами.

Интересно отметить, что в XVIII—XIX веках такие импровизации часто принимали форму соревнования между двумя или несколькими певцами; каждый из них исполнял по очереди сочиненную им строфу. Традиция «состязательных» песен очень популярна в народе и в некоторых местностях сохранилась до нашего времени.

переходит в низкий регистр, настойчиво утверждая нижний опорный звук лада. В центре этой строгой и стройной эпической темы находится выразительное минорное построение (такты 3—4), окруженное попевками в одноименном мажоре.

Наряду с этим наиболее типичным образцом старинной героико-эпической песни в сборнике Эллинга интересен и другой вариант той же баллады (запись Линдемана)¹¹:

3

Aa Kon-gin han sto' ut paa høg-gan Lofte-vaal, han saag seg ut saa
vi - de, tell u - te paa den grø - ne Voll der
fik han sjaa Si-gurd mon vi - de. Si-gurd vaa-gar Li-vi' for som-fru ga.

Напряженный интонационно-ладовый характер мелодии придает ей черты сходства с лирически-экспрессивными мелодиями Грига. Совсем по-григовски, свежо и необычно звучит характерное сопоставление гармонического минора с «доминантовым» мажором (e-moll — H-dur).

Выдающийся современный музыковед-фольклорист Уле Сандвик рассказывает о традиционном исполнении таких песен-баллад, которые в старину обычно сопровождались танцами, пантомимой. Основной текст строфы исполнялся певцом-солистом, а танцующие в это время «иллюстрировали» повествование. Припев исполнялся хором¹².

К жанру старинных баллад, сопровождавшихся танцами, относятся древнейшие сохранившиеся образцы норвежского музыкального фольклора. Такова, например, знаменитая баллада «Слово о сновидении» («Draumkvaedet»)¹³:

4

Han la seg ne um jol of-tan og ster - kan svev-nen fekk,



Происхождение этой песни * восходит к XII веку. Сюжет ее, повествующий о таинственных приключениях Улафа Остесона в «потустороннем мире», вызывает ассоциации с «Божественной комедией» Данте, а величавый напев, развертывающийся в своеобразном переменном ладовом строе, хранит отпечаток глубокой древности. Мелодия «Слова о сновидении» настолько характерна в своих чисто национальных особенностях, что к ней постоянно обращаются норвежские композиторы вплоть до наших дней; на основе этой темы возникли многие симфонические и камерные инструментальные произведения современной норвежской музыки.

На некоторых, наиболее характерных, образцах балладной, героико-эпической песни следовало остановиться прежде всего потому, что они оказали огромное воздействие на молодого Грига в период созревания его художественного мышления, его эстетики. Эпоха 60-х годов, ознаменовавшаяся созданием исторических драм Ибсена и Бьернсона, пробудила живой интерес к народной эпической традиции.

Чутко вслушиваясь в мелодии старинных баллад, Григ создавал свою оперу «Улаф Трюгвасон», музыку к драме «Сигурд Юрсальфар» и хоровые сочинения на тексты Бьернсона. Большое внимание эпическому жанру он уделял и в фортепианной музыке — в «Лирических пьесах» и в обработках народных песен.

* Приводим русский перевод текста, данного в нотном примере:

Заснул в сочельник Остесон,
Тринадцать дней проспал,
А встал, когда поутру звон
Из церкви услышал.
Да, то был Улаф Остесон,
Чей долго длился вещий сон.

Еще более важное место и в народной практике, и в творчестве композиторов заняли песни иного жанра: песни трудовые, лирические и семейно-бытовые, сопровождающие всю жизнь норвежского крестьянина.

С древнейших времен ведут свое происхождение трудовые песни норвежских пастухов, земледельцев, рыбаков, прях, ткачих. Особенно славится Норвегия глубоко поэтичными пастушескими мелодиями, песнями «горных призывов». Свободно развертывающиеся в своем прихотливом ритмическом движении, напоенные ощущением воздуха, света, пространства, они словно рождены суровой красотой северной горной природы. Это — песни-зовы, песни-кличи, которыми пастухи сзывают стада или перекликаются между собой на сетерах — горных пастбищах. В народной практике этот жанр получил название *lok*, *lokk* — локк (*lokke* — манить, призывать).

Пастушеские локки исполняются либо голосом (в этом случае текст носит импровизационный характер), либо на духовых инструментах: пастушеском рожке, роге, свирели. И в том и в другом случае мелодия развертывается свободно, отличается широтой дыхания и причудливой орнаментикой. Сандвик так определяет характер пастушеских песен-призывов: «Локки — это отчасти зовы, кличи, отчасти длинные распевы расцвеченной мелодии»¹⁴. Именно такое сочетание речевых призывных интонаций с широкой распевностью и цветистой орнаментикой можно ощутить в записанных Сандвиком народных мелодиях¹⁵:



Григ особенно любил эти пастушеские напевы. Чудесная тема горного локка стоит на первом месте в его сборнике народных песен ор. 66; типичные обороты пастушеских наигрышей легли в основу фортепианных пьес «Мальчик-пастух» и «Вечер в горах».

Среди норвежских песен семейно-бытового цикла выделяется группа колыбельных.

Нередко эти песни (так же, как и детские игровые песни-припевки, популярные в народном быту) носят отпечаток старинных ладов. Простейшие трихордные попевок, бесполутоновые звукоряды указывают на их давнее происхождение. Множество образцов такого рода приводит Сандвик в своем капитальном труде «Народная музыка Гудбрансдалена»¹⁶.

Значительно более развернуты по композиции любовно-лирические народные песни, получившие широкое отражение в творчестве Грига. Такие прекрасные образцы григовских обработок, как «Песня жениха», «Я знаю маленькую девушку», «Крестьянская песня» из ор. 17 (№ 10, 16 и 23) или «Юный Уле», «Улеся спать я поздно» из ор. 30, дают почувствовать все обаяние проникновенной и чистой северной лирики. Мелодии лирических песен, отличающиеся ясной напевностью и четкой структурой, излагаются чаще всего в законченной стройной форме периода, в простой двухчастной или классической двух-трехчастной форме. Лучшие, наиболее типичные черты норвежской лирической песни гениально воплощены Григом в «Песне Сольвейг», созданной им самостоятельно, но возникшей на основе многих народных образцов*.

Жанры народных песен в норвежском фольклоре по существу неотделимы от инструментальной музыки. Различные музыкальные инструменты струнной, духовой, ударной группы с древних времен вошли в быт норвежского народа; огромное влияние они оказали на весь строй народной музыки в целом. Инструментальным аккомпанементом нередко сопровождается исполнение песен, и, напротив, танцы исполняются под пение.

Большой любовью в народе издавна пользуются различные духовые инструменты типа охотничьего рога, флейты, свирели. Среди них особенно известны *lug* (лур, люр) — деревянная труба пастухов, *prillar* (приллар) — духовой инструмент из рога животных, называемый также *bukkehorn* (козлиный рог), деревянные инструменты типа флейты — *seljefløyte*, *tussefløyte* (сельефлётте, тусефлётте).

* См. пятую главу настоящей работы.



Мальчик-пастух, играющий на луре
Гравюра с картины А. Тидеманна

Некоторым инструментам народ в старину приписывал волшебное, магическое значение. Звуками лура или рога, по народным поверьям, заманивали путников горные де-вы, волшебницы — хульдры.

Одну из таких сказок рассказывает Бьернсон в пове-сти «Арне».

Когда-то давно жил-был парень-пастух. На берегу реки увидел он девушку, трубящую в рог. «„Как звать те-бя, девушка? Если ты горная дева, то пожалей меня. Ес-ли же простая девушка, то дай ответ“». Но ответа так и не было — значит, это была горная дева. Парень бросил свое стадо, совсем перестал работать, но это не помогло: где бы он ни был, что бы он ни делал, он всюду видел перед собой красавицу девушку, трубящую в рог»¹⁷.

Возникновение лура относится археологами еще к бронзовому веку. Первоначально это был металлический инструмент изогнутой формы, употреблявшийся для воен-

ных и охотничьих сигналов. В настоящее время лур известен среди пастухов в горных районах Норвегии. Он представляет собой прямую деревянную трубу до двух метров длины, обвитую берестой. Мелодии, исполняемые на луре, носят призывно-фанфарный характер. Строй инструмента — по ступеням натурального звукоряда — дает возможность исполнять только простейшие мелодии типа сигнала, клича, но тембр его отличается мягкостью и сочностью, отчасти напоминая звук валторны. Приводим запись Сандвика * 18:



Среди струнных инструментов выделяется старинный щипковый инструмент тысячелетней давности, известный еще в эпоху викингов, — *langeleik* (буквально — «длинный инструмент»). Лангелейк — инструмент продолговатой формы, с деревянным резонатором и восемью струнами, из которых одна, основная, служит для исполнения мелодии, а другие, имеющие постоянную настройку, — для аккомпанемента. Звук извлекается пальцами правой руки при помощи плектра. Инструмент при этом лежит горизонтально, подобно древнерусским гуслим.

Пьесы, исполняемые на лангелейке, — большей частью простые танцы, не отличающиеся ни особой изысканностью ритма, ни той сложной, цветистой орнаментикой, которая столь характерна для норвежской скрипичной музыки. Одна из таких простейших танцевальных мелодий, полная своеобразной, наивной грации, была использована Григом в его «Симфонических танцах» ор. 64 (записана фольклористом Л. М. Линдеманом) 19:



* Диез над нотой *a* означает легкое повышение звука.

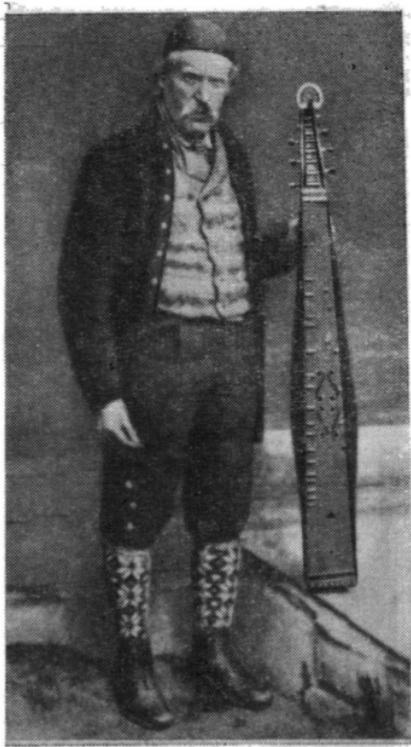


В настоящее время этот инструмент вышел из употребления. Даже в конце прошлого века Григу с трудом удалось найти исполнительницу на лангелейке в глухой деревушке в горной местности Вальдрес. И лангелейк, и лур, и приллар — старинные инструменты, значение которых уже в XIX веке было ограниченным.

Зато высокого расцвета в «григовскую эпоху» достигло искусство народных скрипачей, которым по праву гордится Норвегия. Скрипка — любимый национальный инструмент норвежского народа. На скрипке исполняются все популярные бытовые танцы, марши, песни; выступлениями скрипачей неизменно сопровождается в деревенском быту каждое празднество, каждое семейное торжество. Особенно большим успехом пользуется игра скрипачей на деревенских свадьбах с их традиционными «свадебными маршами» и национальными танцами.

Родина норвежской скрипки — Хардангер, горный район Западной Норвегии. Здесь, начиная с XVII века, получил распространение особый вид этого инструмента, известный под названием *hardingfele* или *hardangerfele* (хардангерская скрипка). По внешнему виду и конструкции хардингфеле существенно отличается от современной скрипки и скорее напоминает старинный инструмент *viola d'amore*. Помимо четырех основных струн, она имеет еще четыре (иногда пять) резонирующих, которые придают инструменту особую мягкость и красочность тембра. Обычный строй основных струн — кварто-квинтовый, преимущественно по звукам *a*, *d*, *a*, *e*. Он может, однако, произвольно меняться, в зависимости от ладотональности исполняемой пьесы.

Своеобразна и техника исполнения. Особая конструкция инструмента, с плоской подставкой, дает возможность широкого применения аккордов и двойных нот. В качестве органного пункта или «бурдона» постоянно используются открытые струны. Тонкая орнаментика, обилие украшений, расцветченность мелодии трелями, мордентами



Исполнитель на лангелейке

и форшлагами придает особое очарование игре норвежских скрипачей. О том, насколько сложной, изощренной является техника игры хардингфелеров, свидетельствуют записи норвежского композитора Хальворсена, положенные Григом в основу его фортепианного цикла «Крестьянские танцы» op. 72. В своих письмах Григ не раз говорил о невозможности передать на фортепиано цветистую сложную мелизматiku народного скрипичного стиля; Саншвик в одной из своих статей о народной музыке замечает, что некоторые национальные танцы «можно правильно сыграть только на скрипке»²⁰.

Действительно, с практикой скрипичного исполнительства неразрывно связан и самый характер популярных норвежских народных танцев. Танцевальная музыка — богатейшая область норвежского музыкального фольклора, которая интересовала Грига не меньше, чем песенные, вокальные жанры: среди его обработок танцы занимают преимущественно даже преобладающее место. И это не уди-



Скрипач

*Роспись на двери крестьянского
дома в Телемарке (1782)*

вительно. Именно в сфере танцевально-инструментальной музыки норвежские народные музыканты с давних времен достигли высокого профессионального художественного мастерства. Имена многих народных скрипачей—даровитых композиторов, создателей своих собственных танцев и программных пьес—вошли в историю. Таковы Нильс Рекве, Кнут Люрсен, Кнут Дале, Уле Мусафинн, Шюр Хельгеланн и «король норвежских скрипачей», знаменитый Торгейр Аугундсон (1801—1872) по прозвищу «Мельник», известный по выступлениям с Уле Буллем.

Три национальных танца занимают основное место в народном быту Норвегии: гангар, халлинг и спрингданс.

Гангар — старинный парный танец в неторопливом, размеренном движении (gang — ход, шаг). Его отличительные черты: размер $\frac{6}{8}$, спокойный темп, светлый, торжественный колорит, хорошо отвечающий самой природе



Норвежская скрипка XVII века (1651)

*Из коллекции Университетского
музея в Бергене*

этого величавого «церемониального» танца. Гангар танцуют парами. Норвежские фольклористы указывают на присущие этому танцу черты спокойной торжественности, чинности, важности. Известный исследователь народного танца Клара Семб характеризует гангар как «аристократический, изысканный танец — быть может, наиболее стильный из наших норвежских танцев»²¹. Лучшим классическим образцом гангара, по мнению Сандвика, является созданный Григом танец-шествие из пятой тетради «Лирических пьес» ор. 54.

Но гангар — один из тех старинных танцев, которые в настоящее время редко встречаются в народном быту; быть может, именно чинный, «церемонный» характер этого танца препятствует его широкой популярности.

Иной характер носят излюбленные в народе веселые темпераментные танцы — спрингданс и халлинг.



Кростьянский танец гангар
(Сетесдаль)

Спрингданс, сприпгар или спринглейк — самый распространенный среди норвежских крестьянских танцев. «Из 500 написанных нашими исследователями инструментальных пьес 300 относится к жанру спрингданса»²², — сообщает К. Эллинг. Название «спрингданс» в переводе означает «танец ирипрыжку» (springe — прыгать). Своим оживленным, причудливо-грациозным движением спрингданс напоминает шведский народный танец *pols* или *polka*, сложившийся в свою очередь под влиянием польских танцев — полонеза, мазурки²³.

Ритмика спрингданса своеобразна. Развертывающийся в трехдольном размере, в движении *allegretto*, этот капризный по ритмике танец характеризуется резкими, неожиданными смещениями сильной доли (акцент переходит на вторую или третью долю такта). Прихотливая, изощренная ритмика спрингданса дает широкий простор творческой фантазии народного музыканта: именно здесь чаще всего проявляется та затейливая «кружевная» мелзматика, те тонкие фигурации, которые составляют специфику исполнительской манеры норвежских скрипачей. Чрезвычайно характерно для спрингданса сочетание триольного и пунктированного ритма, часто встречающееся в норвежской танцевальной музыке. Вот один из про-

стейших бытовых образцов, записанных Сандвиком уже в недавнее время (примечательна интонационная связь этой мелодии с танцевальным припевом григовской «Песни Сольвейг») ²⁴:

8



Внешнее описание спрингданса, как его танцуют в Юго-Западной Норвегии, дано писателем-фольклористом Юргеном Му и процитировано в различных изданиях, вплоть до монографии о Григе Б. В. Асафьева. Приводим это колоритное описание в переводе Асафьева: «Парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и танцует весело, подпрыгивая и грубо притоптывая; каждый раз, как слышится акцент смычка, начинает танцевать и девушка мелкими семенящими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутится пара друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцор, высоко подхватывая руку девушки, крутит ее, словно волчок, сам же стоя на одном месте, вращается все медленнее и медленнее, согласно такту скрипки. Снова ведет он девушку за собой несколько раз по кругу, затем обвивает ее бедра своими руками, она же кладет руки ему на плечи, и так вращаются в вихревом круговом танце. Если парень плотно скроен и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он подымает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и снова ставит на пол, так что ее юбки взлетают до колен» ²⁵.

Пластика танца основана на круговом, постепенно ускоряющемся движении; и этот характер «кружения» Григ сумел передать в своих жизнерадостных, полных непринужденной грации спрингарах.

Своеобразнейшим из норвежских танцев является халлинг — сольный мужской танец, в котором соревнуются самые искусные танцоры. Халлинг — демонстрация лов-



Крестьянский танец
(Сетесдаль)

кости, силы, проворства. Хореографическое исполнение этого танца не подчинено строгой системе: движения импровизационны, но требуют виртуозного, почти акробатического мастерства. Сильные прыжки (во время которых танцующий нередко ударяет ногой в потолок!), стремительное вращение на одной ноге, своеобразные пируэты и перевертывания в воздухе — типичные приемы халлинга. Чем неожиданнее, замысловатее будут движения танцора, чем больше изобретательности он проявит в развитии танца, тем больше его успех у зрителей. Иногда танец сопровождается мимикой, игрой и переходит в импровизированную сценку. Сандвик определяет халлинг как «маленькую драму»²⁶, в которой нередко принимают участие сами зрители («...поразительное зрелище: танцор, подпрыгивая до потолка, подбрасывает ногой шляпу, которую держит перед ним на шесте девушка, стоящая на стуле»²⁷, — пишет Сандвик).



Крестьянский танец
(Нумедаль)

Классическое описание халлинга оставил нам Бьернсон в повести «Арне». Вот что рассказывает он об этом замечательном танце:

«Музыкант заиграл, наступило глубокое молчание, и Нильс пустился в пляс. Он наклонялся набок и семеня ногами в такт музыки, кружился на месте и выкидывал ногами разные замысловатые фигуры, приседал, снова вскакивал. Уверенная рука водила смычком. Темп все ускорялся. Нильс закинул голову назад и вдруг совершенно неожиданно ударил каблуком по бревну под потолком так, что поднялось целое облако пыли. Раздались восторженные крики, смех, и девушки затаили дыхание. А мелодия все росла, становилась все задорнее, все веселее. Нильс совершенно увлекся: он то подпрыгивал, то приседал, то снова выпрямлялся, семеня ногами, и тогда, когда этого никто не ожидал, он вскидывал ногой, стучал каблуком по бревну, высоко подпрыгивал и ловко

опускался на пол. Но вот он остановился, скрипка закончила мелодию длинным, низким звуком, который, дрожа, постепенно замер»²⁸.

В народной традиции существуют также халлинги с текстом — веселые песни-халлинги, которые поются на деревенских праздниках. Один из таких традиционных халлингов («Ай да Кнут!») вошел в хоровой сборник Грига оп. 30. Бьернсон в повести «Веселый малый» приводит веселую, задорную танцевальную песенку в ритме халлинга, которая поется детьми:

«Гоп!» — ударив струны,
Вдруг сказал смычок.
«Скок!» И Арне быстро
Сделал вверх скачок²⁹.

Музыка халлингов, развертывающаяся в размере $\frac{2}{4}$, отличается ритмическим разнообразием и богатством. Характер ее чаще всего мужественно-суровый; ритм острый, упругий, с частыми «перебоями», синкопами.

В качестве типичного бытового образца Сандвик приводит суровую, воинственную, несколько архаичную мелодию в переменном ладу³⁰:



Однако далеко не все халлинги относятся к этому типу. Иные из них носят светлый, радостный характер, иные исполнены юмора или своеобразной, наивной грации.

Привлекает внимание старинный халлинг, записанный еще в XVIII веке (сборник Лабурда)³¹:





Халлинг на свадьбе
Зарисовка к статье А. Бьерндаля

Григ воспроизвел его почти без изменений в своих фортепианных обработках оп. 17.

Некоторые из григовских халлингов совершенно меняют традиционное представление об этом замечательном северном танце как о грубоватой «деревенской» пляске — настолько изящны, даже изысканны они по своему складу. Не только силу, но и грацию, свободную, легкую пластику движений можно продемонстрировать в халлинге, выражающем неистощимое богатство народной фантазии. Достаточно напомнить знаменитый халлинг A-dug Грига из его «Норвежских народных танцев» оп. 35.

К жанру халлинга приближаются и другие народные танцы григовских сборников: юмористический игровой танец Stabbe-Laaten и темпераментный йольстер (в сборнике оп. 17). Веселый Stabbe-Laaten Григ сам прощупывал перед хардангерскими крестьянами, словно

проверяя «правильность» своей обработки, ее соответствие народным традициям.

Наряду с танцами большой любовью в народе пользуются свадебные марши. Они исполняются чаще всего скрипачами во время свадебного шествия, когда процессия направляется в церковь или из церкви — в дом жениха. Именно в праздничной музыке марша народный музыкант должен продемонстрировать высокое искусство импровизации, варьирования, блестящей виртуозной игры.

Народ бережно хранит традиционные, излюбленные мелодии свадебных маршей. Они переходят из поколения в поколение, о них слагаются песни, легенды. Одну из таких легенд запечатлел Бьернсон в своей новелле «Свадебный марш». Описывая быт крестьянской семьи, Бьернсон рассказывает: «Свадебный марш сделался наследственным достоянием... Свадебный марш в Тингвольде то распевали, то напевали, то насвистывали, то трубили в доме и в коровнике, в лесу и на пастбище; единственного ребенка укачивали на руках под звуки этого марша мать, отец, нянька и остальные слуги; и первое, чему он научился после немногих произнесенных слов, был свадебный марш»³².

Ритмика норвежских маршей отличается сложностью, даже изощренностью: народные музыканты обильно усыпают мелодию причудливыми украшениями, замысловатыми ритмическими фигурами. Острый пунктированный и синкопированный ритм вносит в традиционные маршевые мелодии присущий норвежскому танцу характер энергии, задора: в них живо ощущается богатство фантазии, мастерство исполнения, искусство «орнаментирования» мелодии. Таковы свадебные марши, записанные И. Хальворсеном от народных скрипачей, а затем претворенные Григом в его цикле «Крестьянских танцев» ор. 72. Радостный, празднично-ликующий тон господствует и в прекрасной пьесе «Свадебное шествие проходит» из ор. 19 (этот же марш вошел и в партитуру григовского «Пера Гюпта»). В свадебных маршах, как и в других народных танцах Грига, ярко проявился жизнеутверждающий, оптимистический характер его творчества — то «солнечное начало», которое было почерпнуто им в народном искусстве.



Свадебное шествие
Гравюра с картины А. Тидеманна

Приведенные примеры народных песен и танцев, разумеется, не охватывают всех жанров норвежского фольклора. Тем более не могут они дать достаточно полного представления о стилистических особенностях норвежской народной музыки.

Однако норвежская народная песня обладает настолько своеобразным и самобытным обликом, что некоторые ее типические черты можно установить даже на основе немногих, наиболее популярных образцов. Сопоставление подлинных народных мелодий в различных сборниках и различных вариантах с оригинальными сочинениями и обработками Грига показывает, насколько прочно вошли в его творчество эти стилистические черты.

Неоценимая заслуга Грига в том, что он, пользуясь средствами современного ему гармонического языка, стремился выработать подлинно национальный стиль в норвежской профессиональной, композиторской музыке. Свидетельством тому служит замечательное высказывание композитора в его письме к американскому музыковеду Гарри Финку: «Царство гармонии издавна было страной моих заветных грез, и отношение моего гармонического чувства к норвежской мелодике всегда оставалось тайной

для меня самого. Я пришел к мысли, что своей сумрачной глубиной наши народные напевы обязаны богатейшим неисследованным гармоническим возможностям. В обработках народных песен ор. 6 и других я и пытался выразить гармонию, скрытую в народных мелодиях, так, как я ее ощущаю»³³.

Эти «нераскрытые гармонические возможности», нашедшие выход в творчестве Грига, кроются прежде всего в ладовом строе норвежской народной музыки. О влиянии народных ладов на музыку Грига и особенно на его гармоническое мышление подробно говорится в содержательном теоретическом исследовании норвежского музыковеда Дага Шьельдеруп-Эббе «Гармония Грига». Углубляясь в народные истоки музыки Грига, автор прощательно усматривает в мелодиях норвежских песен важное свойство григовского стиля: ладовую переменность, в том числе — переменность мажоро-минорных соотношений. «Именно эта неустойчивость лада так поражает в музыке Грига, что нередко трудно решить: принадлежит ли данная последовательность к мажору или минору, — пишет Шьельдеруп-Эббе. — Норвежская народная музыка в этом отношении оказала влияние на развитие восприятия Грига особенно потому, что терцовый тон народной гаммы нередко является неустойчивым, колеблется между минором и мажором. В норвежских гаммах употребляются также и другие переменные интервалы — например, большие и малые септимы, чистые и увеличенные квинты»³⁴.

Богатство старинных диатонических ладов присуще порвежской народной музыке и музыке Грига. «Норвежская народная музыка, так же, как и русская, в значительной мере пользуется средствами ладовой характерности», — пишет Шьельдеруп-Эббе³⁵. Именно своеобразие ладово-интонационного строя, по мнению норвежских музыковедов, существенно отличает норвежскую мелодику от родственных ей датских и шведских мелодий.

Исключительно велико значение лидийского мажорного лада в норвежской музыке. Жесткая «лидийская кварта» (повышенная четвертая ступень лада) придает норвежским мелодиям суровый, терпкий характер («привкус морской соли», — как образно сказал об этом сам Григ)³⁶. В сборниках Линдемана и Эллинга, так же, как и в трудах последующих фольклористов, можно найти множе-

ство примеров инструментальных и вокальных мелодий в лидийском ладу.

Особой любовью «лидийская гамма» пользуется у норвежских народных скрипачей, которые применяют ее в разнообразных сочетаниях с обычным мажором. Эллинг приводит типичный образец «смешанного» лада, излюбленного у хардингфелеров³⁷:

и



Лидийская кварта здесь затрагивается только в нисходящем движении.

По-видимому, именно эту особенность имел в виду Григ, когда, беседуя с народным скрипачем Ларсом Кинсарвиком, пояснил ему: «Норвежская народная гамма идет вверх по одному правилу, вниз — по другому. Я часто применяю эти приемы в моих сочинениях»³⁸.

Чертами лидийского лада отмечены почти все пьесы Грига в его сборнике «Крестьянские танцы» ор. 72; модификация мажора в сторону лидийского или миксолидийского ладов прочно вошла в его гармонический стиль даже там, где темы не являются заимствованными.

Повышение четвертой ступени лада в норвежской народной музыке встречается также и в минорных мелодиях, отличающихся особой сложностью интонационного строя. В гармоническом миноре седьмая повышенная ступень лада иногда сочетается с четвертой повышенной и образует так называемую «венгерскую гамму» с двумя увеличенными секундами. Этот ладовый строй находит выразительное применение в четвертом норвежском танце Грига из сборника ор. 35*. Экспрессия острых ладовых тяготений вносит здесь особый, неповторимый колорит: в музыку северного танца вплетаются скорбно-щемящие интонации увеличенной секунды, которые по традиции принято связывать с народными мелодиями Востока.

Все же «венгерская гамма» в чистом виде не часто встречается в норвежской народной музыке. Заострение ладового тяготения, повышение четвертой ступени лада

* См. седьмую главу настоящей работы.

обычно служит признаком отклонения в строй доминанты — нередко доминанты мажорной*.

В связи с этим возникает другой вопрос, затронутый норвежскими исследователями: «мажорное наклонение» минорного лада. Трактовка минорного лада в норвежской песне чрезвычайно разнообразна. Широко применяются старинные виды минора: эолийский, дорийский, фригийский лады. Очень употребителен мелодический минор и минор натуральный, иногда чередующиеся в пределах одной и той же тональности. Частое повышение шестой и седьмой ступеней лада придает минору «мажорный оттенок», в особенности при условии трактовки доминантового трезвучия как тоники.

Очень колоритны и самобытны также и минорные мелодии в старинных ладах — дорийском, фригийском. Суровость дорийского лада присуща в первую очередь старинным норвежским балладам: среди записанных фольклористами «богатырских песен» немало в дорийском ладу. Нередко дорийский лад сочетается в терцово-переменном соотношении с параллельным ему лидийским мажором. Вот один из характерных образцов, отмеченный закреплением в конце песни минорной тональности³⁹:

12

Музыкальный пример в дорийском ладе (один бемоль). Мелодия: G4, A4, B \flat 4, C5, B \flat 4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Лирика: Han Truls han ten-te i Kon-un-gens Gaard i fjor-ten Vi - ku og fem-ten Aar: giu mig Løn sa'n Truls me Baa-gon.

Гибкая переменность лада, сплетение мажора и минора, света и тени придает музыке Грига тот неуловимый, мерцающий, «переливчатый» колорит, с каким связаны

* Замечателен пример старинной баллады о Сигурде, приведенный нами в связи с обзором эпических жанров (см. пример 3). Главная тональность песни — e-moll; появляющийся далее звук *a*is воспринимается как вводный тон к доминанте. В центральном разделе песни господствует тональность H-dur; строй мажорной доминанты становится настолько устойчивым, что песня воспринимается скорее всего как мажорная мелодия с минорным обрамлением.

в нашем представлении нежные краски северного пейзажа. Но ведь и в норвежской народной музыке взаимопроникновение мажора и минора — «противоположных» ладов — дает то же характерное соотношение контрастов*.

Ладовая переменность вообще свойственна многим норвежским мелодиям диатонического склада. Соотношение параллельных ладов мажора и минора здесь особенно характерно: мажор и минор натуральный (C — a), лидийский мажор и дорийский минор (F — d), миксолидийский мажор и фригийский минор (G — e) сосуществуют в неразрывном единстве.

Большую роль в норвежской народной музыке играют переменные тонико-доминантовые соотношения, частые отклонения в строй доминанты. Именно с этим самостоятельным значением доминантовых функций так тесно связано возникновение лидийского мажора (тоника становится доминантой нового, лидийского лада) или мажора миксолидийского (доминанта становится тоникой нового, миксолидийского лада).

В музыке Грига впервые со всей полнотой проявились богатые красочные и выразительные возможности этих ладов. Таково, например, характерное для Грига применение минорной «миксолидийской» доминанты в мажоре или мажорной «дорийской» субдоминанты в миноре, звучащих так же естественно и просто, как и в народной музыке.

Мелодика норвежских народных песен (в огромном большинстве случаев они исполняются одногласно) всегда потенциально несет в себе гармонию. Ее отличительным признаком является аккордовая терцовость структуры, указывающая на ясное ладофункциональное мышление, на созревающее чувство гармонии. Приводим характерный пример элегической, лирико-созерцательной песни в записи Сандвика⁴⁰:

* К числу наиболее ясных, простых образцов принадлежит приведенный выше первый вариант народной баллады о Сигурде (см. пример 1), с характерным для этой мелодии четким разграничением мажорных и минорных построений. В других случаях интонации мажора и одноименного минора тесно переплетаются в одной и той же песне, порождая известную двойственность лада. Нередко возникают и типичные «григовские» хроматизмы.

Ak her - ne - de er saa of - te tungt og trangt og mørkt for
 en Je - su brud. Of - te rin - der traeng - sels saa - re ned
 og braen - der snart, o for - barm dig, Gud!

У Грига та же аккордовость мелодического склада во многом обусловлена особенностями народной мелодики. Как и в норвежских песнях, наиболее впечатляет в его мелодике яркая интонация нисходящего «терцового хода» от седьмой к пятой ступени лада, с характерным «преодолением» вводнотонности (напомним хотя бы вступительный пассаж фортепианного концерта: пример 42) *.

Терцово-септаккордово-нонаккордовое строение норвежских мелодий «подсказывает», подразумевает ту скрытую гармонию, на которой покоится напев. Отсюда особая склонность Грига к септаккордам и понаккордам, к терцовым наслоениям, аккордам бифункционального значения (наложение субдоминанты на доминанту). Подлинно народный художник, он творчески развил выразительные возможности, скрытые в народной музыке.

Глубоко усваивая мелодико-интонационный и гармонический склад норвежской народной музыки, Григ тонко чувствует также ее сложнейшую ритмику, ее «жизненный пульс», особенно ярко проявляющийся в музыке танцевальной. Национальная специфика норвежских танцев во многом определяется их острой, упругой ритмикой, в которой всегда чувствуется огромный запас энергии, натиск жизненных сил. Стремительность, активность, подвижность в отчетливой ритмике норвежских танцев вы-

* Характерная интонация «терцового хода» может возникнуть и на другой ступени лада. В норвежских народных мелодиях нередко встречается нисходящий «терцовый ход» от четвертой повышенной ступени (вводный тон к доминанте) ко второй ступени мажорной или минорной гаммы. Типичный пример в музыке Грига — начальная тема пьесы «Вечер в горах» из сборника «Лирических пьес» ор. 68 (см. девяную главу настоящей книги, нотный пример 132, с. 468).

ступают как отличительные качества национального, народного характера.

Существенной особенностью норвежской танцевальной ритмики является преобладание пунктированных, заостренных ритмов, особенно в сочетании с триольностью:



Григ широко пользовался этими «триольно-пунктированными» ритмами не только в жаприво-танцевальных миниатюрах, но и в произведениях крупной формы — в моментах большого подъема, нагнетания драматической экспрессии (финал фортепианной сонаты, заключительные вариации фортепианной баллады ор. 24). Эти и другие ритмические фигуры композитор органически сочетал с ладовыми и интонационно-мелодическими средствами, характерными для народного творчества.

Необходимо заметить, что различные выразительные приемы народной музыки для Грига никогда не были выражением только внешней «фольклорности»: он пользовался ими свободно и в «песнопениях своей родины» искал прежде всего общие признаки народного национального склада. Григ никогда не был «этнографом» в узком смысле этого слова: он не сводил свою задачу к воспроизведению внешних примет национальной норвежской музыки.

«Там, где национальный элемент не омыт кровью сердца, он может играть в искусстве лишь «фотографическую», а не «творческую» роль»⁴¹, — утверждает Григ в письме к Финку.

Претворение народных жанров и форм, народного мелоса, гармонии, ритмики у Грига было подчинено одной высшей цели — созданию большого национального музыкального искусства. К этой цели он стремился неустанно — не путем подражания, а путем проникновения в самые коренные особенности национальных напевов, «внедряясь в сердце народной мелодии» (Асафьев). Григ свободно пользовался различными источниками: своими записями и записями фольклористов, сборниками и личными наблюдениями, всегда стремясь к правдивости и глубине изображения в музыке народного характера.

Многое отличает Грига от его современников — других классиков европейской музыки конца XIX века. Мы

не найдем у него могучего размаха и высокой трагедийности Чайковского, монументальности и широты Римского-Корсакова, мощного пафоса Вагнера, убеждающей драматической силы Верди. В творчестве этого гениального лирика-поэта господствуют «малые формы».

Но творческий мир Грига по-своему не менее значителен, не менее самобытен. В своих романсах, фортепианных и оркестровых миниатюрах он сумел запечатлеть и образы окружающей действительности, и тонкий лиризм душевных состояний. Григ заставляет нас полюбить природу Норвегии, познать духовную красоту и силу ее народа. Вместе с ним мы ликуем и радуемся в его праздничных танцах, разделяем высокие чувства любви в его утонченной романсовой лирике, переживаем скорбь женской души в песнях Сольвейг. В музыке Грига с большой полнотой воплощены контрастные душевные качества, присущие норвежскому народу, в какой-то мере отраженные и в самой природе Норвегии: мечтательная созерцательность и пылкий, живой темперамент, элегическая задумчивость и страстная порывистость, скрытая нежность и жизненная энергия. Глубоко прав Ю. Кремлев, назвавший Грига «великим выразителем такой действительной гармонии, властной и тревожить и покоить, и возбуждать и умиротворять душу...»⁴².

Поразительна у Грига и сфера героического эпоса, которую так часто недооценивают исследователи его творчества. Сколько света и радости, силы и бодрости излучает его «Торжественный марш» из «Сигурда Юрсальфара», какой мощью веет от суровой музыкальной драмы «Берглиот» и хоровых сцен «Улафа Трюгвасона», выражающих величие и мощь народной души! Слушая эту музыку, нельзя не восхищаться Григом как народным художником, поэтом-сказителем своей родины.

В одном из писем к Финку Григ хорошо охарактеризовал национальные истоки своего творчества. «Каждого читающего «Старшую Эдду», — писал композитор, — с первых строк поражает удивительная сила и краткость выражений, особый дар выразить многое в немногих словах, восхищает простое, пластичное членение фразы. Эти свойства присущи также и норвежским «Королевским сагам», в частности тем, которые принадлежат перу Снорри Стурлусона. Чем глубже движение души героев, тем сдержанней, загадочней его словесное выражение. Язык неиз-

менно строг, суров и исполнен достоинства. Мы скорее угадываем, чем непосредственно наблюдаем бурный океан страстей. Выставлять напоказ свои лучшие чувства считается слишком грубым. Именно поэтому выражение этих чувств столь же скупое, сколь целомудренное. Литература саг и есть та основа, на которой создали свои творения Бьернсон и Ибсен. Точно так же народная песня выражает в музыке глубины душевной жизни народа. То, что удавалось в этом смысле поэтам, я стремился передать в музыке...»⁴³.

В этом письме, написанном летом 1900 года, в пору завершения творческого пути, отчетливо выступает эстетический идеал композитора.

От народного искусства Григ унаследовал лучшее, ценнейшее качество своей музыки — мудрую простоту. Какие бы сложные, глубокие чувства ни волновали его, он остается всегда доступным и ясным. Исключительные, присущие Григу качества душевной отзывчивости, сердечной теплоты завоевали ему любовь всего человечества. Его музыку не надо «изучать», чтобы полюбить ее: с первых же звуков она покоряет слух. Именно поэтому имя Грига одинаково хорошо известно и в «музыкальных» и в «немузыкальных» кругах, именно потому его мелодии повсюду звучат в быту, как давно знакомые и родные. Лучшее всего сказал об этом в своем исследовании С. В. Асафьев: «Григ, действительно, — избранник, отмеченный ласковой думой о нем человечества»⁴⁴.

Но простота Грига не имеет ничего общего с упрощенностью. Это — высокая простота мастерства. Его произведения тем более содержательны и насыщены, чем более сжаты их масштабы. Тончайшая «ювелирная» отделка фактуры, ясность и чистота голосоведения, неповторимое изящество стиля — типичные черты его музыки. В ней радуется каждый такт, каждый знакомый, легко запоминающийся «григовский» оборот. Да и самая «запоминаемость» музыки Грига объясняется прежде всего глубокой продуманностью и отточенностью художественной формы. В этом отношении Грига можно сравнить с величайшими классиками мирового искусства — Моцартом, Глинкой. Искусство Грига — сочетание высшей утонченности и высшей простоты.

Подлинный классик, Григ сумел достигнуть стройной гармоничности отдельных элементов художественного

целого: мелодии, гармонии, формы. Гениальный мелодист, он был крупным новатором в области гармонии. Дар певца у него сочетался с даром колориста. Его чудесные, вдохновенные северные мелодии, ясные и пластичные, опираются на такую же самобытную, рожденную народной песней гармонию. Разумеется, самобытность григовского стиля обусловлена не только прирожденным творческим даром композитора. В своем искусстве он прошел длительную эволюцию — путь трудных и напряженных исканий.

Отдельные этапы этой художественной эволюции легче всего прослеживаются в той области, к которой Григ всегда пастойчиво тяготел, — в области гармонии.

В первые годы творчества молодой композитор опирался в основном на романтическую гармонию Шуберта, Шумана, по-повому претворяя ее в соответствии с образным строем, мелодикой норвежской народной музыки (пример тому — сборник народных песен и танцев ор. 17).

В период создания «Пера Гюнта» и позже все более отчетливо выступают индивидуальные черты стиля: насыщенность альтерациями, склонность к утонченной хроматике, гибкое, плавное движение сопровождающих голосов, как бы окутывающих мелодию «скользящими» гармониями. Кульминацией григовского «хроматического стиля» нужно считать сборник «Норвежские народные песни» ор. 66, где гармония представляется наиболее сложной и утонченной, вплоть до изысканности. Однако и здесь композитор не нарушает цельности народной мелодики, опираясь на специфические особенности ладового развития норвежских народных песен, которые, как уже сказано, нередко таят в себе скрытые потенциальные возможности такого рода сложных гармоний.

Новыми тонками отмечено творчество поздних лет. В цикле «Крестьянские танцы» ор. 72 Григ снова обращается к живому источнику народной музыки, подчеркивая в ней илые стороны: свежесть народных диатонических ладов, подкупающую простоту и безыскусственность народного мышления. От утонченной, сложной хроматики (связанной чаще всего с легическими настроениями северной лирики, ощущением северного пейзажа) поворот совершается в сторону более простых, порой даже архаически-грубоватых образов народного норвежского танца, в сторону яркой и терпкой диатоники.

Сказанное может лишь отчасти характеризовать сложность творческих исканий Грига. Но каковы бы ни были эти искания, незыблемыми оставались классические, реалистические основы искусства великого норвежца. Овладевая новыми выразительными средствами музыкального языка (вплоть до тончайших приемов импрессионистской звукописи), Григ никогда не переходит границы, где эти средства становятся целью.

В западноевропейском искусстве конца XIX и начала XX века Григ занимает особое место. Творчество норвежского мастера развертывалось в сложный период борьбы противоположных художественных направлений. Его деятельность, начавшаяся в блистательную пору 1860-х годов, закончилась в период наступления модернизма. Как художник, он был выразителем тех народно-демократических идеалов, которыми жило и двигалось вперед искусство молодых национальных школ XIX века: России, Чехии, Польши, Венгрии, Скандинавских стран. Недаром молодого Грига сразу же оценил и ласково приветствовал Лист; недаром с такой любовью пропагандировал его творчество великий русский современник — Чайковский.

Но движение в защиту народности встречало в эпоху Грига резкое сопротивление — сначала со стороны консервативных кругов, затем со стороны защитников модернизма. Если в молодые годы Григу пришлось выдерживать натиск консервативно-академической критики, порицавшей его за «надуманность» и «предвзятый национализм», то в поздние годы он был объявлен «наивным и патриархальным». Нападки эстетствующих «арбитров от музыки» сводились к тому, что Григ всего лишь «ассимилировал народную музыку», оставаясь при этом в рамках добропорядочного устаревшего романтизма. И эта точка зрения не изжита и поныне.

Разумеется, зарубежная григиана отнюдь не исчерпывается подобного рода суждениями. В норвежском, немецком, английском музыкознании существует немало ценных, содержательных трудов о творчестве Грига. Но наряду с этим возникает и ряд поверхностных обзорных работ типа биографических очерков, повестей и романов (назовем книгу П. Хёкера «Люблю тебя» — «Ich liebe dich. Ein Grieg-Roman». Берлин, 1940). В них облик Грига обрисован чаще всего в сентиментальном тоне: композитор предстает перед читателями лишь как создатель

«уютной» камерной музыки — трогательной, чувствительной, но лишенной больших художественных концепций.

Наиболее ценными в обширной литературе о Григе доныне остались биографические исследования, написанные друзьями — современниками композитора: американским критиком-музыковедом Генри Финком и норвежским композитором Герхардом Шьельдерупом. Обе работы проникнуты горячим, любовным отношением к Григу — человеку и художнику. В них чувствуется живая творческая индивидуальность композитора, выясняются его подлинные суждения, взгляды, которыми он охотно делился со своими биографами (одних писем Грига к Финку, в которых он дал полное, развитое обоснование своего творческого сгедо, достаточно для создания самостоятельной монографии об эстетике Грига). В обеих работах, при несомненном преобладании биографического материала, впервые поставлены творческие проблемы, освещены типичные жанры творчества Грига*.

После смерти композитора, в период 1910—1940-х годов, зарубежная григиана развивалась преимущественно по линии популяризации григовской музыки. В числе сжатых, но содержательных монографий выделяется вышедшая в 1947 году книга швейцарского музыковеда А. Шербюлье, хорошо раскрывающая образное содержание искусства Грига. В начале 40-х годов в Германии появилась краткая монография К. Феллерера. Интересна некоторыми наблюдениями аналитического характера и свежими биографическими деталями изданная в 1922 году книга немецкого музыковеда Р. Штейна, несмотря на очевидную тепденциозность этой работы (недооценка национальной самобытности искусства Грига, преувеличение германских, вагнеровских влияний в его творчестве).

В норвежской литературе наиболее популярным фундаментальным трудом является монография композитора и музыковеда Д. М. Юхансена, в 1956 году вышедшая уже третьим, расширенным изданием (первое издание — Осло, 1934). Работа содержит богатый документальный

* В книге Шьельдерупа весь аналитический раздел, написанный сжато, но серьезно и основательно, принадлежит немецкому музыковеду В. Ниману — исследователю и пропагандисту скандинавской музыки. Работы Нимана и особенно его книга «Die Musik Skandinaviens» («Музыка Скандинавии») были хорошо известны Григу и заслужили одобрительный отзыв композитора.

биографический материал: здесь впервые использованы многие архивные документы, неизданные письма и дневники Грига, материалы газетных статей и рецензий. Это делает книгу Юхансена до сих пор незаменимым источником для каждого исследователя творчества Грига.

Много нового в норвежскую григиану сумели внести и авторы последующих работ. Такова увлекательно написанная биографическая книга Х. Хурума «В мире Грига» (1959), раскрывающая типичные, самобытные черты творческой личности композитора — его любовь к природе, склонность к созерцанию, мироощущение лирика и романтика. Вдумчивостью и глубиной отличается опубликованный в 1964 году труд известного норвежского музыковеда Дага Шьельдерупа-Эббе «Эдвард Григ (1858—1867)». Посвященная юному Григу, охватывающая период его занятий в Лейпцигской консерватории и в Копенгагене, эта книга по-новому раскрывает сложный процесс творческого становления композитора, детально рисует его окружение и его творческие связи в юные годы.

Серьезное внимание в норвежских работах 1950—1970-х годов уделено новым публикациям. В 1957 году впервые вышло научное издание музыкально-критических статей, устных выступлений и избранных отдельных писем Грига под редакцией известного специалиста-григоведа Э. Гаукстада. К этому же времени относится издание развернутой хронологии жизни и творчества Грига, составленной известным норвежским композитором, представителем «Григовского фонда» в Бергене С. Юрданом. Интересные публикации писем и литературных сочинений Грига уже в недавнее время (1972—1973) были подготовлены норвежским музыковедом Б. Кортсенем.

Заметим, однако, что ценнейшее эпистолярное наследие Грига до сих пор остается в значительной части неизданным. Отдельные сборники избранных писем (перечень их см. в списке литературы) отнюдь не дают исчерпывающего представления о широте творческих связей композитора, о его художественных и общественных интересах. Григ вел переписку с такими выдающимися деятелями своего времени, как Чайковский и Дворжак, Ибсен и Бьернсон. В своих письмах всегда оригинальным и метким по стилю, он высказывается нередко более непосредственно и открыто, чем в критических статьях, предназначенных для печати. Художественные,

эстетические суждения с большой полнотой отражены в его переписке с музыкальными деятелями, писателями и даже близкими друзьями-немузыкантами. И с этой точки зрения письма Грига дают ключ к пониманию его мировоззрения, эстетики, художественных взглядов. Огромный интерес представляют также и дневники композитора (выдержки из них опубликованы в фундаментальной монографии Д. М. Юхансена). Широкая публикация эпистолярного наследия Грига — одна из главных задач, стоящих перед норвежским музыковедением современности.

Все чаще ставится в современной норвежской литературе центральная проблема музыки Грига, его связей с норвежским фольклором. В этом смысле особую ценность представляет интереснейшая работа крупного знатока народно-инструментального искусства А. Бьерндаля «Эдвард Григ и народная музыка», а также отдельные очерки виднейшего фольклориста Норвегии У. М. Сандвика.

Однако как в норвежской, так и во всей зарубежной литературе до сих пор очень скудно представлены специальные труды, посвященные проблемам музыкального стиля композитора. Явно устарела неверная по своим положениям работа К. Фишера «Гармония Грига и северный фольклор» (1938). И лишь в 1953 году Д. Шьелдеруп-Эббе поставил важнейшую проблему народно-национальных истоков григовского стиля в своем содержательном труде о гармонии Грига.

В русской литературе о музыке первая глубокая оценка творчества Грига была дана Чайковским в его замечательном очерке «Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году»⁴⁵. Проницательно характеризуя творческий облик Грига, великий русский композитор выделил самые важные, драгоценные для нас качества григовского искусства: народность и национальную самобытность, правдивость и искренность, душевную отзывчивость — способность «завоевывать сердца людей». Чайковского можно считать первым пропагандистом музыки Грига в России.

Большой вклад в русскую григиану сделал Н. Ф. Финдейзен своим кратким очерком о Григе (Спб., 1908) и рядом публикаций в редактируемой им «Русской музыкальной газете». Благодаря ценной инициативе Финдейзена русская публика впервые познакомилась с письмами Грига и его замечательным очерком «Мой первый успех».

Изучение творчества Грига продолжалось и в новую, советскую эпоху нашего искусствоведения. Заслуженной известностью донныне пользуется книга В. И. Музалевского — первая советская монография о Григе (Л., 1935).

Крупным достижением советской григианы явилась работа Б. В. Асафьева «Григ» (М.—Л., 1948). Блестящая по форме и глубокая по художественным оценкам, книга Асафьева, несмотря на ее сжатый объем, наметила (во многом впервые) основные, серьезнейшие проблемы в изучении григовского стиля. Она открыла широкие перспективы развития советской научной литературы о Григе, обогатившейся в 1958 году еще одним ценным, тонко и вдумчиво написанным исследованием Ю. А. Кремлева «Эдвард Григ».

Задача советского музыковедения — создание новых трудов о Григе. Сейчас, когда прошло более чем полвека со дня смерти норвежского мастера, не угасает интерес к его большому и человечному искусству. В нашей стране музыку Грига горячо любит и ценит весь советский народ. К ней постоянно обращаются наши выдающиеся композиторы, исполнители, музыковеды. Творческая жизнь Грига — народного певца и художника-патриота — одна из прекраснейших страниц в истории мировой культуры.

Глава первая

Детство и юность

Родина Грига — Берген, один из древнейших городов Норвегии. Еще в средние века за ним установилась слава города прекрасного и богатого, «жемчужины северных морей». Сюда из далеких стран приплывали быстроходные корабли иноземных купцов, стекались товары со всех концов Европы. Расположенный на торговом пути, город издавна считался главным жизненным центром страны. И хоть не суждено ему было стать столицей норвежского государства, но по значению он и доньше соперничает с главным городом Норвегии — Осло.

С давних времен в Бергене сложилась своя, самобытная культура, типичная для юго-западных районов Норвегии. В окрестностях города, в горах, еще и теперь, вплоть до наших дней, живут традиции старинных танцев и песен, народных баллад, пастушеских песен-призывов. Но больше всего прославился Берген искусством народных скрипачей-хардингфелеров, которое к XVIII веку достигло высокого расцвета. На основе этого народного искусства создавалась норвежская профессио-

нальная скрипичная школа; родоначальником ее считается бергенец Уле Булл.

Берген стойко хранит свои национальные художественные традиции. Уроженцем этого города был крупнейший датско-норвежский писатель-просветитель XVIII столетия Людвиг Хольберг, а в XIX веке с этим городом связали свою деятельность Ибсен и Бьернсон. В Бергене жил и творил крупнейший норвежский живописец-пейзажист Йухан Кристиан Даль (1788—1857). В Бергене, в скромном домике, недалеко от рыбного рынка, на старой улице Странгатен родился Эдвард Григ*.

Любовь к родному городу, к родному краю Григ сохранил до конца своей жизни. Навсегда дорогой его сердцу осталась величественная природа Вестланна — береговой, Западной Норвегии, омытой волнами моря, увенчанной скалистыми вершинами гор. С детских лет в его сознании запечатлелись чудесные контрасты этого сказочного края.

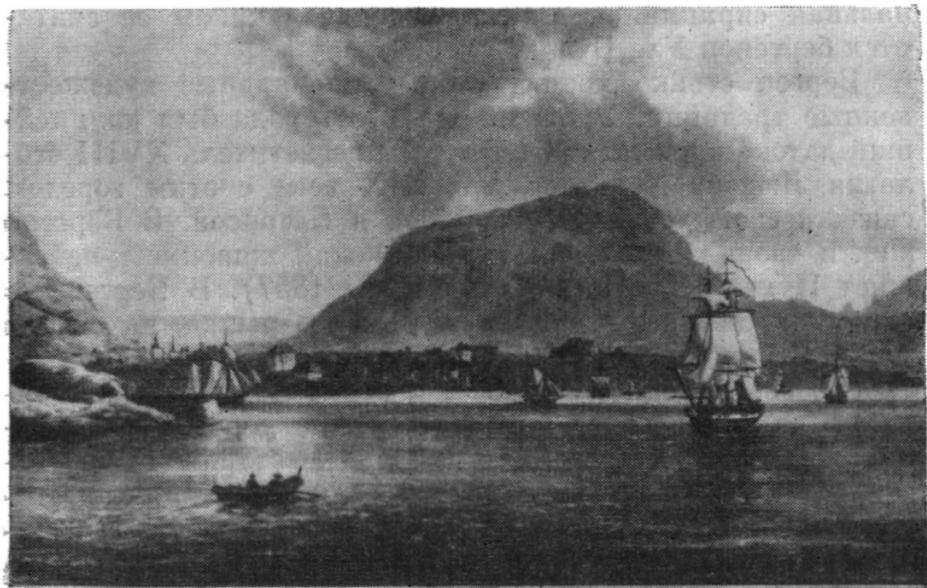
Глубокие озера и чистые фьорды, зеленые склоны холмов и могучие гряды гор, суровое величие горной природы и тихий покой долин... Всем этим навеяна музыка Грига, как бы вобравшая в себя самое характерное, самое типичное в норвежском пейзаже. Именно Григу, бергенцу по рождению, суждено было стать певцом Норвегии.

Эдвард Хагеруп Григ родился 15 июня 1843 года. Он был вторым сыном английского консула и коммерсанта Александра Грига** Норвежские биографы тщательно прослеживают родословную семьи композитора и выделяют среди его предков характерную фигуру эмигранта шотландца Александра Грига, переселившегося в Норвегию после бурных событий шотландских восстаний и битвы при Кюллодене.

Александр Григ (1739—1803), прадед композитора, считается родоначальником этой семьи в Норвегии. Жесткие репрессии, начавшиеся в Шотландии после раз-

* Дом родителей Грига, находившийся на улице Странгатен, № 152, в настоящее время не существует. Он разрушен взрывом в годы фашистской оккупации.

** В семье было три дочери и два сына: Марен (родилась в 1837 году), Ингеборг Бенедикта (родилась в 1838 году), Йон (родился в 1840 году), Эдвард и Элизабет Кимбел (родилась в 1845 году).



Бергенская гавань (1836)

С картины И. Дала

грома партии якобитов, с которой он был связан по своим политическим убеждениям, заставили его искать приюта за рубежом. В 1779 году он принял норвежское подданство. Свою фамилию Greig (по английскому произношению — «Григ») он должен был изменить согласно норвежской транскрипции (Grieg). Успешно занимаясь торговлей, он достиг обеспеченного материального положения и был назначен английским консулом в Бергене. Ту же должность занимал впоследствии его сын Йон Григ (1772—1844), а затем внук Александр Григ — отец композитора (1806—1875)*. По семейной традиции оба занимались торговлей.

Отец Эдварда Грига, коренной житель Бергена, занимал в городе видное общественное положение — не только благодаря высокому званию консула, но и в силу семейных связей. Он был женат на Гесине Юдит Хагеруп (1814—1875), дочери губернатора Эдварда Хагерупа, вид-

* В близком родстве с этой норвежской семьей находился известный русский адмирал, участник русско-турецкой войны С. К. Грейг (1736—1788). Сын его, А. С. Грейг (1775—1845), — также известный боевыми подвигами адмирал русского флота.



Улица Странгатен в Бергене. На переднем плане слева — дом, где родился Григ.

пого общественного деятеля и члена норвежского парламента (стортинга).

Детские годы композитора протекали в тихой, спокойной обстановке провинциального быта. В семье царила строгая дисциплина, порядок, любовь к труду. Воспитанные умной и взыскательной матерю, дети не были приучены к излишествам и праздности. Влияние этой далеко не заурядной женщины, по натуре сдержанной, твердой и властной, имело особое значение для духовного развития будущего композитора. От матери он унаследовал энергию и настойчивость, силу воли, несокрушимое чувство долга.

В своих воспоминаниях и письмах к друзьям Григ не раз говорил о матери как о любимой наставнице, воспитательнице и друге; горячей и неизменной любовью к ней навеяны замечательные песни Грига «Старая мать» и «У могилы матери».

Отец, человек более мягкого, открытого нрава, вносил в семью атмосферу общительности и добродушия. Цепитель классической литературы и музыки, он старался развивать в детях художественный вкус и склонность к



Александр Григ — прадед композитора

искусству. Вообще художественные интересы в этой интеллигентной семье занимали далеко не последнее место, и дом консула Грига был важным центром культурной жизни Бергена.

В родной семье маленький Эдвард мог получить обильные и разнообразные музыкальные впечатления. По сохранившимся сведениям, влечение к музыкальному искусству здесь стало своего рода традицией. Музыкой с увлечением занимались родители, родственники и предки композитора. Прадед Эдварда Грига, Нильс Хаслуни (на его дочери Марен Регине Хаслуни был женат дед композитора Йон Григ), известен в истории как организатор и первый директор бергенского музыкального общества «Гармония», основанного в 1765 году. Музыкально-просветительская деятельность Нильса Хаслуни в условиях отсталой, провинциальной Норвегии XVIII века была настолько значительной, что норвежские исследователи отводят ему видное место в истории отечественной музыкальной культуры¹. В числе постоянных участников бер-

генского оркестра встречается имя деда композитора — Йона Грига.

Любовь к музыке перешла и к отцу Эдварда — Александру Григу, хотя, по отзывам современников, музыкальные вкусы его не отличались особой прогрессивностью. Сочинения сына, за исключением некоторых наиболее традиционных романсов, казались ему слишком новаторскими.

Важнейшая роль в музыкальном воспитании композитора принадлежит его матери — высокоодаренной, талантливой пианистке. Воспитанная в культурной и обеспеченной семье, Гесина Юдит Хагеруп получила хорошее музыкальное образование. С детских лет она обучалась игре на фортепиано и теории музыки — сначала в Бергене, у лучших местных педагогов, затем за границей, в Гамбурге, под руководством композитора и дирижера Альберта Метфесселя. Выйдя замуж за консула Грига, она начала устраивать у себя музыкальные вечера и выступать в публичных концертах общества «Гармония» *.

На музыкальных вечерах у себя дома она выступала не только как пианистка, но и как дирижер — руководитель вокального ансамбля и хора. В ее музыкальном салоне и под ее руководством исполнялись отрывки из опер Моцарта, Вебера, Глюка. Эти «оперные собрания» происходили еженедельно. Таким образом, будущий композитор мог с раннего детства познакомиться с лучшими образцами оперной музыки.

Музыке систематически обучались все дети в семье консула Грига. Старший брат Эдварда, Йон Григ (1840—1901), воспитанник Лейпцигской консерватории, ученик Ф. Грюнмахера и К. Ю. Давыдова, постоянно выступавший в концертах, заслужил славу превосходного виолончелиста. Музыкальной одаренностью отличались сестры Грига — Бенедикта и Элизабет.

Как и следовало ожидать, мать Эдварда сама занялась первоначальным обучением сына. Мальчику было

* Одно из последних выступлений Гесиной Григ состоялось в 1869 году, в торжественном юбилейном концерте общества «Гармония», отмечавшего тогда столетие своего существования. В этом концерте Гесина исполнила, вместе с бергенским скрипачом Августом Фрисом, два сочинения своего сына: «Гавот» и «Менуэт» для скрипки с фортепиано.



Александр Григ — отец композитора

шесть лет, когда она начала давать ему первые уроки на фортепиано. Но талантливый ребенок с трудом подчинялся традиционной «системе»: гаммы и упражнения были для него «камнем вместо хлеба».

«Я еще не предвидел, что здесь меня с первых шагов подстерегают разочарования, — писал в своих воспоминаниях Григ. — Однако вскоре я понял, что мне совсем не по душе разыгрывать заданные упражнения. А мать была строга. Неумолимо строга. Наверно, ее материнское сердце радовалось, когда я пытался что-то импровизировать на фортепиано, потому что в этом уже проглядывала моя музыкальная натура, но она и виду не подавала, что довольна. Наоборот. Когда вместо того чтобы выполнять урок, я предавался своим фантазиям, с ней были шутки плохи. А когда я вновь принимался за гаммы, упражнения и прочую техническую премудрость, которая подносила моей алчущей душе камни вместо хлеба,



Гесина Юдит Григ — мать композитора

мать внимательно слушала меня, даже находясь в соседней комнате. Однажды из кухни, где она готовила обед, раздался грозный окрик: «Как тебе не стыдно, Эдвард, тут *fis, fis*, а вовсе не *f*». Я был подавлен ее всеведением. Будь я в ту пору прилежнее и следуй послушнее любовному, хотя и строгому руководству матери, многое мне впоследствии далось бы куда легче. Но моя непростительная склонность к мечтательности уже в ту пору возмгла на моем пути трудности, которые причиняли мне немало хлопот еще долгие годы. Не унаследуй я от матери, кроме музыкальных способностей, ее неутомимую энергию, я никогда и ни в чем не перешел бы от мечтаний к делу»².

Таким рисуется в воспоминаниях композитора облик его строгой воспитательницы-матери. Думается, что музыкальные вкусы Гесиной Григ оказали самое благотворное влияние на формирование таланта мальчика. Воспи-



Григ в возрасте одиннадцати лет
*Фрагмент группового портрета
(с дагерротипа)*

танный на прекрасных образцах классической музыки, он с детства особенно горячо полюбил музыку Моцарта. Культ Моцарта царил в этой семье, и самое имя Моцарта стало для Грига дорогим с первых же лет сознательной жизни.

В позднейшие годы норвежский мастер с безграничной любовью и уважением отзывался о Моцарте, чье светлое восприятие жизни было так близко его собственной творческой натуре. Пленительное изящество, стройность и гармоничность моцартовской музыки навсегда остались для него высоким идеалом. Этот «моцартовский культ», это восторженное преклонение перед Моцартом, которое Григ питал в течение всей жизни; впоследствии еще теснее сблизило его с другим преданным «моцартианцем» XIX века — Чайковским. Как и Чайковский, Григ видел в искусстве Моцарта не только прекрасный памятник

прошлого, но и вечно живой источник творческой мысли, основу музыкального искусства современности.

Моцарту Григ отдал большую дань и в композиторском творчестве (достаточно напомнить интереснейшие григовские обработки фортепианных сонат Моцарта для двух фортепиано), и в литературно-критических статьях. Обширные и содержательные очерки о творчестве Моцарта, опубликованные Григом в последние годы жизни, свидетельствуют о том, насколько стойкой и неизменной осталась эта привязанность.

Первые музыкальные впечатления Грига были исключительно благоприятными для тех условий провинциального быта, в которых он воспитывался и рос. Музыка Моцарта, Глюка, Бетховена, Шуберта, Вебера, камерные концерты и оперные репетиции дома, уроки матери — все это, несомненно, способствовало быстрому росту его природного дарования.

Немалую роль в этом первоначальном развитии должны были сыграть также и первые впечатления от народной музыки, которые маленький Григ мог получить вне дома, вне узкого круга родной семьи.

Вопрос о первом знакомстве Грига с народной музыкой, этот важнейший вопрос его творческой биографии, до сих пор еще недостаточно освещен в зарубежных работах. Многие исследователи (в том числе и норвежские) склонны категорически отрицать самую возможность такого знакомства в детские годы Грига. Так, в наиболее обширной, документально насыщенной биографии Д. М. Юхансена автор, ссылаясь на слова самого композитора, утверждает, что Григ в детстве совсем не знал народной норвежской музыки и воспитывался целиком в традициях иноземной, ненорвежской культуры. «Григ сам говорил своему американскому биографу Финку, что первые фортепианные пьесы и песни он писал, не зная народной музыки своей страны. Даже в то время, когда он сочинял «Юморески», на двадцать втором году жизни, он не был знаком с народной музыкой, — утверждает Д. М. Юхансен. — В музыке «образованные» классы Норвегии жили только тем, что они получали из-за границы»³.

К этому утверждению следует отнестись с осторожностью. Ссылаясь на свое «незнание» народной музыки, Григ, думается, имел в виду систематическое

знакомство с народной песней, ее углубленное и сознательное изучение. Этого, действительно, трудно было ожидать от ребенка, воспитанного в интеллигентной городской семье, где культивировалась в основном немецкая классическая музыка.

Но трудно предположить, чтобы маленький Григ, при его исключительной восприимчивости, не уловил, не почувствовал той атмосферы народного музыкального искусства, которой насыщен был весь окружавший его городской быт старого Бергена.

Берген в середине прошлого века, с его глубокой гаванью, рынком, его деревянными домами и узкими кривыми улицами, живописно раскинувшимися по склонам гор, напоминал еще большой рыбацкий поселок.

Богатая и многообразная жизнь этого приморского города, «города рыбаков», позволяла мальчику постоянно слышать и впитывать музыку его родины.

Народные песни и пляски, игра народных скрипачей, звуки народного говора, крестьяне и крестьянки в пестрых одеждах на знаменитом бергенском рынке, куда стекалась вся Норвегия, свежий запах моря и рокот волн — об этих первых впечатлениях Григ впоследствии выразительно сказал: «Меня вскормили не только бергенское искусство и наука. И учился я не только у Хольберга, Вельхавена и Уле Булля [...] Нет, меня взрастило все бергенское окружение. Природа Бергена, народная жизнь Бергена, труды и деяния бергенцев во всех областях жизни вдохновляли меня»⁴.

В годы детства Грига Берген становится важным центром культурного национально-освободительного движения. Дух пробуждающегося национального сознания здесь выразился с особой силой.

Активную роль в развитии культурной жизни своего родного города сыграл Уле Булля, находившийся в то время в расцвете славы. Создавая в 1850 году в Бергене первый Национальный норвежский театр, он постарался привлечь к себе крупные творческие силы. Руководителем театра после отъезда Булля за границу становится молодой Генрик Ибсен, работавший в Бергене с 1851 по 1857 год, а затем Бьернстьерне Бьернсон.

Крупное событие — открытие первого в Норвегии Национального театра получило широкий отклик во всей стране, тем более что Уле Булля стремился с самого же



Ландос. Загородный дом родителей Грига
в окрестностях Бергена

начала придать деятельности театра оригинальное, самобытное направление. К участию в первых спектаклях он привлекал народных музыкантов, скрипачей, танцоров. Так, в пьесе Вергеланна «Хижина в горах» народные норвежские танцы исполнялись самими крестьянами.

С огромным успехом прошел в Национальном театре совместный концерт Уле Булля и знаменитого народного скрипача Торсейра Аугундсона (по прозвищу «Møllarguten» — «Молодой мельник»). Концерт этот, состоявшийся 15 марта 1850 года, превратился в настоящую демонстрацию; толпы народа восторженно приветствовали обоих музыкантов: «Тот не норвежец, кто не любит музыки Мельника!» — говорили слушатели.

Об этом событии, по-видимому, слышал и маленький Григ, выросший в музыкальной семье. Мелодии Мельника впоследствии были записаны и обработаны Григом в его замечательном сборнике «Крестьянские танцы» ор. 72.



Торгейр Аугундсон (Мельник)
С гравюры 1840-х годов

Роль Уле Булля, столь важная в развитии норвежской национальной культуры, оказалась значительной и в творческой биографии Грига. Именно Буллю, гению норвежского скрипичного искусства, суждено было впервые оценить самобытный талант мальчика.

Посетив в 1858 году родителей Грига на их летней даче в поместье Ландос, он внимательно прослушал импровизации пятнадцатилетнего Эдварда. «Ты должен поехать в Лейпциг и стать музыкантом» — сказал Уле. Этому приговору беспрекословно подчинились родители Грига, хорошо понимавшие исключительную творческую одаренность сына. Слово «волшебника Уле», как называл его юный Григ, оказалось решающим. И в памяти самого композитора Уле Булля навсегда остался прекрасным сказочным героем, героем его мечтаний, открывшим ему чудесный мир музыки.

Путь Грига к музыке, к музыкальному творчеству лучше всего прослеживается в его автобиографическом



Уте Буль

очерке «Мой первый успех». Этот очерк был впервые опубликован в 1905 году на страницах штутгартской «Новой музыкальной газеты». Вскоре он появился в переводах в различных периодических изданиях, в том числе в «Русской музыкальной газете» (1905, № 43—49).

«Лучшее, что сказано о Григе-человеке, сказал он сам о себе в занимательном очерке «Мой первый успех», — писал Б. В. Асафьев⁵. Действительно, это одна из самых замечательных творческих автобиографий, когда-либо написанных музыкантами. В простом, увлекательном рассказе перед нами раскрывается сложный процесс формирования личности композитора, его мировоззрения, его взглядов. С неподражаемой искренностью и добродушием, с присущим ему мягким «диккенсовским» юмором Григ эпически повествует о своих юношеских стремлениях, разочарованиях и надеждах. Здесь и радость первых успехов, и первое столкновение с суровой действительностью, и пробуждающееся чувство борца за свое искусство.

Очерк Грига, написанный очень сжато, изобилует важными фактическими данными, и ни одна деталь здесь, в сущности, не может быть упущена.

Хотелось бы прежде всего указать на одну важнейшую линию в творческом развитии композитора, отчетливо выраженную в его очерке. Это — настойчивое утверждение своих прав национально самобытного композитора.

Заканчивая рассказ о первых опытах консерваторских лет, Григ пишет: «Моим спасением, моим счастьем было то, что у меня впоследствии достало сил сбросить тот гнет, тот лишний балласт, который взвалило на меня несовершенное воспитание, полученное мной дома и на чужбине; тягостное и одностороннее, оно подавило мое «я». А когда я осознал свою силу, когда я понял самого себя, тогда я пережил то, что я назвал бы своим первым, своим главным, своим единственным успехом. Ибо он определил мою судьбу. А все горести и радости, разочарования и триумфы моих детских и ученических лет внесли свою лепту в этот единственный большой успех. Да, не будь их, не было бы и его»⁶. Таков окончательный вывод автобиографических заметок Грига — вывод, отчетливо характеризующий целеустремленность всей его творческой жизни.

Рассказ о своем музыкальном развитии Григ начинает с ранних, детских лет. Его первые воспоминания связаны с особым, повышенным интересом к созвучиям, гармоническим сочетаниям — интересом редким, исключительным для такого маленького ребенка. «Как отдыхает мысль, следуя за воспоминаниями в далекое прошлое к первой брезжущей утренней заре! Да и почему бы, собственно, не вернуться к самому началу? Почему бы не вспомнить ту таинственную, неизъяснимую радость, которая охватила меня, когда, протянув руки к фортелиано, я извлек — о нет, не мелодию! Куда там! Нет, должно быть, то была гармония. Сначала терция, потом трезвучие, потом аккорд из четырех звуков. И наконец, с помощью уже обеих рук — о ликование! — пятизвучие, понаккорд. Когда он прозвучал, восторгу моему не было границ. Вот это был успех! Ни один из последующих моих успехов не опьянял меня так, как этот. Было мне тогда около пяти лет. Годом позже мать стала обучать меня игре на фортепиано»⁷.

А дальше — с живым юмором написанный рассказ о первом законченном сочинении «opus 1». Двенадцатилетний школьник Григ сочиняет «Вариации на немецкую тему» для фортепиано и с торжеством несет эту пьесу в класс. Сенсация, шепот среди товарищей: «Григ что-то принес, Григ сочиняет».

Однако этот первый опыт не получил поощрения. Педа-донт-учитель, увидев композицию мальчика, счел нужным отчитать его публично: «Вот как, этот молодчик — музыкант! Сочиняет музыку! Скажите!». От этой нотации «чуткий» педагог перешел к более крутым мерам воздействия: «...он схватил меня за вихры, да так, что у меня в глазах потемнело, и злобно взревел: „В другой раз изволь приносить с собой немецкий словарь, а эту дрянь оставляй дома!“» — вспоминает Григ⁸.

Не удивительно, что маленький Григ не любил школьной казенной обстановки. Его отталкивала узость и косность школьной рутины. Не умея еще сознательно выразить свой протест, он замыкался в себе, увиливал от посещения школы. Музыка же с каждым годом сильнее влекла его к себе.

Единственной отрадой и утешением в школе оставались уроки пения. Учитель пения, чешский музыкант Фердинанд Шедивый, сумел быстро распознать музыкальную одаренность мальчика и отметил его как лучшего ученика в классе.

Опыт с «Вариациями на немецкую тему», по-видимому, не был первым у Грига. Он с детства пробовал записывать свои сочинения и в настоящее время можно считать, что некоторые фортепианные пьесы «без опуса» из числа ранних были написаны им еще до поступления в консерваторию. Таковы, например, четыре пьесы для фортепиано, помеченные в рукописи 1859 годом, но в действительности относящиеся к более раннему периоду. Две из них носят программные названия: «Sehnsucht», «Larviks polka» («Томление», «Ларвикская полька»). Эти небольшие пьески, написанные совсем еще детской рукой, значительно проще по фактуре, нежели пьесы консерваторского периода. На рукописи надпись: «Эдвард и Бенедикта Григ». Исследователь творчества Грига, Сверре Юрдан, не без основания считает, что пьесы были написаны маленьким Григом с помощью старшей сестры, хорошей

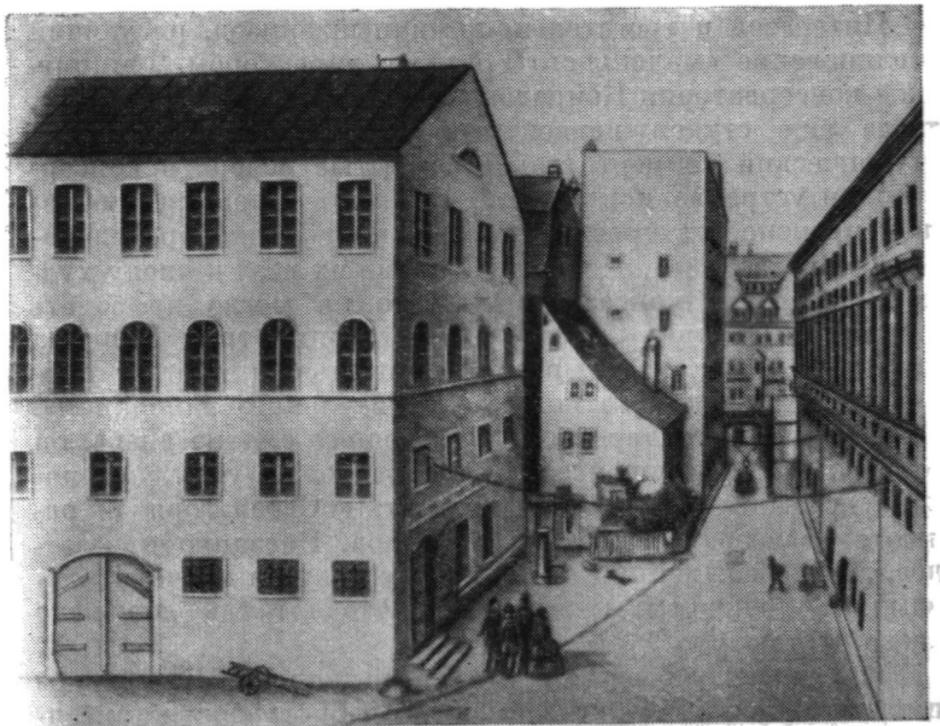


Учитель Грига Фердинанд Шедивый
Рисунок Грига

пианистки Ингеборг Бенедикты⁹. Вместе с другими рукописями Грига эта тетрадь хранится в Бергенской публичной библиотеке.

Особенно подробно в **воспоминаниях** композитора освещен **лейпцигский период студенческих лет**. Меткая, остроумная характеристика, какую Григ дает Лейпцигской консерватории 1850—1860-х годов, прочно вошла в музыковедческую литературу; на нее неоднократно ссылались, ее цитировали как живое свидетельство современника. С присущей ему наблюдательностью Григ рисует прославленных педагогов «лейпцигской школы», своих товарищей и наставников и всю атмосферу лейпцигского «святилища», куда он с трепетом и надеждой вошел неопытным юношей.

Сквозь эти воспоминания отчетливо вырисовывается автопортрет юного Грига студенческих лет. Вот он, маленький, тщедушный на вид пятнадцатилетний подросток,



Лейпцигская консерватория
С литографии из альбома Грига

в одинокой комнатке частного пансиона в Лейпциге, куда его привез провожатый, приятель отца. Впервые оторванный от родины и семьи, он плачет втихомолку, скрывая свое горе. Вот его первое знакомство с товарищами и педагогами. Странное впечатление должен был производить на них этот «студент-ребенок» в длинной блузе, с чистым и пристальным взглядом голубых глаз!

Но за внешней робостью и скованностью скрывалась большая внутренняя убежденность, настойчивость и независимость нрава. Едва начав занятия на первом курсе консерватории, Григ с большой смелостью заявляет в дирекции о своем отказе заниматься у известного педагога-пианиста Пledi, оттолкнувшего его своей сухостью и педантизмом. Затем начались упорные поиски «своего» — своих гармонических оборотов, своей манеры голосоведения в повседневных занятиях по гармонии и полифонии, несмотря на резкий протест педагогов.

Интересен и трогательно-комичный эпизод, рисующий столкновение «маленького Грига» с директором Лейпцигской консерватории Конрадом Шлейницем. Однажды Григ, тогда еще студент-первокурсник, опоздал на отчетный студенческий концерт (такие закрытые вечера в консерватории устраивались каждую неделю). Шлейниц, любивший произносить пространные речи, публично прочел нотацию опоздавшим, заодно причислив их всех к числу худших студентов консерватории. Это не могло не задеть самолюбия юноши. На следующий день утром Григ на приеме у директора выразил решительный протест против такого «неделикатного, оскорбительного замечания». На грозный жест директора, указавшего ему на дверь, он ответил: «Не беспокойтесь, г-н директор, я уйду, но сначала выскажу все, что хочу сказать!» Своей горячей речью он завоевал симпатии директора. Внезапно просветлев, грозный Шлейниц положил ему руку на плечо со словами: «А впрочем, превосходно, что вы так дорожите своей честью»¹⁰.

Эти, на первый взгляд, мелкие, незначительные факты имеют важное значение в творческой биографии композитора. Они говорят о том, как в неопытном, робком юноше постепенно формировался облик будущего Грига. Независимость, твердая принципиальность и стойкость убеждений — все эти качества, характеризующие будущего музыкального деятеля, борца за свое искусство, с годами в нем развивались и крепились.

Григ пробыл в консерватории четыре года. Об этом прославленном учреждении он отзывался впоследствии без всякой симпатии. «Консерватория абсолютно ничему не научила меня»¹¹, — писал он в 1884 году своему близкому другу, голландскому композитору Ю. Рёнтгену.

Эти слова, сказанные им в минуту запальчивости и раздражения, разумеется, не вполне соответствуют истине. При всей ограниченности тех методов, которые царили в европейских консерваториях, лейпцигская школа все же успела накопить к тому времени достаточный опыт педагогической работы. Строгая творческая дисциплина, работоспособность, крепкие технические навыки в исполнительстве и композиции — вот ценные качества, которые Григ приобрел в течение студенческих лет.

Вместе с тем отрицательные впечатления, вынесенные Григом из студенческих лет, были, разумеется, не



Граг
Автопортрет (Лондон, 1862)

случайны. Дух просветительства, царивший в консерватории в эпоху Мендельсона и Шумана, в то время уже уступил место консервативному академизму. Общая атмосфера реакции, наступившей после революционных событий 1848 года, пагубно отразилась на музыкальном образовании. В преподавании прочно укоренились ремесленничество и равнодушие, казенное отношение к молодым талантам. Признанные «маститые» педагоги Лейпцигской консерватории вели свой курс по проторенной дороге, не заботясь ни о развитии творческой индивидуальности студентов, ни о национальной природе их дарования. Всякое явление, выходящее за рамки раз установленных правил, безжалостно искоренялось.

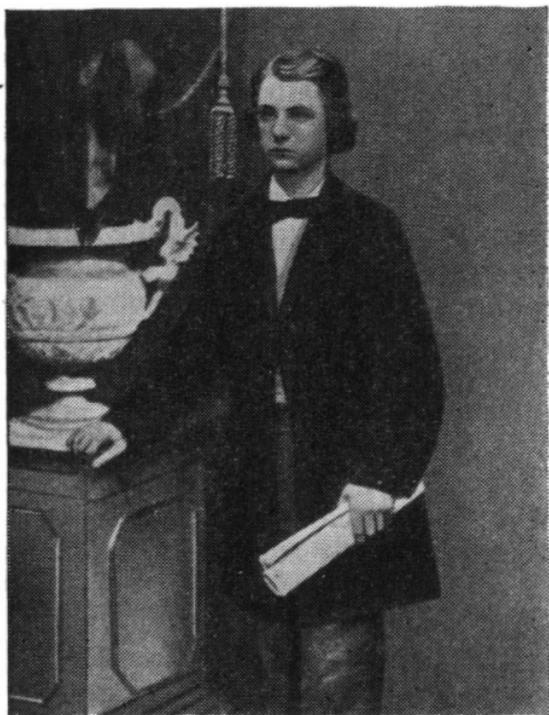
А это приводило к другой крайности — к отрыву теории от практики и в результате — к полной беспомощности учеников в практической музыкальной работе. Сухой догматизм поразительным образом уживался с произволом и бессистемностью. От школьных упражнений в гармонии и контрапункте педагоги сразу переходили к самым ответственным творческим заданиям. «Пишите квартет! Пишите увертюру!» — советовал своему ученику известный дирижер, композитор и педагог Карл Рейнеке. И юный Григ послушно выполнял эти задания, «копируя с классических образцов».

Григ обучался по теоретическим предметам — гармонии и полифонии — сначала у Э. Рихтера и Р. Папперица, затем у М. Гауптмана — кантора знаменитой Thomasschule в Лейпциге. На последнем курсе консерватории он перешел в класс свободного сочинения Карла Рейнеке.

Среди этих музыкантов наиболее близок ему был Мориц Гауптман — высокообразованный музыкант, друг Шумана и Мендельсона. Видный теоретик-баховед, один из основателей «Баховского общества» в Лейпциге, автор известного в свое время теоретического труда «О природе гармонии и метрики», Гауптман оказался чутким и вдумчивым педагогом, отнюдь не склонным к схоластике. Заметив исключительное дарование молодого норвежца, он занимался с ним особенно тщательно и, по-видимому, не слишком стремился стеснять его узкими рамками школьных требований. О первом знакомстве с Гауптманом Григ вспоминает с большой теплотой. «Еще до того, как я познакомился с Гауптманом, — мне тогда не было 16 лет и ходил я в своей детской курточке, — я удостоился чести

во время так называемого Privat Prüfung (это был своего рода ежегодный экзамен, на котором все ученики без исключения обязаны были выступать) сыграть одно из своих собственных фортепианных сочинений,— рассказывает Григ.— Когда я кончил играть, к моему удивлению, из-за стола экзаменаторов встал пожилой господин и подошел ко мне. Положив руку мне на плечо, он просто сказал: «Здравствуй, мой мальчик! Мы должны подружиться». Это был Гауптман. Само собой разумеется, я полюбил его с той же минуты. В последние годы жизни он постоянно хворал и поэтому давал уроки у себя дома, в Thomasschule, бывшем жилище Себастьяна Баха. Здесь я имел счастье познакомиться с ним поближе. До сих пор помню, как, сидя на диване в шлафроке, колпаке и очках, он низко склонялся над моей тетрадью, которая и по сию пору хранит следы желтовато-коричневых капель, стекавших из его носа, привыкшего к нюхательному табаку. Он всегда держал наготове громадный шелковый платок...»¹². Юмористически рисуя патриархальный облик старого профессора, Григ с большим уважением отзывается о нем как о педагоге большой эрудиции, чуткости и высокой культуры. «Я до сих пор благодарен милтому старику за все, чему он научил меня с помощью своих тонких и умных наставлений. Несмотря на всю свою ученость, он олицетворял для меня истинную противоположность схоластике. Для него правила никогда ничего не значили сами по себе, они были выражением законов самой природы»¹³.

Иное впечатление сложилось у Грига от уроков знаменитого теоретика Эрнста Рихтера — автора учебников гармонии и контрапункта¹⁴. Сознательно отрицая «сомнительное стремление связать теорию с живой практикой композиции», Рихтер ограничивался решением задач и контрапунктических упражнений строго в пределах читаемого им курса. Задачи Эдварда он поправлял без всяких объяснений, коротко говоря: «Нет, неверно»,— и отмечал ошибки синим карандашом. «Успехами на уроках гармонии мне, положа руку на сердце, хвалиться не приходилось,— рассказывает Григ.— В классе Э.Ф. Рихтера я вначале сочинял на заданный бас только те гармонии, которые мне нравились, а вовсе не те, которые предписывались правилами генерал-баса. Впоследствии я хоть



Григ в годы учения
в Лейпцигской консерватории

научился, по крайней мере, находить сносную тему для фуги. Но подчинить эту тему правилам было выше моих сил. Я исходил в этих случаях из ложной предпосылки, что главное — чтобы мое сочинение звучало красиво. Для Рихтера же, напротив, главным было правильное решение задачи. Ну, а коль скоро речь шла в первую очередь о математике, а не о музыке, он по-своему был прав. Но я этого в ту пору уразуметь не мог. Я упрямо противился ему и стоял на своем. Я еще не понимал, что наука, которую мне следует постичь, состоит в том, чтобы ограничивать себя, повиноваться и, как написано в предисловии к его учебнику гармонии, не спрашивать: «Почему?»¹⁵.

Не приходится удивляться тому, что Рихтер, типичный представитель традиционной школы, не усмотрел в работах Грига самого главного — стремления к самобытности. В основе его преподавания лежал некий условный

«нивелированный» академический стиль, считавшийся обязательным для всех учеников, независимо от их индивидуальных творческих склонностей.

Наблюдения Грига косвенно подтверждаются высказываниями других его современников. Интересно свидетельство Даргомыжского, получившего возможность именно в этот период ознакомиться с «лейпцигской школой». В 1864 году Даргомыжский посетил Германию и Бельгию. Сообщая о своих зарубежных успехах, он не без проиия писал из Брюсселя своей сестре С. С. Степановой: «Лейпцигские профессора также находят нашу музыку «sehr interessant» и собираются исполнять ее, но они понимают в ней только одну сторону — сторону фактуры. Национальность для них недоступна. Между ними даже есть отсталые, которые принимают некоторые наши гармонические затеи за недостаток музыкального образования [...] Впрочем, где же и быть консерваторам, как не в консерваториях?»¹⁶.

Замечание Даргомыжского оказалось верным не только в отношении русской музыки. В «недостатке музыкального образования» немецкие консервативные критики продолжали упрекать Грига даже после того, как он вошел в число крупнейших композиторов Европы, а его глубоко самобытная, оригинальная манера гармонического письма («гармонические затеи», если употребить выражение Даргомыжского) казалась им искусственной и манерной.

Больше свободы предоставлял Григу другой преподаватель гармонии — Роберт Паппериц. Однако и этому педагогу юношеские опыты Грига казались слишком смелыми. Его пугала рано проявившаяся склонность Грига к утонченной хроматике, к изысканным гармоническим оборотам, поражавшим слух новизной. «Ну и хроматизмы! Да из вас выйдет второй Шпор!» — восклицал он. «А поскольку Шпор представлялся мне образцовым академическим сухарем, — продолжает Григ, — я отнюдь не был польщен такой оценкой»¹⁷. И только Гауптман, педагог более широких взглядов, сочувственно относился к стремлениям юного музыканта.

Как же шло музыкальное развитие Грига в консерватории? Какие впечатления питали его восприимчивую натуру, его рано пробудившийся творческий дар?

Ценнейшим свидетельством являются подлинные музыкальные материалы: студенческие тетради композитора и его ранние неопубликованные сочинения, хранящиеся в Бергенской публичной библиотеке. Документально установлено, что до сочинения своих фортепианных пьес «opus 1» Григ успел написать не менее двадцати других произведений, не считая консерваторских студенческих работ. Все это рукописное наследие было тщательно собрано самим композитором и передано библиотеке... но строжайше запрещено им к изданию. Более того: на некоторых рукописях стоит письменное распоряжение Грига: «Уничтожить после моей смерти».

Ранние юношеские сочинения Грига, тщательно сохраняемые «Григовским фондом» в Бергене, наглядно свидетельствуют о том, что студенческие годы для композитора отнюдь не прошли бесплодно: в них видны хорошо усвоенные технические навыки композиции, настойчивость и пытливость юного музыканта, его умение взять лучшее от своих педагогов.

Юношеские произведения Грига отчетливо разделяются на две группы: с одной стороны, полифонические работы, выполненные под руководством педагогов, с другой — мелкие фортепианные пьесы, плоды самостоятельного творчества. Последние, несмотря на их незрелость, гораздо более интересны и более самостоятельны в творческом отношении.

Объемистые студенческие тетради Грига написаны аккуратным, совсем еще детским почерком. «Эдвард Григ. Класс г-на музикадиректора Рихтера» — гласит одна из надписей на первой странице. Все упражнения тщательно датированы той же рукой. Эти даты позволяют установить принятую в консерватории систему обучения: сначала строгие четырехголосные упражнения и задачи по гармонии («Harmoniarbeider hos Dr. Robert Papperitz»), затем «фигурированные хоралы» с развитым голосоведением, модуляции, маленькие четырехголосные прелюдии и, наконец, сложные полифонические упражнения — каноны и фуги, написанные под руководством Гауптмана и требовательного Рихтера, испещрившего тетради Грига изрядным количеством пометок.

Интересны работы последнего года обучения: фуга на тему GADE и сложная тройная фуга — «Fuga med 3 Subjecten»:

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a complex contrapuntal texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. A dynamic marking 'p' (piano) is visible in the bottom staff.

The second system continues the musical piece with three staves. The top staff shows the continuation of the melodic line. The middle and bottom staves show the intricate contrapuntal texture, with frequent sixteenth-note patterns and some triplet markings.

The third system also consists of three staves. The top staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves continue the dense contrapuntal texture, with a 'tr' (trill) marking appearing in the bottom staff.

Они указывают на уже сложившуюся технику полифонического письма, на умение молодого композитора подчинить свою фантазию строгим правилам контрапункта.

Последняя работа студенческих лет — fuga на тему CADE была частично опубликована в монографии Л. Юхансена. Это сочинение не заслужило одобрения Рихтера, однако очень понравилось Гауптману, отметившему «исключительную музыкальность» своего ученика.

Контрапунктические упражнения все же не привили Бриту любви к полифонии. Выполняя их, он приобрел легкость и свободу письма, выработал присущее ему ясное, чистое голосоведение, но не стал «контрапунктистом» в точном смысле этого слова. Это — академические

работы талантливого студента, написанные в классических баховских традициях.

Гораздо явственнее проглядывает собственное лицо Грига в тех маленьких пьесках, которые он писал для себя, между делом, «от души». Таковы двадцать три пьесы для фортепиано, датированные 1859 годом («Småstykker for pianoforte komponerede af Edvard Grieg»), и, в особенности, девять фортепианных пьес с программными названиями. Последние были помечены автором в рукописи как «opus 17». Это один из многочисленных опытов, последовавших за злополучными «Вариациями на немецкую тему».

На первой странице сборника — посвящение, написанное рукой Грига: «Фрёкен Людовиске Рийс * от композитора. Лейпциг, 6 сентября 1859 года». Среди девяти маленьких детских пьесок многие носят следы шумановских влияний; в духе Шумана выдержаны и программные названия («Перлы», «У могилы Геллерта», «Молитва», «Утрата», «Грезы»). О подражании Шуману говорят характерные ремарки композитора: «С большим выражением», «Как бы высказывая. Не скоро, с искренним чувством». Вполне в духе Шумана выдержано маленькое скерцо *S-dug* (№ 8), с характерными острыми перебойными ритмами. Фактура всех девяти миниатюрных пьесок очень проста, но вполне пианистична, удобна для исполнения и, что особенно важно, разнообразна и красочна. Ясность голосоведения, умелое использование регистров фортепиано, выразительное сопоставление тембров, детальная пунктировка — все это указывает на то, что молодой композитор постепенно овладевает формой фортепианной миниатюры. Во всех пьесах чувствуется знание инструмента, хотя в целом они еще не выходят за рамки «детской литературы».

Можно предположить, что такие «свободные сочинения» не входили в круг обязательных заданий на первых курсах консерватории (по крайней мере, ни на одном из них нет пометок и поправок, указывающих на то, что они были просмотрены кем-либо из педагогов). Это привело к тому, что в класс свободного сочинения профессора Карла Рейнеке Григ пришел неподготовленным. Известный композитор, превосходный пианист и дирижер, Рей-

* Двоюродная сестра Грига.

неке все же не смог дать своему ученику сколько-нибудь определенных указаний. Кое-как справившись с заданием написать струнный квартет («...это была посредственная работа в стиле Шумана, Мендельсона и Гаде», — замечает Григ), молодой композитор сразу перешел к работе над увертюрой*. «После сомнительного успеха, выпавшего на долю моего первого струнного квартета, — рассказывает Григ, — Рейнеке сказал: „Jetzt, schreiben Sie mal eine Overture!“**. Это я-то, я, не имевший никакого представления ни об оркестровых инструментах, ни об оркестровке, должен был сочинить увертюру!.. С безрассудной отвагой юности ринулся я в бой. Но на сей раз меня постигла неудача. Я в полном смысле слова завяз посередине увертюры — и ни с места. Как это ни неправдоподобно звучит, но в Лейпцигской консерватории не было класса, где ученик мог бы усвоить начальные сведения об оркестровке»¹⁸.

Много тревог и разочарований пришлось испытать юному музыканту и в классе фортепиано. Талантливый пианист, он всей душой тянулся к Шуману, Шопену, к последним достижениям фортепианной музыки. Вместо этого его ждали скучные упражнения и этюды в классе Луи Пledi — одного из самых консервативных педагогов лейпцигской школы. Типичная фигура Пledi, педагога-педанта, обрисована Григом в его воспоминаниях уже не в добродушно-юмористическом тоне, а с явным оттенком злого сарказма: «...маленький, толстый, лысый господин сидел на уроках возле самого фортепиано и, заложив за ухо левый указательный палец, все время, пока ученик играл, до одури бубнил одни и те же слова: „Immer langsam, stark, hochheben, langsam, stark, hochheben“***. От этого можно было сойти с ума. Его игра, — рассказывает

* Как сообщает об этом Григ, квартет тогда же был намечен к исполнению в открытом студенческом концерте. Однако один из педагогов консерватории, известный скрипач Фердинанд Давид, усмотрев в работе Грига черты крайнего новаторства — «музыки будущего», — настойчиво посоветовал юному композитору отменить исполнение. Григ тут же отдал рукопись квартета одному из своих товарищей по консерватории, обменяв его на партитуру фортепианного концерта Шумана. Возможно, что этот юношеский квартет доныне существует в одном из частных собраний.

** «А теперь напишите-ка увертюру!»

*** «Медленно, сильно, выше пальцы».

Григ,— была живой иллюстрацией к его наставлениям: „langsam, stark, hochheben!“ И к тому же эти непрестанные знаки препинания, если позволено будет так их называть. Это всегдашнее подчеркивание даже малейших фраз, непрерывные запятые, точки с запятыми, восклицательные знаки и тире, а между ними — совершеннейшая пустота. Никакого намека на содержание!»¹⁹.

Рутинно-академический метод Пледы, с его искусственной фразировкой по системе «пунктуации», конечно, не мог удовлетворить Грига. Он отважился просить о переводе его в другой класс. И нужно думать, что исключительное дарование Грига уже тогда было замечено руководством консерватории (вопреки утверждению самого композитора, будто он «оставался незамеченным, заурядным учеником» в течение всех студенческих лет!), если ему, неопытному новичку, этот перевод сразу же был разрешен.

Новые педагоги Грига — Эрист Фердинанд Венцель и Игнац Мошелес — помогли ему стать законченным пианистом. О них Григ отзывался с большой похвалой. Оба они по-разному содействовали развитию его таланта. Если Венцель, тонкий, образованный музыкант, друг Шумана, старался развить в своем ученике художественный вкус и чутье, то Мошелес, сам первоклассный пианист, своей игрой давал пример высокой и совершенной техники, законченного мастерства исполнения.

Один из лучших пианистов своего времени, пропагандист творчества Бетховена, с которым он был лично знаком, Мошелес воспитывал учеников на образцах классической музыки. Григ пишет о превосходном исполнении Мошелесом сонат Бетховена — простом, безыскусственном, полном силы и благородства. Сам Григ под руководством Мошелеса разучивал в основном сонаты Бетховена. При этом, как сообщает Григ, его учитель предпочитал заменять словесные указания живым примером своего исполнения: «А теперь послушайте, как я это сыграю», — говорил он, занимая место ученика за фортепиано. «Так, словно бы невзначай, — рассказывает Григ, — он посвятил меня во многие маленькие технические тайны, и я научился ценить его проникновенное истолкование музыки»²⁰.

Нет сомнения, что именно Мошелес, подлинный мастер «виртуозной эпохи» 1830-х годов, дал Григу крепкую основу фортепианной техники. Не обладая от природы большими виртуозными данными (у него были маленькие

недостаточно сильные руки), Григ тем не менее вскоре выдвинулся как замечательный исполнитель собственных сочинений. Его игра производила незабываемое впечатление певучестью тона, безупречным изяществом, тонкостью нюансировки и педализации. Этими качествами он в значительной мере обязан был Мошелесу.

Не меньше его привлекал и другой учитель — Венцель. В противоположность Мошелесу, Венцель не выступал на концертной эстраде и даже не играл в классе. Но он умел научить играть, даже не прибегая к практическому исполнению: «за его словами чувствовалась музыка»²¹. И думается, что юному Григу «романтик» Венцель, ученик Вика и друг Шумана, был ближе по своей индивидуальности, чем «классик» Мошелес. Недаром именно Венцелю Григ посвятил первые фортепианные пьесы — первое опубликованное свое сочинение, и не случайно именно Венцель дал в дипломе Грига самый пространственный и самый восторженный отзыв о своем «дорогом ученике».

Таковы те общие впечатления, которые молодой Григ вынес из классов консерватории. Однако не эти уроки сыграли главную роль в его творческом развитии. Огромное плодотворное воздействие на него оказала концертная жизнь Лейпцига — города высоких профессионально-музыкальных традиций. Прославленные концерты в лейпцигском Гевандхаузе в годы юности Грига по-прежнему привлекали многих выдающихся, замечательных музыкантов. В своих воспоминаниях композитор рассказывает, с какой жадностью он впитывал новые музыкальные впечатления на этих концертах, на студенческих вечерах, в общении с талантливыми товарищами по искусству. «К счастью для меня, мне пришлось услышать в Лейпциге много прекрасной музыки, в особенности оркестровой и камерной. Это охранило меня от дурного влияния того „обучения“ композиции, которое существовало в консерватории. Услышанная мной музыка развивала мой ум и музыкальный вкус»²², — писал Григ. Каким бы неполным, недостаточным ни было его музыкальное образование, как бы ни отталкивал юного Грига царивший в консерватории дух педантизма, но музыкальная среда Лейпцига, безусловно, должна была воспитать в нем разностороннего и высококультурного музыканта.

Григ был одним из самых усердных посетителей концертов в лейпцигском Гевандхаузе и до последних дней

бережно хранил программы концертов, прослушанных им в студенческие годы. Вот список некоторых, наиболее значительных сочинений, входивших в эти программы*:

1858 — сцены из опер Моцарта, третья и седьмая симфонии Бетховена, увертюры Бетховена «Кориолян» и «Леонора», увертюры Керубини, Вебера, симфония C-dur Шуберта (неоднократно), оратория Мендельсона «Ататлия» и его «Шотландская симфония», опера Шумана «Геновева» и его третья симфония.

1859 — Реквием Моцарта, музыка Бетховена к «Эгмонту», шестая и седьмая симфонии Бетховена, песни Шуберта и Шумана (в том числе цикл «Любовь и жизнь женщины»), вторая симфония Шумана.

1860 — четвертая и девятая симфонии Бетховена, оратория Шумана «Рай и Пери».

1861 — все симфонии Шумана, увертюра Глинки к опере «Иван Сусанин», ряд сочинений Бетховена.

Особенно благотворно отразилось на творческом развитии Грига влияние шумановской музыки, а говоря шире, — той «шумановской атмосферы», которая еще сохранялась в Лейпциге конца 50-х годов. Григ приехал в Германию через два года после смерти Шумана. Все здесь, казалось, напоминало о гениальном композиторе, властителе дум музыкальной молодежи. Именно в Лейпциге молодой норвежец мог ближе всего познакомиться с шумановской традицией: здесь постоянно выступала Клара Шуман, жена композитора и лучшая исполнительница его произведений. В ее исполнении Григ слышал фортепианные циклы Шумана, тридцать две вариации Бетховена, баллады и экспромты Шопена. Глубокое, неизгладимое впечатление произвел на молодого музыканта фортепианный концерт Шумана, неоднократно исполнявшийся Klarой. Этот концерт стал одним из его любимых сочинений. В последние годы жизни он с восторгом писал о несравненном искусстве Клары Шуман, о незабываемых музыкальных впечатлениях лейпцигских лет.

В Лейпциге Григ впервые познакомился с музыкой Вагнера; оперу «Тангейзер» он слышал четырнадцать раз. Богатство гармонии, сверкающие краски оркестра, высокий романтический пафос вагнеровской музыки — все было для него подлинным откровением. С присущей ему чут-

* По материалам Бергенской публичной библиотеки.

костью Григ сумел уловить новаторские черты искусства Вагнера, и думается, что проявившееся еще в юные годы новаторство Грига в области гармонии, его склонность к утонченной хроматике нашла существенную опору в романтически-экспрессивных гармониях Вагнера.

С глубоким уважением Григ отзывался о творчестве Мендельсона. В своих воспоминаниях он рассказывает о великольном исполнении мендельсоновских ораторий в концертном зале Гевандхауз. Григ внимательно слушал эту музыку, изучая ее по авторским рукописным партитурам, которыми студенты могли пользоваться в библиотеке консерватории.

Воздействие Шумана и Мендельсона было, несомненно, наиболее ощутимым в студенческие годы Грига. Оно заметно отразилось и на дальнейшей эволюции творчества норвежского композитора — всегда самостоятельного в своих исканиях, но и всегда восприимчивого к лучшим традициям прошлого.

Разумеется, к Шуману Григ тяготел несравненно больше в силу особого, психологически чуткого склада своей природы. Называя себя впоследствии «романтиком шумановской школы». Григ сам указывал на это внутреннее родство. Шуман привлекал его и своим бунтарским пафосом, бурным порывом вечю юных, пламенных чувств, и своей нежной лирикой, в которой всегда чувствуются тончайшие, неуловимые движения человеческой души. Надо полагать, что именно лирические стороны шумановского творчества оказались особенно близкими и созвучными молодому норвежцу. Григ воспринимал Шумана, по собственному признанию, как лирика-поэта («Шуман — поэт, в противоположность своему величайшему последователю Брамсу, который и в песнях своих остается прежде всего музыкантом»²³, — писал впоследствии Григ в музыкально-критическом очерке «Роберт Шуман»). Ему была близка и шумановская вокальная лирика, с ее глубоким и многогранным постижением внутреннего душевного мира человека, и его фортепианные миниатюры, в которые великий немецкий композитор сумел вложить огромное богатство поэтических мыслей и настроений, казалось бы, выходящих за пределы «малых форм».

От Шумана Григ воспринял и самые принципы его программности, превратив фортепианную миниатюру в поэму, рассказ, повествование или характерную сцену.

Присущие Шуману стилистические приемы, гармонические обороты и интонации прочно вошли в композиционный строй музыки молодого Грига (таковы, например, самостоятельные фортепианные прелюдии и заключения в некоторых романсах, типы фортепианной фактуры, характерные декламационные обороты вокальной мелодики). Но все это было лишь следствием глубокого внутреннего родства, ибо внешнее копирование всего менее было свойственно Григу. Не столько подражание Шуману, сколько преемственная связь с ним, развитие шумановских традиций становятся характерными для Грига.

Вполне самостоятельно воспринимал Григ также и эстетические основы искусства Мендельсона, прочно укоренившиеся в системе консерваторского образования. Лучшее, что Григ мог взять у Мендельсона — стройность формы, чистота и ясность фактуры, изящество голосоведения — было им основательно, прочно усвоено еще в студенческих работах. Эти черты прослеживаются и в зрелых сочинениях Грига — его сонатах и фортепианных пьесах, всегда сохраняющих неизменный отпечаток классической простоты и ясности.

Однако в целом воздействие мендельсоновской музыки у Грига выражено несравненно слабее. Канонизированный, академический «мендельсоновский стиль», процветавший в немецких консерваториях, не мог не вызвать у него внутреннего чувства протеста. Высоко оценивая всю творческую деятельность этого композитора, Григ резко отрицательно относился к эпигонам мендельсоновской школы, сумевшим превратить принципы его письма в некий условный «стандарт», якобы обязательный для всех школ и направлений. Борьбу с этим условно-академическим стилем Григ вел на протяжении всей жизни, горячо выступая в защиту национальной самобытности. А это и послужило одной из главных причин тех резких нападок (в частности, обвинений в предвзятом «норвегианизме»), которыми неумоимо преследовали его авторитетные немецкие критики.

В своей автобиографии Григ не упоминает дорогого для него имени Франца Шуберта. Между тем Шуберт наряду с Шуманом, стал для него истинным «духовным учителем» в студенческие годы. Шубертовское восприятие природы, чистота и цельность его поэтических образов как нельзя более отвечали внутренним художественным

потребностям Грига. От Шуберта он мог воспринять в первую очередь искусство колорита. Чарующая прелесть шубертовской гармонии не могла не пленить чуткий слух Грига. У Шуберта он мог научиться и высокому искусству модуляции, и красочной игре ладотональных контрастов, и гибкому использованию смешанных мажорно-минорных ладов. «Шубертовское» в музыке Грига отчетливо прослеживается не только в ранних юношеских, но и в лучших зрелых сочинениях (достаточно напомнить Первый струнный квартет), всегда поражающих свежестью гармонического письма. Как и Шуберт, Григ был замечательным мастером колорита.

Шуман, Шуберт, Мендельсон — вот имена, в существенной мере определившие творческое развитие Грига в юные годы. В уменье самостоятельно переработать традиции их искусства и подчинить эти традиции национальному складу сказалась гениальная одаренность норвежского мастера. Классическая музыка дала мощный толчок к самостоятельному развитию его творческой мысли, тогда как для большинства скандинавских композиторов его времени она осталась лишь объектом подражания.

Наряду с воздействием немецкой романтической музыки, существенно важным для Грига оказалось также и тщательное изучение музыкальной классики XVIII века, которому не без основания придавали особое значение педагоги и деятели лейпцигской школы. В Лейпциге, «городе Себастьяна Баха», Григ глубоко впитал культуру старинной классической музыки. Кантаты и оратории Баха и Генделя, хоровые сочинения Моцарта, симфонии Моцарта и Гайдна исполнялись здесь постоянно и составляли основу концертного репертуара. И Григ навсегда сохранил любовное отношение к искусству XVIII века, которое он глубоко изучал не столько на уроках, сколько в концертном зале Гевандхауз, в живом общении с этой музыкой.

Последние два года обучения оказались особенно плодотворными для юного композитора. К этому времени относится и дебют Грига на концертной эстраде, и его значительные успехи в области композиции.

В апреле 1860 года Григом были сочинены три фортепианные пьесы, значительно более сложные по сравнению с детски наивными опытами предшествующих лет. Все они посвящены Терезе Берг — ровеснице композитора.



Тереза Берг

дочери богатого шведского коммерсанта²⁴. Эта девушка, известная своей красотой и музыкальным талантом, по-видимому, была первым увлечением юного Грига. Известно, что во время своих поездок из Лейпцига на родину юноша посещал семейство Бергов в их доме, в маленьком шведском городке Карлсхамне, и музицировал вместе с Терезой, хорошей пианисткой.

Пьесы, посвященные Терезе Берг, — живое свидетельство «шуманизма», питавшего творческую фантазию Грига. Слушая эту музыку, легко понять, почему он впоследствии называл себя, «романтиком шумановской школы».

Все три пьесы по-шумановски теплы и сердечны; в них чувствуется искренний молодой порыв и та свобода лирического высказывания, которой не было еще в детских, ученических пьесах предшествующих лет. Фактура их более виртуозна; характерны и темповые обозначения: *Allegro agitato* (№ 1, g-moll), *Allegro molto e vivace, quasi Presto* (№ 3, a-moll). Наиболее привлекательна E-dur'ная

вторая пьеса маленького цикла. В основе ее лежит контраст двух образов-тем: нежного, лирического признания и страстного, взволнованного порыва (пример 16). Возбужденно, с большим подъемом звучит третья пьеса, слегка напоминающая образы шумановской «Крейслерианы» (пример 17):

16 Allegretto

The musical score for example 16, titled "Allegretto", is presented in five systems. Each system consists of a piano (right) hand and a bass (left) hand staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, cresc., dim.), articulation (accents, slurs), and fingerings (e.g., "6" above notes). The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a crescendo (cresc.) and a piano (p) dynamic. The third system has a forte (f) dynamic. The fourth system starts with piano (p) and includes a crescendo (cresc.) and forte (f) dynamic. The fifth system concludes with an expressive (espression) marking and a diminuendo (dim.) dynamic.

17 Allegro molto e vivace, quasi Presto

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a *legg.* (leggiero) marking. The second system features a piano (*p*) dynamic and several accents (*>*). The third system continues with a piano (*p*) dynamic and accents. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking, a *ritard.* (ritardando) marking, and a *Ped.* (pedal) marking at the end.

Творческим успехам юного Грига сопутствовали успехи в области исполнительства. 18 августа 1861 года он дал свой первый публичный концерт в том же городке Карлсхамне, в Южной Швеции. Концерт был организован, вероятно, с помощью Берга — отца Терезы, большого любителя музыки (в его доме постоянно выступали лучшие шведские артисты, в том числе певицы Женни Линд и Кристина Нильсон). Сохранилось объявление об этом дебюте Грига, помещенное в шведской газете «*Karlshamns Allehanda*», а также программа концерта, составленная из произведений Шумана, Мендельсона и Моше-

Med benäget biträde af *Herr Direktör Ullman, Herr Gustaf Smith* och härvarande *Sångförening* gifver under-tecknad Söndagen d. 18 Augusti å härvarande stora Stadshussalong

EN MUSIKALISK SOIREE,

hvarom vidare skall tillkännagifvas genom programmer.

Edvard Grieg.

Объявление о первом концерте Грига
в Карлсхамне 18 августа 1861 года

леса — учителя Грига: восемнадцатилетний артист еще не решался выступить с собственными сочинениями. Концерт прошел успешно, и в той же шведской газете появилась доброжелательная рецензия, отметившая прекрасную игру молодого пианиста, в особенности его пронзительно-нежное исполнение «Крейслерианы».

Но, несмотря на эти успехи, Григ все же не смог полностью осуществить в то время свои творческие планы: состояние здоровья помешало ему работать с должной эффективностью. Весной 1860 года юноша перенес тяжелый плеврит: это заболевание едва не привело к роковому исходу. Заботливый уход матери помог ему перебороть болезнь. Но последствия оказались серьезными: левое легкое навсегда осталось поврежденным. Чувствуя себя еще слабым, юноша все же после летнего перерыва вернулся в Лейпциг, несмотря на советы врачей временно прекратить занятия.

Весной 1862 года Григ окончил Лейпцигскую консерваторию. Его студенческий диплом содержит высокие оценки и лестные отзывы педагогов, свидетельствующие о том, что дарование молодого норвежца в консерватории не осталось незамеченным.

Диплом преподавателя
г-на Эдварда Хагеруца Грига,

поступившего в Консерваторию из Бергена 6 октября 1858 года и окончившего курс на пасхе в 1862 году.

Теория музыки и композиция. Г-н Григ отличался неизменным прилежанием и приобрел превосходные навыки и знания.

Полностью присоединяюсь.
Также присоединяюсь.

Мориц Гауптман
Э. Фр. Рихтер
Карл Рейнке

Фортепиано. Г-н Григ с чрезвычайным прилежанием изучал под моим руководством мои этюды и очень развил свое прекрасное музыкальное дарование.

И. Мошелес

Г-н Григ был для меня дорогим учеником, всегда доставлявшим мне большую радость как своим прилежанием и усердием, так и талантливым исполнением, свидетельствующим о его постоянных успехах. Его фортепианная игра достигла высокой степени развития в связи с усвоенными им точными и обширными навыками исполнения — простого, но очень осмысленного и выразительного, как и следует ожидать от такой музыкально одаренной натуры.

Э. Ф. Венцель

Лекционные занятия. Г-н Григ посещал уроки.

Пение. Посещал хоровой класс редко по состоянию здоровья.

Г. К. Шлейниц

Лейпциг, 23 апреля 1862

Настоящим удостоверяю, что нравственное поведение г-на Грига также было всегда и во всех отношениях образцовым.

Директор Консерватории *Г. Конрад Шлейниц*

Приписка Рейнке: С удовольствием подтверждаю, что г-н Эдвард Григ обладает в высшей степени замечательным музыкальным талантом, особенно в области композиции, и было бы крайне желательно предоставить ему все возможности для всестороннего совершенствования этого таланта.

Лейпциг, 23 апреля 1862 года

Карл Рейнке. Дирижер Гевандхауза и преподаватель
Консерватории по композиции

Immatrikulation No. 720

3. d. Eingetragung des Abgangszeugnisses

Conservatorium der Musik zu Leipzig

Lehrer-Zeugnis



Lehrer *Edward Augustus Grieg und Bergan*
aufgenommen in das Conservatorium am 6. d. 1883. Abgang am Oktober 1882.

Theorie der Musik und Composition.

für den von ihm selbst besetzten 3. und 4. semestrischen Unterricht in vollständiger
Beurteilung unterschrieben von *Ed. Bergan*

Pianosfortepiel.

der Grieg hat unter *Bergan's* Leitung seinen Studien und
Aufgaben in *Leipzig* mit *guter* Befriedigung
beendet und ist nun im Stande, sich selbst zu unterrichten.
Auf dem von ihm selbst besetzten 3. und 4. semestrischen
Unterricht unterschrieben von *Ed. Bergan*

Violoncellspiel.

der Grieg hat unter *Bergan's* Leitung seinen Studien und
Aufgaben in *Leipzig* mit *guter* Befriedigung
beendet und ist nun im Stande, sich selbst zu unterrichten.
Auf dem von ihm selbst besetzten 3. und 4. semestrischen
Unterricht unterschrieben von *Ed. Bergan*

Orgelspiel *Ed. Bergan*

Vorlesungen. *Ed. Bergan*

Gesang *Ed. Bergan*

in lateinischer Sprache *Ed. Bergan*

Leipzig, am 23. April 1882.



Das Conservatorium der Musik zu Leipzig
hat die Unterzeichnung des
Zeugnisses beauftragt
von *Ed. Bergan*

Диплом Грига

В качестве дипломной работы молодой композитор исполнил в открытом концерте, в зале Гевандхауз, четыре фортепианные пьесы, посвященные Венцелю. Помимо этих пьес, в студенческие годы были сочинены четыре песни для низкого голоса ор. 2 — первый опыт Грига в области вокальной лирики.

После удачного выпускного концерта Григ совершил небольшую поездку за границу, в Париж и Лондон, вместе с отцом и братом. Из этого путешествия он вынес новые, ценные впечатления, посетив несколько концертов и познакомившись с музыкальной жизнью обеих столиц. Осенью 1862 года он вернулся в Берген.

Вспоминая об этом времени, Григ дает себе самую скромную оценку. Свою композиторскую неопытность он приписывает не столько системе образования, сколько собственным недостаткам. «Я был мечтателем, лишенным какой бы то ни было склонности к соревнованию, — пишет он в автобиографическом очерке „Мой первый успех“. — Тяжелый на подъем и нелюдимый, я отнюдь не привлекал к числу самых понятливых учеников. Нам, норвежцам, вообще свойственно слишком медленное развитие, поэтому к восемнадцати годам мы еще не обнаруживаем в полную меру своих способностей»²⁵.

Мы знаем, однако, какой инициативностью отмечены уже юношеские годы «мечтателя» Грига. Всегда пыливый и деятельный, он быстро усваивал и отбирал то лучшее, что могла дать ему консерватория, студенческая среда.

О постепенном творческом созревании таланта Грига свидетельствуют первые созданные им опусы — первые романсы и фортепианные пьесы, которые он счел нужным включить в список своих трудов.

В них еще много робкого, подражательного. Но сквозь оболочку немецкого романтизма проглядывает порой истинное лицо норвежского художника. И свежее ощущение природы, и тонкость психологического склада, и непосредственность лирического высказывания — все говорит о будущем Григе.

Лирикой Шуберта и Шумана, поэзией немецких романтиков юный Григ вдохновлялся, сочиняя свои первые песни ор. 2. В основу их положены стихотворения Гейн («Стоял я в мрачном раздумье», «Кроясь в сумрак ту



Григ. Лейциг, 1862

свинцовых») и Шамиссо («Мельничиха», «Что мне сказать?») *. Могучие образы бушующей природы и романтика леса, скорбное раздумье и созерцание — типичные темы песенной лирики Шуберта, Шумана. Влияние Шуберта заметно сказывается в песне «Мельничиха» — трогательном признании покинутой девушки. Скорбная лирика Шумана находит прямой отклик в проникновенных песнях-монологгах «Стоял я в мрачном раздумье» и «Что мне сказать?». Однако и свое, григовское, властно прорывается сквозь знакомые интонации немецких *Lieder*.

Такова, прежде всего, сумрачная и темпераментная песня на слова Гейне «Кроюсь в сумрак туч свинцовых», проникнутая северной «оссиановской» поэзией. Из всех произведений студенческих лет это — наиболее самобытное. Тема грозной и мрачной природы здесь дана сквозь восприятие северного художника — хотя стихотворение Гейне, рисуящее картину бури на море, в сущности, не содержит прямых намеков на северный, скандинавский колорит. В энергичной, настойчивой ритмике этой песни ощущается связь с норвежским танцем. Та же активность триольно-пунктированного ритма позднее проявится в патетических образах «Осенней бури» ор. 18 и фортепианной баллады ор. 24:

18 *Presto impetuoso*

Кро - ась в сум - рак туч сви - до - вых,
 Ich - ver - stecke mich in gra - u Wol - ken

* Помимо этих четырех произведений, в сборник входила еще одна песня на слова Гете: «Ich denke dein». Рукопись ее утеряна ²⁶.

cresc.

в тем - ном не - бо сят ти - та - вы.
schla - fen jetzt die gro - ssen Göt - ter.

Признаки будущего григговского стиля заметны и в первом сборнике фортепианных пьес оп. 1. Это типичные для романтиков «картины настроения» — сжатые лирические миниатюры, фиксирующие мимолетные впечатления художника. Среди них выделяется утонченностью гармонического письма вторая пьеса — «Non allegro e molto espressivo». Проникновенное вступление (рассказ поэта или эпитафия «от автора») сменяется кратким фантастическим эпизодом, в котором впервые вырисовываются черты григговской «поэзии эльфов и троллей». Затем — снова рассказ-повествование, но уже в более страстном повышенном тоне, достигающем драматического пафоса. В композиционном отношении пьеса дает законченный пример трехчастной формы, основанной на контрастном соотношении двух противоположных поэтических образов, — принцип, типичный для фортепианных миниатюр Грига.

Третья пьеса, изящная, грациозная мазурка, говорит о несомненном влиянии Шопена, претворившемся в мироощущении северного, норвежского художника (характерные интонации и ритмы этой «норвежской мазурки» позволяют видеть в ней предвосхищение «Танца Анитры»).

Но особенно привлекательна четвертая пьеса, с ее «рыцарственной» темой маршеобразного ритма:

19 Allegretto con moto



Мужественный балладный топ основной темы в ней хорошо оттеняется нежной «шуманской» лирикой среднего эпизода. Излюбленные Григом широкие завершающие кадансы с типичными гармониями альтерированных аккордов субдоминантовой группы увенчивают «маленькую балладу» — лучшую из пьес этого сборника.

Григ оставил консерваторию еще совсем юным, песловжившимся музыкантом: только первые проблески молодого таланта проскальзывают в этих оригинальных, но робких творческих опытах. «Учителями» Грига остаются по-прежнему любимый им Шуман, Мендельсон, Шопен, отчасти Гаде (в последней пьесе — наиболее «северной», скандинавской).

Однако, по словам самого композитора, он уже тогда ощутил в себе присутствие «той силы, в которой таилось его спасение, его счастье», — самобытного творческого дара. Возвращение на родину, знакомство с родной культурой помогло Григу до конца осознать свое истинное призвание, стать подлинно национальным художником.

Глава вторая

В Копенгагене

«Туман Лейпцига застилал мой взор. Но когда годом позже я приехал в Данию, завеса спала, и моему восхищенному взору представился мир красоты, прежде скрытый от меня лейпцигским туманом. Я нашел самого себя и с необычайной легкостью преодолевал теперь все трудности, которые в Лейпциге казались мне непреодолимыми. Повинуясь своей собственной фантазии, освобожденной, наконец, от пут, я за короткий срок написал одно за другим несколько довольно крупных произведений. И хотя критика поначалу называла мою музыку вычурной и странной, это не могло сбить меня с моего пути. Теперь я твердо знал, чего хочу, и с воинственным пылом устремился к новой цели, которая неодолимо влекла меня к себе»¹, — писал Григ в очерке «Мой первый успех».

О своей первой поездке в Данию Григ говорит с особой любовью, как о чудесной поре весеннего пробуждения — времени первого творческого расцвета. Возникли первые крупные, значительные сочинения, зародились

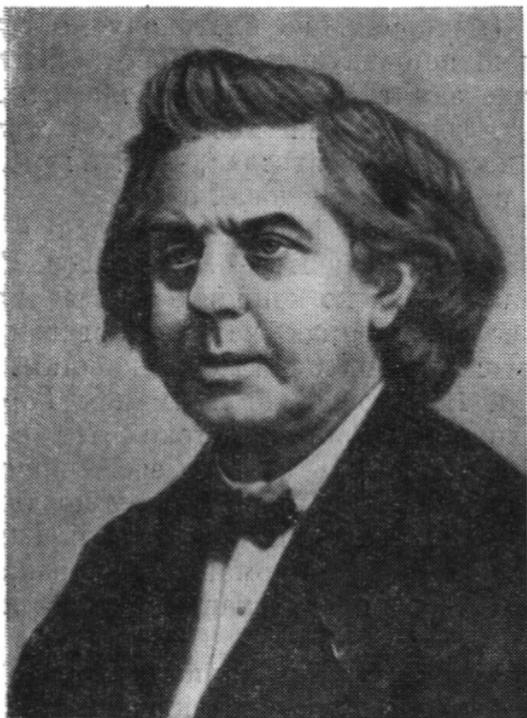


Копенгаген. Старая набережная

широкие творческие планы. Кончились годы ученичества — началась самостоятельная жизнь музыканта. Борьба за свое искусство стала осознанной целью.

После окончания консерватории Григ около года провёл на родине, в Бергене. 21 мая 1862 года в зале бергенского «Рабочего собрания» он дал свой первый творческий вечер, впервые исполнив ряд собственных сочинений.

В программу вошли фортепианные пьесы ор. 1 (на этот раз под названием «Фантастические пьесы»), романсы ор. 2 и студенческий квартет d-moll, упомянутый в предшествующей главе (см. с. 81). Успех концерта и лестные отзывы прессы все же не принесли удовлетворения молодому артисту: он остро почувствовал свою творческую незрелость, недостаток подлинного профессионального мастерства. Скучными оказались и опыты в области композиции: за весь год удалось написать только одно небольшое произведение для хора с фортепиано. Хорошо



Нильс Вильгельм Гаде

понимая свою неподготовленность к практической работе, Григ мечтал закончить свое образование под руководством опытного, крупного композитора. Юноша горел желанием творить, работать, совершенствовать мастерство. Но где, у кого искать помощи и совета?

В условиях замкнутой музыкальной жизни Норвегии начинающему композитору трудно было добиться сколько-нибудь существенных успехов. Концерты здесь давались редко, от случая к случаю; музыкальное образование даже в столице стояло на очень низком уровне. Ни один из норвежских композиторов того времени, не исключая и Хьерульфа, не взял бы на себя смелость руководить занятиями Грига, только что прекрасно окончившего курс в Лейпцигской консерватории и уже выступавшего со своими сочинениями в концертах.

Летом 1862 года, после успешного «творческого отчета» в Бергене, Григ подал прошение на имя короля в надежде получить стипендию для продолжения образования

за границей (материальное благополучие семьи к тому времени сильно пошатнулось). «Смею надеяться, что результаты моих занятий окажутся полезными не только для меня, но и для музыки моей родной страны, где я в дальнейшем намерен остаться»², — писал молодой музыкант. На эту просьбу последовал отказ.

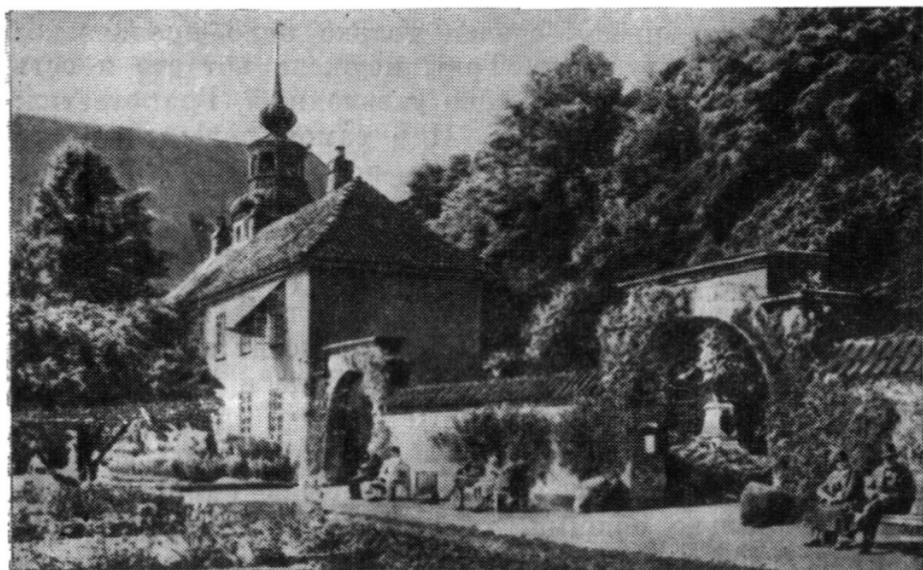
Не теряя надежды, Григ устремился в ближайший крупный музыкальный центр — Копенгаген. В этом городе его привлекала не только концертная, театральная жизнь (гораздо более оживленная, чем в Норвегии), но и перспектива постоянного общения с выдающимися датскими композиторами Нильсом Гаде и Эмилем Гартманом, чьи имена были знакомы Григу с детских лет. В своем руководителе он хотел видеть прежде всего крупного национального художника, родственного ему по духу и складу. Таким в его представлении был Нильс Гаде — виднейший датский композитор-романтик, признанный в то время вождем «северной», скандинавской школы в музыке*.

Григ приехал в столицу Дании в мае 1863 года. Копенгаген, с его прекрасной архитектурой, театром, библиотекой, Академией художеств, а главное — с постоянными концертами Музыкального общества, во главе которого стоял тот же Гаде, произвел сильное впечатление на молодого норвежца. Вскоре после приезда он отправился к знаменитому датскому композитору.

* Нильс Вильгельм Гаде (1817—1890) родился в Копенгагене; там же получил музыкальное образование под руководством известного датского композитора и фольклориста А. П. Бергрёна (1801—1880).

Сочинение увертюры «Отзвуки Оссиана» доставило Гаде известность и дало ему возможность завершить образование в Лейпциге, куда он отправился в 1843 году. Благодаря покровительству Мендельсона, Гаде вскоре занял место второго дирижера в лейпцигском Гевандхаузе. С 1848 года он поселился на родине, в Копенгагене, где работал в качестве главного дирижера Копенгагенского музыкального общества, музыкального руководителя Королевского театра и, наконец, директора и профессора Копенгагенской консерватории, основанной им в 1865 году совместно с Э. Гартманом.

Традиции датской композиторской школы в творчестве Гаде сочетаются с влияниями немецкого романтизма мендельсоновского направления. Основные сочинения: восемь симфоний, шесть увертюр (среди них наиболее известны «Отзвуки Оссиана» и «Гамлет»), ряд кантат, множество хоровых сочинений, камерных ансамблей и фортепианных пьес.



Копенгаген. Здание городской библиотеки

Но уже первая встреча с Гаде глубоко разочаровала Грига, напомнив ему о горьком опыте лейпцигских лет. Гаде равнодушно выслушал скромное признание юноши: «Мне до сих пор не пришлось сочинить ничего сколько-нибудь значительного», — и дал ему совет: «Тогда идите домой и сочините симфонию».

Занятия с Гаде во многом обманули ожидания Грига. Талантливый, опытный мастер, Гаде, разумеется, мог оказать своему ученику немалую помощь в работе над крупной сонатно-симфонической формой, дать ему навыки оркестровки. Однако эстетические взгляды и требования Гаде оказались весьма консервативными. Молодой Григ вновь почувствовал себя во власти традиционной академической системы, знакомой ему по Лейпцигской консерватории.

Новаторские стремления Грига не встретили сочувствия у почтенного датского маэстро, давно уже пережившего порывы и увлечения юности. К лучшим, наиболее самобытным сочинениям своего ученика он отнесся сдержанно, усматривая в них черты претенциозности и надуманности. И когда Григ в 1865 году принес ему только что сочиненный цикл «Юморески», то Гаде, с удивлением

просмотрев все пьесы, сделал только одно ироническое замечание: «Послушайте, Григ, неужели вот это и есть норвежская музыка?» Глубоко уязвленный, Григ ответил: «Да, господин профессор»³. И в самом деле: именно в «Юморесках» впервые во всей полноте проявились у Грига черты национальной самобытности.

Под руководством Гаде Григ сочинил свою первую и единственную симфонию, над которой работал в течение года (дата окончания — 2 мая 1864 года). Поэтическое настроение, произведение это все же носит следы ученичества, прямого подражания стилю Гаде и Мендельсона. Влияние мендельсоновских «Песен без слов» особенно ощутимо в медленной части. Слушая сейчас эту музыку, трудно представить себе, что она была написана Григом, — настолько общими, типичными для немецкой романтической школы кажутся ее мелодические обороты, ритмы, приемы развития. Индивидуальность Грига, как это ни странно, чувствуется здесь меньше, чем в ранее написанных фортепианных пьесах без опуса (посвященных Терезе Берг) или в романсах ор. 2. При этом симфония отличается стройностью формы и «гладкостью» письма. А этого, по-видимому, и добивался Гаде, высоко оценивший труд своего ученика. У самого же Грига симфония навсегда осталась нелюбимым детищем. На первой странице рукописи, хранящейся в Бергенской публичной библиотеке, собственноручная надпись композитора: «Никогда не исполнять. Э. Г.». Это указание относится, правда, к позднему времени, так как вскоре после ее окончания симфония исполнялась неоднократно — в Бергене, Копенгагене и Кристиании (первое исполнение 19 января 1865 года в Бергене). Средние части симфонии (Адажио и Интермеццо) были изданы отдельно в переложении автора для фортепиано в четыре руки (ор. 14).

Советами Гаде Григ продолжал пользоваться и в дальнейшем. Следы этих занятий несомненно присутствуют в таких крупных, значительных сочинениях, как первые две сонаты Грига, фортепианная и скрипичная, написанные вскоре после симфонии. Обе сонаты заслужили полное одобрение датского мастера. Но в целом академическая линия искусства Гаде, конечно, не отвечала стремлениям Грига, и вскоре он понял, что не здесь найдет сочувствие и поддержку.

Новые встречи и новые впечатления воодушевили молодого норвежца. Григ приехал в Копенгаген в годы высокого подъема датской культуры, выдвинувшей к этому времени своего величайшего писателя Ханса Кристиана Андерсена (1805—1875). В шестидесятые годы творчество гениального сказочника будило передовую мысль Дании, определяло собой передовое направление всей датской литературы. Под благотворным влиянием Андерсена датские писатели и поэты обращались к изучению родного фольклора, старинного скандинавского эпоса, народной песни. К этому движению примкнули и молодые датские музыканты — Эмиль Хорнеман (товарищ Грига по консерватории), Август Виндинг, Луи Хорнбек и Готфред Маттисон-Хансен, с которыми у Грига установились теплые, дружеские отношения.

В Копенгагене Григ знакомился с лучшими достижениями датской литературы, искусства, театра. Чутьем истинного художника он сумел распознать в датской культуре то лучшее, что отвечало его собственным эстетическим взглядам и творческим целям. Он высоко оценил и глубокую самобытность датской литературы, и своеобразие датской музыки, датских народных песен.

Особенно чутко воспринял и претворил Григ лирическую поэзию Андерсена, глубоко родственную его собственной творческой натуре.

В свою очередь великий датский писатель не остался равнодушным к дарованию молодого норвежца. В первых робких творческих опытах Грига он сразу почувствовал новый, расцветающий талант. Впоследствии Григ с гордостью вспоминал об этих встречах. «Андерсен был одним из первых ценителей моего творчества»⁴, — писал композитор в 1889 году.

Под воздействием поэзии Андерсена Григ создал сборник романсов «Мелодии сердца» (ор. 5). Сюда вошли известные всему миру романсы «Люблю тебя» и «Сердце поэта». Рукопись этого сборника, хранящаяся в Бергенской публичной библиотеке, отмечена трогательным посвящением: «Господину профессору Хансу Кристиану Андерсену в знак восхищения и уважения».

Светлые, юношески чистые настроения в духе поэзии Андерсена господствуют и в созданных годом ранее фортепианных пьесах Грига — его «Поэтических картинках» (1863, ор. 3).



Ханс Кристиан Андерсен

Воздействие Андерсена, его гениальной личности, его эстетики было особенно плодотворным в период, когда формировался творческий облик Грига. Именно Андерсен мог укрепить в Григе любовь к национальному и народному, чувство истинного патриотизма. У Андерсена Григ учился постигать народную жизнь и душу народа. Общение с поэтом подготовило его к самостоятельной деятельности, широко развернувшейся во второй половине шестидесятых годов.

Новые впечатления Григ испытал при встрече со своим старшим другом и покровителем — Уле Буллем. Во время поездки в Берген летом 1864 года он часто навещал знаменитого музыканта на его даче в поместье Валестранн. Здесь, на берегу фьорда, среди чудесной природы, постоянно звучала музыка. Уле Булль устраивал у себя музыкальные вечера, в которых принимали участие Эдвард Григ и его старший брат, виолончелист Йон. Исполнялись сонаты для скрипки и фортепиано,

фортепианные трио. Уле Булль знакомил своего молодого друга и с народной музыкой. От него Григ получил народную тему танца «Нурфьорден», записанную от народного музыканта Торгейра Аугундсона⁵:

20

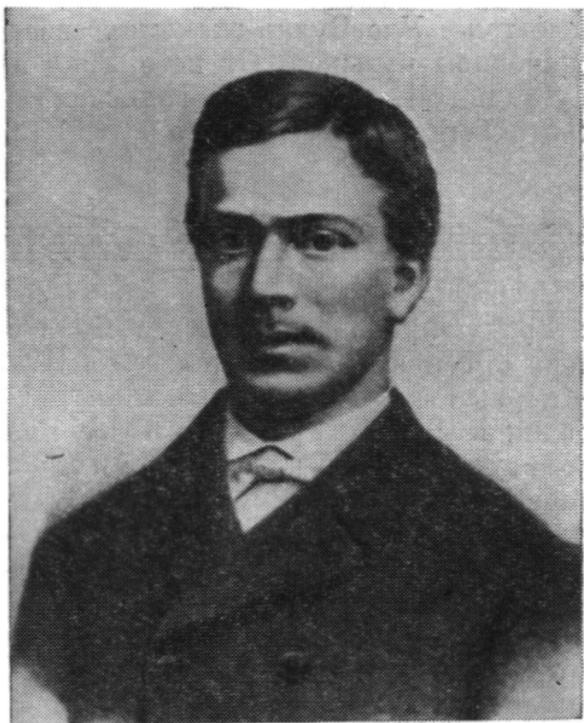


Позднее Григ широко развил эту тему в симфонической увертюре «Осенью», написанной им в Италии в 1866 году. Это — первый случай использования подлинной народной мелодии в музыке Грига. Так Уле Булль, горячо любивший своего младшего друга, стремился пробуждать в нем интерес к народному искусству, помогал ему преодолевать недостатки «одностороннего воспитания», о котором с горечью говорит в своих воспоминаниях Григ.

Однако еще более значительным для Грига оказалось знакомство с совсем еще юным, неопытным музыкантом, представителем нового поколения. Весной 1864 года в Коллегагене Григ встретился с молодым норвежским композитором, двоюродным братом писателя Бьернсона — Рикардом Нурдроком. В нем Григ нашел достойного союзника и друга.

Нурдрок (1842—1866) — один из самых выдающихся, замечательных фигур норвежского «национального возрождения». В истории норвежской культуры он стоит рядом с такими крупными деятелями, как Уле Булль и Хьерульф, как Вергелани и Бьернсон. Пламенный патриот, энтузиаст норвежской народной музыки, Нурдрок был увлечен идеей создания большого и подлинно демократического искусства. Его вдохновляли героические сюжеты древнего эпоса, легендарные образы древней саги. Бодрый и мужественный тон господствует в его музыке, воспевающей духовную силу и мощь свободолюбивого норвежского народа. Именно Нурдроку принадлежит честь создания национального гимна Норвегии «Да, мы любим край родимый!»

Безвременно погибший в возрасте двадцати четырех лет, Нурдрок не успел осуществить своих творческих замыслов. Те немногие произведения, которые он оставил (музыка к драмам Бьернсона «Мария Стюарт» и «Сигурд



Рикард Нурдрок

Злой», ряд хоров и фортепианных пьес), показывают, что молодой композитор в то время только нащупывал свой путь. Но в строгих, простых линиях мелодий, в характерности острых, порой угловатых ритмов чувствуется оригинальность сильной и самобытной натуры. После утонченной, проникнутой мечтательной «северной меланхолией» лирики Хьерульфа Нурдрок сумел сказать новое слово в норвежском искусстве — затронуть здоровую, цельную, еще не разработанную почву народной музыки. Несмотря на юный возраст, Нурдрок по-настоящему, глубоко знал норвежскую песню; ее он нес в среду художественной интеллигенции, пробуждая в сердцах любовь к народному искусству, к родной природе Норвегии.

Встреча с этим талантливым музыкантом, по собственному признанию Грига, заставила его «познать себя». Именно Нурдрок открыл ему глаза на суровую красоту народной норвежской музыки, которую он, горожанин по воспитанию, до сих пор чувствовал только интуитивно.

Именно Нурдрок сумел укрепить в нем веру в свои силы, в свое большее творческое призвание. О знакомстве с Нурдроком Григ впоследствии рассказал в письме к норвежскому музыковеду Аймару Грёнвольду (1881): «Однажды вечером в Копенгагене, в „Тиволи“*, фру Туресен** представила меня молодому человеку по имени Нурдрок. Его первые слова были: „Так вот как встречаемся мы, великие люди!“ Манеры, жесты, тон — все говорило о том, что передо мной человек, который считает себя будущим Бьернсоном и Уле Буллем. И в то же время в нем было столько обаяния, столько трогательной наивности, что я сразу же был покорен. Мне никогда до тех пор не приходила в голову мысль о возможности стать „великим человеком“. Я был всего только учеником, к тому же застенчивым, робким и нервным. Но эта уверенность в успехе была для меня самым нужным лекарством, и с той минуты я почувствовал, точно мы всю жизнь были друзьями»⁶.

Идеи Нурдрока привлекли к нему молодых прогрессивно настроенных музыкантов — норвежцев и датчан. Вокруг него сплотился тесный дружеский кружок; начались музыкальные собрания, горячие споры. Наконец, в конце 1864 года Нурдроку удалось основать самостоятельную творческую организацию — музыкальное общество «Евтерпа». В состав общества, помимо Грига и Нурдрока, вошли датские музыканты Э. Хорнеман, Г. Маттисон-Хансен и Л. Хорнбек. Воодушевленный своей идеей создания молодой национальной композиторской школы, Нурдрок стремился пропагандировать новую норвежскую музыку, знакомить с ней широкие круги слушателей.

Важную роль в этом кружке молодых новаторов («революционеров от музыки», как они себя называли) играл также друг и товарищ Грига по Лейпцигской консерватории, датский композитор Эмиль Хорнеман (1840-1906). Вдохновляясь шумановской идеей «Давидсбунда», Григ и его друзья смело вступили в борьбу с отсталыми, «филистерскими» консервативными вкусами. Своим юношеским энтузиазмом они сумели привлечь и покорить самого патриарха датской литературы — Андерсена. Писатель

* Городской парк в Копенгагене.

** Анна Магдалена Туресен (1819—1903) — норвежская писательница, автор рассказов и повестей из народного быта.

горячо поддержал их новые начинания и даже написал к открытию общества «Евтерпа» пролог в стихах.

Первый концерт состоялся 18 марта 1865 года в большом зале «Казино» в Копенгагене. В программу вошла увертюра к «Волшебной флейте» Моцарта; затем прозвучали сочинения Нурдрока, которыми он дирижировал сам. Перед началом концерта на сцену вышел один из артистов копенгагенского Королевского театра и выразительно произнес написанные Андерсеном стихи:

Пролог этот — наша большая программа:
Пусть будут концерты доступны для всех,
Кто музыку любит, кто ценит в ней силу
Творений больших мастеров,
Кто сможет услышать в ней наши стремленья,
Призыв молодых и горячих сердец...

Поэт сравнивал великий мир музыки с голосом леса, с шумом дубравы, где каждое могучее дерево «возносит к небу» свою прекрасную песню. Но в этом величественном царстве природы есть и свои молодые побеги, есть скромные, еле заметные ростки пробивающейся национальной музыки:

Мы — эти былинки. Стремимся мы к свету
И жаждем расти и цвести,
И верим, что теплое слово участья
Поможет нам жизнь обрести...⁷

Горячо поблагодарив Андерсена в трогательном письме, организаторы «Евтерпы» быстро подготовили новую программу. Героем следующего концерта, 1 апреля 1865 года, стал Григ, исполнивший две части из своей первой симфонии — Адажио и Интермеццо.

Общество «Евтерпа» просуществовало недолго. Но самое возникновение этого творческого содружества явилось важным свидетельством роста демократических идей, пытавшихся национальную культуру Дании и Норвегии.

Значительным оно оказалось и для Грига. В кругу своих товарищей, молодых энтузиастов, он сразу почувствовал небывалый подъем творческих сил. Об этом внезапном творческом пробуждении говорит ряд сочинений; созданных как бы в едином порыве. Фортепианная и первая скрипичная сонаты, цикл «Юморески», замечательные песни-баллады «Отплытие» и «Осенняя буря», ряд новых песен на слова Андерсена — все это было написано Григ

гом в течение одного только 1865 года. А на сочинение фортепианной сонаты он затратил всего одиннадцать дней!

Творческую интенсивность Грига, разумеется, трудно объяснить только влиянием Нурдрока (а между тем, тенденция преувеличивать роль Нурдрока, якобы «диктовавшего» Григу темы и замыслы его сочинений, проскальзывает в целом ряде зарубежных музыковедческих работ). Ни по масштабам дарования, ни по уровню мастерства Нурдрок не мог соперничать с Григом даже в те годы.

Однако встреча с Нурдроком, несомненно, дала решающий толчок к развитию скрытых стремлений, давно уже созревавших в глубине творческого сознания Грига. Чуткая, нервная натура Грига нуждалась в поддержке Нурдрока, более зрелого по своим взглядам, более смелого и решительного в творческих намерениях. Огромное значение для молодых музыкантов имела та новая общественная обстановка, которая складывалась в Норвегии 1860-х годов. Атмосфера большого общественного подъема, искреннего горения сближала обоих музыкантов в их любви к родному искусству. Вспомним, что Нурдрок как музыкант развивался под непосредственным влиянием патриота Бьерсона!

До конца дней Григ не забывал друга своей юности. С трогательной восторженностью говорит он о Нурдроке в письме к норвежскому музыкальному деятелю Иверу Хольтеру: «Значение Нурдрока в моей жизни несколько не преувеличивают. Это чистая правда: благодаря ему, и только благодаря ему, я прозрел... Его личность покорила всех. Он был мечтатель, провидец, хотя ему и не суждено было возвысить свое искусство до уровня своих воззрений... Для меня он явился именно тем человеком, в ком я нуждался. Я увидел, как говорит Бьерсон в своем „Арильт Геллине“, „Норвегию в лучах восхода“... Я искал выражения каких-то лучших сторон моего „я“, которые лежали за тысячу миль от Лейпцига и его атмосферы, но что это лучшее заключено в любви к родине и понимании величественной и грустной природы норвежского Вестланна — я не знал и, может статься, никогда бы не узнал, если бы благодаря Нурдроку не пришел к познанию самого себя»⁸.

Думается, однако, что Григ еще более объективно и вдумчиво высказался на эту тему в цитированном выше письме к Грёнвольду. Храня в своем сердце чувство глубокой благодарности к любимому другу, он все же не отрицает, что влияние Нурдрока было семенем, упавшим на хорошо подготовленную почву.

«Вы спрашиваете, какое влияние имел на меня Нурдрок, — писал он. — Как вы и предполагаете, его взгляд на нашу народную музыку укрепил мои взгляды. Но мое стремление к национальному уже пробудилось, прежде чем я познакомился с ним, хотя и не принесло еще творческих результатов. Наша встреча дала толчок к тому, чтобы это стремление нашло выход в творческой продуктивности. А впрочем, кто поймет тайные законы влияний? Я только знаю, что на моем пути он встретился мне как добрый гений, что я бесконечно благодарен ему и что без него я бился бы еще не знаю как долго, не находя самого себя»⁹.

Но Григ «нашел себя» и «с освобожденной фантазией» сочинял одно произведение за другим. То был его первый полет, чудесное пробуждение к новой, прекрасной жизни.

Наступил перелом и в личной судьбе художника. Зародилось первое, сильное чувство. В Дании Григ встретил и полюбил Ницу Хагеруп — будущую жену, верного друга и помощницу на его жизненном пути.

Нина Хагеруп (1845-1935) была двоюродной сестрой композитора, дочерью известной датской драматической артистки (по первому браку — Верлиг) и Германа Хагерупа — родного брата Гесины Хагеруп-Григ. Из Бергена, где прошло раннее детство Нины, ее семья переехала в Данию, в Хельсингёр, а затем в Копенгаген; здесь в 1863 году Эдвард познакомился со своей кузиной.

Молодой композитор был сразу же покорен обаянием этой изящной и хрупкой девушки, ее замечательным музыкальным талантом. Нина с детства прекрасно играла на фортепиано и с юных лет занималась пением под руководством известного педагога-вокалиста Карла Хельстеда. Обладая небольшим, но красивым по тембру голосом (меццо-сопрано), она рано выдвинулась как талантливая камерная певица: уже в то время ее исполнение отличалось законченным артистизмом, чуткой и выразительной интерпретацией. Творчество молодого Грига как нельзя более отвечало индивидуальным качествам ее



Нина Хагеруп (1865)

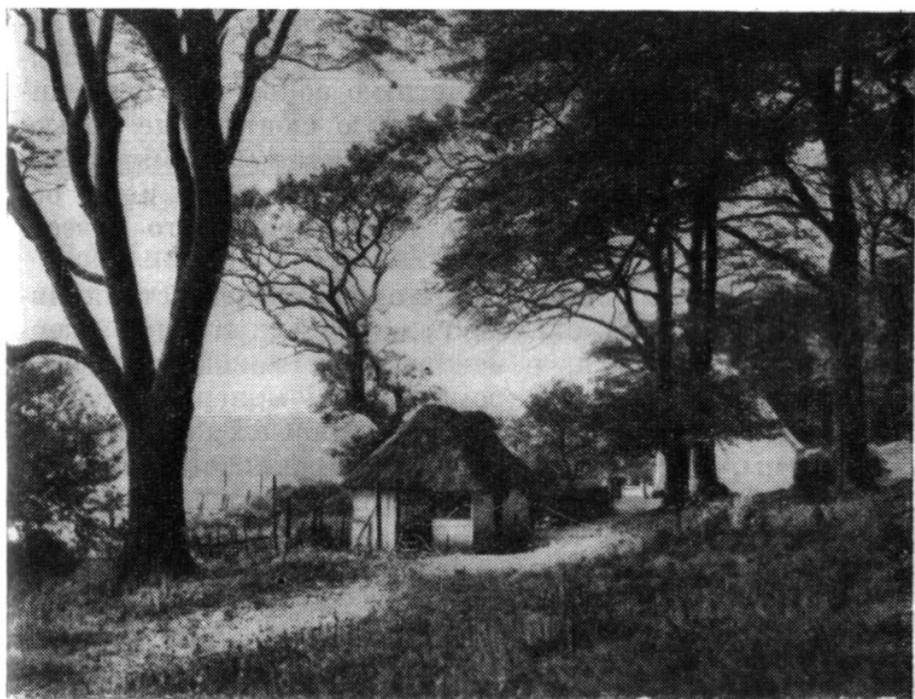
дарования. В лице Нины он нашел первую, несравненную исполнительницу своих романсов: впервые прозвучали в ее исполнении вдохновенные григвские «песни любви» — романсы «Люблю тебя», «Два карих глаза», «Сердце поэта». Одаренная, тонкая артистка, Нина стала его чуткой «сотрудницей» в этой области творчества.

«Я не думаю, что обладаю бóльшим талантом к созданию песен, нежели произведений какого-либо другого жанра. Как же случилось, что именно песни заняли такое исключительное место в моем творчестве? Да просто все дело в том, что я, как и прочие смертные (если верить Гете), однажды в жизни оказался гениальным. Гениальностью этой была любовь. Я полюбил девушку с изумительным голосом и такой же изумительной манерой исполнения. Эта девушка стала моей женой и спутницей жизни и остается ею по нынешний день. Она — да позволено мне будет это сказать — единственная, кто исполняет мои песни так, как, на мой взгляд, их надо исполнять»¹⁰.

Любовь Грига к Нине не встретила сочувствия со стороны родных. Ее родители резко возражали против брака с никому не известным композитором, сочиняющим музыку «для несуществующих слушателей». К этому присоединились материальные затруднения в семье молодого музыканта. Коммерческие дела Александра Грига шли все хуже. В его письмах сквозит постоянное недовольство «затратами» на музыкальное образование сына и дорогостоящие поездки. В поисках заработка, надеясь обеспечить существование профессией церковного органиста, Григ начинает брать уроки игры на органе у своего товарища Маттисон-Хансена: издание собственных сочинений пока не приносило никакого дохода. При этих условиях отец и мать Грига, серьезно огорчаясь «неудачами» сына, конечно, не склонны были одобрить предстоящий брак. Молодому композитору пришлось выдержать упорную борьбу за любимую невесту. И только через три года после помолвки, 11 июня 1867 года, в Копенгагене состоялась свадьба Эдварда и Нины Григ.

За два с небольшим года пребывания в Копенгагене Григ прошел большой путь развития. Произведения «датского периода» наглядно подтверждают всю значительность этого пройденного пути. В фортепианном цикле «Юморески», в первых сонатах, в романсах на слова Андерсена молодой композитор постепенно овладевает новыми средствами выражения и вырабатывает свой, индивидуальный стиль, заметно отличающийся от робкой, еще подражательной творческой манеры студенческих лет. Показательны в этом отношении мелкие фортепианные пьесы Грига — излюбленный им жанр, к которому он тяготел с юных лет. Если в раннем цикле «Поэтические картинки» (ор. 3), при всем изяществе и тонкой одухотворенности этих миниатюр, нельзя еще усмотреть прямого влияния норвежской народной мелодики, то несравненно полнее выразилось оно в следующем фортепианном цикле — «Юморески» (ор. 6), пронизанном кипучей энергией норвежского танца. Сравнение этих двух опусов, созданных на протяжении двух лет (1863—1865), позволяет определить самое важное в творческой эволюции Грига.

Оба цикла, по существу, программны. «Духовный ученик» Шумана, Григ стремился вложить в каждое небольшое произведение законченную поэтическую



Дания. Сельский пейзаж

мысль. Так, в цикле «Поэтические картинки», в каждой из этих маленьких пьес «без названия», слушатель легко угадывает то балладу, то эпический сказ-повествование, то фантастическую сцену. И в этом смысле название «Поэтические картинки», которое Григ дал своему фортепианному циклу, кажется как нельзя более убедительным.

Если попытаться точнее определить программу григовских пьес, то их скорее всего можно уподобить маленьким лирическим сказкам или стихотворениям Андерсена — любимого писателя молодого Грига (напомним характерные названия андерсеновских циклов: «Теневые картинки», «Картинки-невидимки»). Как и сказки Андерсена, они пленяют свежестью колорита, образностью, живописностью и в то же время — проникновенным лиризмом. Черты сказочного повествования отчетливо выступают и во второй пьесе цикла, где спокойный, эпически-светлый тон рассказа (с типично григовскими «баюкающими» припевами) внезапно омрачается набегающей тенью таинственно-фантастических образов, и в суровой балладной

с-молл'ной пьесе, выдержанной в народном духе, и в заключительной шестой пьесе, рисующей уютный сказочный мирок эльфов из «Сна в летнюю ночь». Вся цепь миниатюр объединяется в законченную сюиту — не только по признаку формально-композиционному (замкнутость тонального плана: е — В — с — А — F — е), но и по общему, господствующему в них тону лирического повествования.

Прекрасным образцом раннего григовского стиля является первая пьеса цикла — изящное «лирическое скерцо», с его капризной, изменчивой ритмикой и гибкой трактовкой насыщенных хроматизмами минорного лада.

Привлекают внимание типично норвежские интонации, ритмы, которыми постепенно проникается музыка Грига. Таковы, например, характерные триольные фигурки на сильных долях такта:

21 *Allegro ma non troppo*

Таковы излюбленные григовские сопоставления мажора и минора, «света и тени», проявляющиеся как в альтерациях, так и в контрастном чередовании отдельных фраз, построений. Наиболее колоритна народно-песенная тема пятой пьесы, развертывающаяся в тональностях мажора и параллельного минора.

22 *Allegro moderato*



Собранность и стройность формы, изящество и отчетливость мелодического рисунка в «Поэтических картинках» говорят о созревании творческого стиля Грига. Однако черты подражания заметны и здесь — особенно в четвертой пьесе (*Andante con sentimento*), задуманной в духе лирических шумановских «признаний», и в заключительном фантастическом *Allegro scherzando* менделсоновского склада.

В следующем цикле, «Юморески», посвященном Рикарду Нурдроку, Григ «находит себя». В этих солнечных, жизнерадостных жанровых сценах впервые раскрывается истинный облик норвежского мастера. Чувствуется достигнутая уверенность, радость освобождения от стеснительных оков ученичества.

«Юморески» Грига могли бы иметь и другое название: «Норвежские народные танцы». В основе каждой из них лежит какой-нибудь популярный в народном быту Норвегии танцевальный жанр: вальс, менуэт (в соответствующей фольклорной трактовке этих танцев), халлинг, спрингданс. Но Григ дал этим пьесам более широкое название, ибо хотел отразить в своей сюите общие черты норвежского национального характера: чувство юмора, богатство фантазии, неистощимую энергию и лукавый задор. «Юморески» — первый опыт в ряду созданных Григом народных танцев. В них он еще не использует подлинных народных мелодий. Однако музыка его уже метко отображает склад народного танца.

Четыре пьесы цикла «Юморески» — это четыре сцены из народного быта, поэтически воплощенные в музыке Грига. Сначала — грациозный, идиллический «сельский вальс», затем энергичный, мужественный танец в ритме менуэта (наиболее типичное воплощение героического, «Бьернсоновского» начала), сменяющийся изящным, крадчивым халлингом. Цикл заканчивается бодрым и жизнерадостным спрингдансом — картиной деревенского праздника.

Черты национальной характерности особенно привлекают внимание во второй пьесе цикла (*Tempo di Menuetto*) — одной из лучших у молодого Грига. Острота упругого «норвежского» ритма (трехдольный размер с акцентом на второй доле такта), решительная поступь басов и отчетливость мелодического рисунка придают музыке характер мужественной и непреклонной энергии. Вспоминаются созданные Бьернсоном образы сильных и смелых людей из народа. Думается, что именно эта «Юмореска» особенно понравилась Нурдрокку, которому и посвящен весь григовский цикл (в какой-то мере она могла быть даже «музыкальным портретом» горячо любимого друга и соратника Грига).

Замечательно сходство главной темы «менуэта» с норвежской народной песней из сборника Линдемана:

23^a *Moderato*



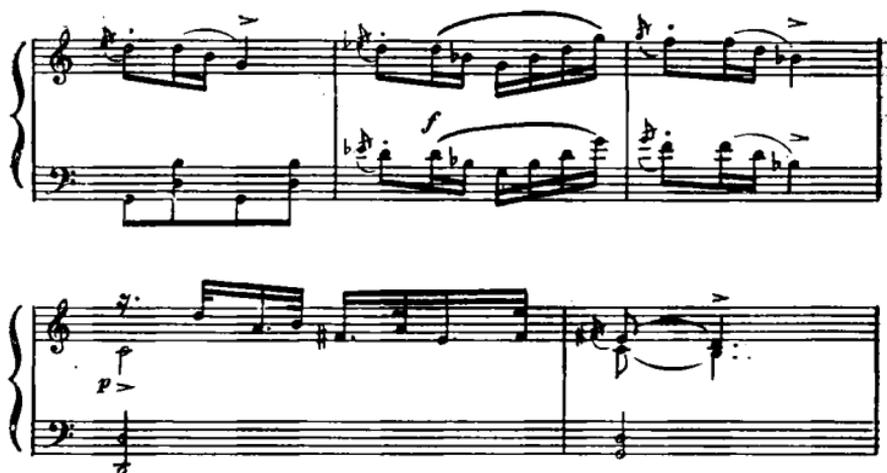
23^b *Tempo di Menuetto ed energico*



Великолепным контрастом к суровому танцу *gis-moll* служит следующая пьеса — светлый халлинг в *C-dur* (№ 3). Полная непринужденной, изысканной грации, музыка халлинга не лишена и лирических черт: в этой очаровательной юмореске проскальзывают знакомые интонации песен Сольвейг из «Пера Гюнта»:

24 *Allegretto con grazia*





С большой жизненностью воплощены в «Юморесках» черты народно-инструментального стиля. Григ широко применяет колористические приемы выдержанных органичных пунктов, одновременные сочетания аккордов различных функций (наложение тоники на доминанту), народные приемы орнаментирования, «расцветивания» мелодии.

Такова заключительная пьеса — картина народного праздника. Написанная с широким виртуозным размахом, она особенно динамична. Подчеркивая живописно-колористические стороны танца, Григ обогащает звучность сочными выдержанными квинтами басов и жесткими секундами, как бы имитирующими игру народных скрипачей. Развитие музыки стремительно нарастает. Пляска заканчивается буйным порывом: смело взвывается вверх минорная гамма, обрывающаяся на ликующе-звонком мажорном аккорде (типичный григовский ладовый контраст). По силе реалистического изображения эта жизнерадостная юмореска уже приближается к позднейшим народным танцам Грига, его замечательным народно-жанровым сценам из ор. 35 или ор. 64.

Иные стороны раскрываются в первом крупном произведении Грига — его фортепианной сонате e-moll ор. 7. Вдохновенная музыка сонаты, полная мужественного пафоса и страстности, выражает стремительный натиск молодых чувств.

Написанная двадцатилетним композитором, соната принадлежит к числу самых любимых и наиболее репертуарных произведений Грига. Причина этой исключительной популярности, прежде всего, в обаятельной непосредственности высказывания. Музыка Грига еще не свободна от подражаний. В ней чувствуется отчасти влияние шумановской сонаты *g-moll*, отчасти влияние Гаде, учителя Грига, которому он посвятил свое произведение. Не исключена возможность, что для молодого композитора послужила образцом фортепианная соната *op. 28* Гаде (в той же тональности *e-moll*), с ее оттенком благородно-патетической «рыцарственной» романтики¹¹. Однако в музыке Грига столько юношеского вдохновения, столько искреннего лирического чувства, что вопрос о влияниях становится второстепенным. Многие страницы сонаты отмечены подлинной гениальностью — особенно в медленной части, с ее идеально чистыми, возвышенными образами, типичными для григовских сонатных *andante*.

В области фортепианной музыки соната Грига — его первое обращение к монументальной циклической форме. Тем важнее отметить в ней черты сонатного мышления, типичные и для зрелого стиля композитора*. Это, прежде всего, склонность к повествовательно-картинному развертыванию «поэтического сюжета», лежащего в основе всего цикла. В своих сонатах Григ не выходит за рамки установившихся классических форм**. Но характерный для классического бетховенского стиля принцип драматического развития цикла у Грига заменяется принципом картинного чередования образов, присущим скорее всего шубертовской сонатности. Метод контрастных чередований находит своеобразное выражение в пределах каждой части, заключающей в себе различные, противоположные

* Особенности сонатных форм Грига будут рассмотрены более подробно в шестой и седьмой главах настоящей книги, в связи с произведениями 1870—1880-х годов.

** Типичной особенностью сонат Грига является трехчастность цикла. Из всех пяти сонат, написанных Григом, только первая фортепианная, содержит четыре части; другие сонаты (три скрипичные и одна виолончельная) состоят каждая из трех частей. Подобная сжатость объясняется отчасти присущим григовскому стилю «немногословием», лаконичностью; она заметно сближает сонатные циклы Грига с его концертом — наиболее монументальным сонатно-симфоническим произведением композитора.

по характеру образы, нередко обладающие внутренней завершенностью: «Григ поражает слух, спеша раскрыть впечатление за впечатлением»¹² (Асафьев).

Было бы, однако, глубокой ошибкой приписывать сонатным произведениям Грига черты скитности, раздробленности формы. Его сонаты — это, в полном смысле слова, циклические произведения, подчиненные общему замыслу и связанные общностью тематизма.

Цельностью замысла отличается уже фортепианная соната — юношеское, раннее сочинение композитора. От первой части, с ее страстным, взволнованным изливанием чувств, до мощного, торжественного финала в сонате проведена одна линия постепенного нарастания, «развертывания» лирических тем, которые достигают в финале высокого, героического звучания. Это постепенное нагнетание лирических чувств, своего рода «эмоциональное crescendo», очень типично для Грига, его мышления, его психического склада. «Если вслушаться внимательнее, то окажется, что в основе того и другого метода развития идей Григом (через внедрение не о ж и д а н н о г о и через постепенное выведение музыки из одной темы-мелодии) при постоянстве чередования лежит одно и то же состояние и одна цель: через повествование о впечатлениях и «восхищенность» ими прийти к гимническому восторгу на достигнутой вершине! Напоминаю об окончании *g-moll* баллады, об окончании фортепианной сонаты *e-moll*, о заключительных дифирамбических этапах второй и третьей скрипичных сонат...»¹³, — писал Б. В. Асафьев.

Возвышенный патетический тон фортепианной сонаты определяется в первой части. Стремительно низвергается сразу захватывающая слух главная тема сонатного аллегро. Энергия, властность и отчетливость ритма соединяются в ней с романтическими интонациями порыва, взлета, которые особенно ярко проявляются во втором четырехтакте — в развитии основной темы:





Взаимопроникновение лирических и активно-действенных элементов темы в дальнейшем становится основой развития. Так, в разработке измененная тема главной партии теряет свой волевой характер и превращается в лирический дуэт двух голосов. Григ разрабатывает характерную нисходящую интонацию темы в басу, варьируя ее мелодический рисунок в верхнем голосе:



В коде, напротив, на первый план выдвинуто героическое начало: образ главной партии настойчиво утверждается в бурном, стремительном нарастании.

Вторая часть сонаты — одно из лучших, вдохновенных созданий молодого Грига — могла бы носить название ноктюрна. Это — григовская поэзия природы и созерцания, погружение в мир мечты. Прекрасная в своем величавом спокойствии, свободно и плавно льется тема:



С нею перекликаются «голоса природы» — пасторальные наигрыши, трепетные вздохи и возгласы, отдаленные

отзвуки бури. Все стихает. Тихое созерцание, погружение в мир покоя завершает это лирическое интермеццо — быть может, наиболее впечатляющий эпизод сонаты. Несмотря на некоторые черты наивной изобразительности, *Andante* из фортепианной сонаты неизменно трогает и волнует своей поэтической простотой.

Благородная, торжественная музыка третьей части пробуждает воспоминания о воинственных образах рыцарской героики. Суровая энергия менуэта, с его характерной норвежской ритмикой (синкопированные акценты в трехдольном такте, триольные фигуры, дробящие сильную долю), хорошо гармонируют с общим настроением сонаты, ее северным «балладным тоном».

Героические «оссиановские» образы господствуют и в финале. Пронизанная отчетливым, пунктированным ритмом, главная тема финала отчасти напоминает балладные романсы Грига («Крость в сумрак туч свинцовых», «Осенняя буря»). И в то же время в ней сразу чувствуется активное, моторное начало, свойственное норвежскому танцу. Сочетание остинатности и острой моторности придает главной партии воинственный, волевой характер.

Однако не этот образ становится господствующим в дальнейшем развитии финала. Подчеркивая значение лирического начала, Григ противопоставляет первой теме просветленно-спокойную побочную партию (пример 28а), родственную главной теме *Andante*, которая затем приобретает в коде черты грандиозности и величия (пример 28б):

28а *Molto allegro*

pp

28б *Molto allegro*

mf sempre grandioso

Сонату увенчивает светлая мажорная кода. Лирика перерастает в героину, спокойное созерцание — в ликующую радость.

Контрастная по композиции, соната отличается единством тематизма: достаточно сравнить главную партию первого Allegro с темой медленной части, побочной партией финала и завершающей все произведение кодой (примеры 27, 28 и 25, такты 1—4). Мелодическое родство этих образов-тем указывает на глубокую внутреннюю связь частей сонаты. Смена впечатлений и чувств, переполняющих сердце художника, приводит к высокому пафосу восхищения и восторга: жизнь прекрасна. Так можно определить внутренний смысл григовской глубоко оптимистической концепции — концепции ранних сонат и гениального фортепианного концерта.

Свою фортепианную сонату Григ писал летом в местечке Рунгстед близ Копенгагена. Почти одновременно возникла соната для скрипки и фортепиано ор. 8, посвященная другу и почитателю Грига — датскому писателю Бенъямину Феддерсену. Характер скрипичной сонаты более камерный, интимный. Это соната-идиллия, «весенняя соната», отображающая живые впечатления от мягкой и ласковой весенней природы Дании, ее зеленых лугов и лесов. Возвышенный пафос здесь уступает место светлой жанрово-лирической сфере; форма оказывается более сжатой: три части вместо четырех. Вслед за сверкающим жизнерадостным Allegro con brio звучит пасторальной скерцо, а затем стремительный лучезарный финал. Быть может, это произведение и лишено той значительности и силы, какие присущи фортепианной сонате. Но оригинальность тематизма, смелость и непринужденность письма говорят о дальнейшем созревании таланта Грига. Примечательно, что именно это сочинение привлекло особенное внимание Листа, сумевшего усмотреть в нем нечто свежее, необычное — признаки новой, нарождающейся национальной школы.

Полная трепетного восторга, музыка сонаты развертывается легко и свободно. В ней чувствуется стремление «выйти из берегов», разрушить рамки классически-строгих традиционных форм.

Такова первая тема сонаты, с ее несимметричным строением, широкими мелодическими взлетами и сменой мягких гармонических красок. Уже совсем по-григовски

звучат «обманчивые» вступительные аккорды: трезвучия e-moll и a-moll внезапно сменяются доминантой главной мажорной тональности. А дальше в свободном развитии темы звенят весенние зовы, кличи, возгласы ликования:

29 Allegro con brio

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a violin part starting on a whole note chord, followed by a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include 'p' (piano), 'p sostenuto', 'cresc.', and 'f' (forte). The second system continues the development of the theme, with the violin part showing more melodic movement and the piano part maintaining its rhythmic drive. The score ends with a final cadence in both parts.

Эти призывные интонации пронизывают и тему побочной партии.

Неожиданные смены темпа вносят в развитие музыки черты импровизационности: в конце экспозиции (а затем и репризы) тема главной партии проходит в темпе *adagio* и окрашивается в скорбно-меланхолические тона, как будто вдруг остановился сверкающий поток звуков и наступила минута раздумья.

Легкость, изящество, свободное владение виртуозной скрипичной фактурой привлекают слух в заключительной, фивальной части сонаты, написанной в характере блестящего каприччио. Известную дань «строгому» клас-

сическому сонатному стилю композитор отдал в разработке финала, начинающейся небольшим полифоническим эпизодом (фугато на теме побочной партии). Такие фугированные приемы изложения в дальнейшем не получили развития в сонатах Грига. Тяготее к гармоническому мышлению, он редко прибегает к типичным приемам и средствам классической полифонии. И в его сонате F-dur этот полифонический эпизод звучит как нечто чуждое на общем фоне красочной, гармонически-наполненной музыки *. Но зато как уверенно и смело найдены здесь характерные приемы гармонического письма, сразу же позволяющие угадывать почерк Грига! Такова, например, терцовая цепь восходящих параллельных трезвучий, устремляющихся к кульминации — в заключительной партии финала; таковы и «обманчивые», иллюзорные аккорды вступления.

Углубляются и черты национального колорита. Темы природы, весеннего ликования сливаются с отзвуками народного танца. Изящное пасторальное Allegretto, написанное в неторопливом движении менуэта, отмечено типичными для норвежской музыки интонациями «терцового хода». Далее следует оживленное мажорное трио в характере деревенского танца — спрингданса:



* Склонность к гармонической фактуре у Грига является неотъемлемым признаком его стиля, естественно вытекающим из самого характера тематизма: народно-норвежская мелодика, с ее отчетливо выраженной терцовой, гармонической структурой, дала композитору прочную опору для развития такого рода «вертикального» мышления. Утонченный гармонико-колористический стиль Грига требовал особых выразительных средств развития. И композитор нередко отказывался от чисто контрапунктических ухищрений в пользу гармонических красок. Стоит привести меткое замечание Н. А. Римского-Корсакова, который со всей категоричностью высказался по этому поводу в защиту Грига: «Прекрасные произведения. И я считаю совершенно ничемными упреки Григу в том, что в его сочинениях мало контрапункта. Ровно столько, сколько нужно для этой музыки» 14.



Многое в первой скрипичной сонате свидетельствует о не вполне созревшем, не вполне определившемся стиле Грига: расцвет его камерной ансамблевой музыки еще впереди. Развитие тем страдает некоторой раздробленностью, особенно в разработочных эпизодах, где отрывки тем накладываются в пестром чередовании, иногда без достаточной внутренней связи. Но все это с избытком искупается богатством изобретения и свежестью мысли. Полная кипучих, молодых чувств, соната говорит о творческом подъеме молодого художника, смело идущего навстречу жизни.

Уже в юные годы проявилась редкая одаренность Грига в области вокальной лирики. Романс наряду с фортепианной миниатюрой становится основной сферой его творчества. С ранних лет пробудилась у Грига любовь к поэзии, чуткость к природе стиха и способность глубоко проникать в мысль поэта. Но при этом романсы Грига в известной мере автобиографичны. «... Многие мои песни, и прежде всего лучшие из них, тесно связаны с моими самыми интимными переживаниями», — признавался Григ¹⁵. В любимых стихотворениях он ищет отзвуки своих дум, впечатлений, переживаний. Оттого так естественно «переплавляются в музыку» поэтические тексты в его романсах. Григ обладает способностью не только правдиво истолковать, но и обогатить текст стихотворения, передать в музыке то, что недосказано словом.

В романсах Грига (точнее — «песнях», как называл он их согласно немецкой, шубертовской традиции) можно проследить всю эволюцию его творческой жизни, весь сложный процесс его внутреннего роста художника. Постоянно обращаясь к этому жанру, он настойчиво искал нового в поэтических темах, сюжетах и образах.

Показательны и романсы раннего, копенгагенского периода. От первых, не лишенных подражательности вокальных пьес Григ приходит к замечательным песням на слова Андерсена, Рикардта, Мунка, в которых отчетливо вырисовывается его собственный облик «норвежского скальда» — северного певца.

Шесть песен ор. 4 (1863—1864) на слова Гейне, Шамиссо и Уланда в основном развивают еще линию шумановской лирики. Сосредоточенно-скорбные или мрачно-порывистые настроения поэзии Гейне нашли отражение в песнях «О, где они?», «Прощание»; образы немецкой «лесной романтики» — в «Утреннем привет» и «Охотничьей песне». О будущем Григе свидетельствует, однако, такое типичное, самостоятельное по стилю произведение, как эпически-суровая «Старая песня» в духе старинной народной баллады.

На фоне сумрачных «шумановских» песен юных лет романсы на тексты Андерсена выделяются ясностью и чистотой колорита: в них словно рассеялись тени, навевянные скорбной поэзией Гейне, и выглянуло ласковое солнце родного края.

На слова Андерсена Григом написано пятнадцать произведений; из них большинство относится к «датскому» периоду 1863—1865 годов, некоторые сочинены позже (1869—1870). Все они сохраняют общие черты, позволяющие объединить их в одну группу. Это, прежде всего, светлое восприятие жизни.

Ранние андерсеновские романсы Грига — восторженный гимн искусству, природе и первой юношеской любви. Во всем вокальном наследии Грига не много найдется песен такого лучезарного тона. Но пафос лирических излияний, достигающий вершины в песнях «Люблю тебя» и «Сердце поэта», и здесь не исключает лучшего качества музыки Грига — ее простоты. Создание этих песен связано с лучшими днями жизни композитора — историей его молодой любви. В чистой и нежной лирике Андерсена он нашел отклики на свои «сердечные думы». Так родилась вдохновенная песня-признание «Люблю тебя». Это интимно-лирическая исповедь юной души, страница из дневника Грига, сразу же сделалась «репертуарным произведением» и облетела все концертные эстрады мира (впрочем, и самое стихотворение Андерсена стало всемирно известным именно благодаря музыке Грига).

Откуда пришла эта слава? Что сделало юношеский романс Грига — далеко не самый совершенный — таким любимым в самых широких кругах слушателей*? Главная причина здесь, думается, в предельной полноте и насыщенности лирического чувства, выраженного немногословно и просто, с подкупающей искренностью. Романс Грига — ряд сжатых, коротких строф несложного, одночастного строения (каждый куплет построен в форме периода). Но в развитии эмоционально яркой, неуклонно стремящейся ввысь мелодии чувствуется большой душевный подъем. Лирический порыв сильнее всего проявляется в упругих восходящих секвенциях, звучащих как возгласы ликования: «Люблю тебя! люблю тебя!»

Выразительна и гармония. Григ пользуется характерным приемом «оттягивания тоники» и строит развитие романса в основном на неустойчивых гармониях, повышающих силу экспрессии. Особенно напряженно звучит типично григовский сочный аккорд (малый септаккорд второй ступени на доминантовом басу) в момент лирической кульминации, здесь восторг достигает предела:

81 *Quasi andante* *ritard.*

Лю - лю - те - бя и бу - ду век сто - бой!
 Jeg elsker Dig i Tid og E - vig-hed!

* Популярности григовского романса не помешали даже плохие переводы текста, совершенно искажающие смысл стихотворения Андерсена — серьезного, проникнутого большой душевной чистотой. Так, в нашей концертной практике, к сожалению, прочно укоренился банальный текст Н. Соколова («На пепел тлеющий минувшей страсти упал, как искра, взгляд твоих очей»), отмеченный чувствительностью дешевого салонного романса. Значительно ближе к подлиннику перевод А. Ефременкова («Ты думой дум моих отныне стала») в сборнике романсов Грига под редакцией П. Ламма (М., 1934).

Тема любви в песнях Андерсена — Грига, как и в народной поэзии, неразлучно связана с темой природы. И это понятно. Только в природе и «через природу» можно было найти ту чистоту и первозданность лирического чувства, какую проникнута музыка Грига и поэзия Андерсена. В песнях «В лесу», «Избушка», «Любовь» слышится рокот морского прибоя, дыхание лесов и полей. Особенно привлекательна своим чисто народным складом песня «Избушка». Энергически-бодрая «григовская» триольная ритмика и характерное аккордовое, терцовое строение мелодии указывают на прямое родство с норвежской народной песней:

32 Allegretto

Где мо - ре дель и ночь шу-мит, вл. буш - качья - то там сто-ит.
 Hvor Bøl - gen højt mod Kys - tenslaaren gan - skt lil - le Hyl - testaar:

Некоторые песни на слова Андерсена у Грига возникли под непосредственным впечатлением датского народного мелоса. Таковы песни «Два карих глаза», «Розочка», «Молодая березка», «Она так бела» и «Лангеландская народная мелодия».

Последние две песни, сочиненные Григом уже в Норвегии в 1869—1870 годах, представляют особый интерес. Григ чутко уловил в них интонационную гибкость датской народной мелодики, ее ритмическую грацию и мягкий, элегический тон. Мелодические контуры вокальной партии очерчены ясно, рельефно. Своеобразие гармонического склада придает этим простым напевам неповторимую свежесть северного колорита. Так, в «Лангеландской народной мелодии» Григ сопоставляет сначала параллельные, а затем одноименные тональности мажора и минора (a-moll и C-dur, гармонии e-moll и E-dur).

Близка к образцам датского фольклора простая и трогательная песня «Она так бела». Мелодия этой песни,

развертывающаяся в плавном вальсообразном ритме, сохраняет типичную для датских песен гибкость и мягкость очертаний. И фактура, и гармонизация с применением сплошного органного пункта тоники выдержаны в духе простой бытовой народной песни. Однако и здесь композитор одним тонким штрихом придает большую экспрессию простодушно-наивному, элегическому напеву. Выразительная тритоновая интонация в вокальной партии (ход на увеличенную кварту вверх), рельефно оттененная гармонией второй низкой ступени, сразу же вносит в песню характерный оттенок элегической скорби, присущей народной северной лирике:

38 Poco allegretto e semplice

Be - ла о - ва, как снег по - лей, чи - ста, как ландыш май - ских дней...
 Hun er saa hvid, min Hjer. tenskjaer et me - re hvidt ej - sin - des der...

Некоторые из песен Андерсена—Грига посвящены философской теме искусства и творчества. Этой темы Андерсен касался не раз: в своих сказках «Соловей» и «Птица народной песни», в романах «Имировизатор» и «Только скрипач». Однако в этих, по существу философских, произведениях, как и в поэзии Андерсена, нет и тени холодной риторичности. Поэт говорит в них о непобедимой силе искусства все с той же искренностью и простотой. В образном строе своей философской лирики, как и в сказках, Андерсен близок к народному мышлению. Как и в сказках, он наполняет свою поэзию светом добра и красоты.

То же и в музыке Грига. В романсах «Сердце поэта», «Поэзия», «Последняя песнь поэта» найден простой и сердечный тон, без риторической насыщенности и ложной патетики. С подлинным увлечением юности написаны романсы «Поэзия» и «Сердце поэта». В обоих произведениях мелодия, полная романтической устремленности, отли-

чается пластичностью и широкой напевностью. Григ избегает сложных композиционных построений и создает простую куплетную форму, хорошо отвечающую напевному складу мелодии. Восторженные «песни поэта» у Грига льются легко и свободно, а взволнованный гармонический фон придает этой музыке высокий пафос звучания, сумрачного в «Сердце поэта», ликующего и светлого в «Поэзии».

Среди романсов Грига на тексты Андерсена выделяется произведение, отмеченное новыми исканиями, — драматическая баллада «Солдат» (1865) *. Сюжет ее близок к известной песне Беранже «Старый капрал»: стихотворение Андерсена повествует о трагической судьбе молодого солдата, приговоренного к расстрелу и сраженного рукой друга — такого же, как и он сам, простого человека из народа. Поэт выступает с гневным протестом против социального зла и насилия. Гуманистическая тема стихотворения, по-видимому, глубоко захватила Грига. Баллада написана с искренним и волнующим чувством; ее речитативный, декламационный вокальный стиль (необычный для молодого Грига) показывает стремление молодого композитора к драматической экспрессии. Можно предположить, что замысел баллады возник у Грига под впечатлением событий датско-прусской войны 1864 года, в которой Дания потерпела жестокое поражение. Находясь тогда в Копенгагене, Григ невольно оказался свидетелем этих событий, навсегда оставшихся в его памяти **.

Романсы на слова Андерсена полнее всего определяют общие тенденции вокального творчества Грига «копенгагенского» периода. Однако наряду с ними возникают и другие, не менее ценные сочинения, оставившие глубокий след в творческой жизни композитора. Таковы большие вокальные композиции типа баллады или поэмы — «Отплытие» и «Осенняя буря», сочиненные в 1865 году.

* Это стихотворение Андерсена было ранее использовано Шуманом в его песне того же названия (ор. 40 № 3, 1842).

** Примечательно, что к этому же периоду (1864) относится небольшое хоровое сочинение Грига «Дания» — на патриотический текст Андерсена (рукопись Бергенской публичной библиотеки).

Баллада «Отплытие» вошла в сборник «Романсов и баллад» оп. 9 на слова норвежского поэта Андреаса Мунка — первое обращение Грига к норвежской поэзии. Думается, что оно не было простой случайностью в период дружбы с Нурдроком. Показательна и тематика этих песен: старинная баллада «Арфа», народная по своему складу «Колыбельная» (первое звено в цепи чудесных колыбельных напевов Грига), северный морской пейзаж в романсе «Заход солнца» — все это отвечало художественным стремлениям Грига к самобытности.

Наиболее значительна в сборнике оп. 9 вокальная поэма «Отплытие». Ее трагическая тема в известной мере родственна пушкинской элегии «Для берегов отчизны дальней». Волшебный корабль уносит юных влюбленных «туда, на юг, в синюю даль»; перед ними раскрывается прекрасный мир счастья. Но мечты не сбылись: любимая навсегда заснула «последним сном» в далеком южном краю, «где под скалами дремлют воды».

У Грига музыка этого романса разворачивается в спокойном тоне эпического повествования, в плавном и мерном ритме баркаролы. Она окрашена чувством светлой любви, восторженного созерцания. И только скорбное заключение романса — в приглушенном и сдержанном тоне хора — звучит как выражение глубокой, затаенной печали. Композитор не дает выхода настроению мрачной обреченности, скрытому в стихотворении Мунка. Но в спокойном, торжественном мажорном заключении романса таится более прекрасное и более возвышенное человеческое чувство — тот подлинный «трагизм просветления», который неизменно волнует и впечатляет в лучших лирических романсах зрелого Грига, в его «Колыбельной Сольвейг», в романсах «Лебедь», «Прощание». Григовская «поэзия скорби» светла и прекрасна.

Противоположна по настроению драматическая баллада «Осенняя буря» на слова датского поэта Кристиана Рикардта (сборник оп. 15). По общему тону и колориту она близко напоминает раннюю песню на слова Гейне — «Кроась в сумрак туч свинцовых»; заметно и сходство с финалом фортепианной сонаты. В основе баллады лежит короткий энергичный мотив «норвежского» триольно-пунктированного ритма:



Этот мотив далее получает развитие в вокальной партии, в каждой строфе баллады, написанной в свободной, вариационно-куплетной форме. Минорные эпизоды сменяются мажором; стремительно-бурное заключение рисует картину весеннего расцвета.

Замысел баллады символичен. Образы природы здесь прямо перекликаются с той атмосферой «национального возрождения», какую навеяны лучшие сочинения молодого Грига. После бурной осени и сковывающих землю морозов вновь расцветает весна. Ликующим призывом звучит последняя строфа романса:

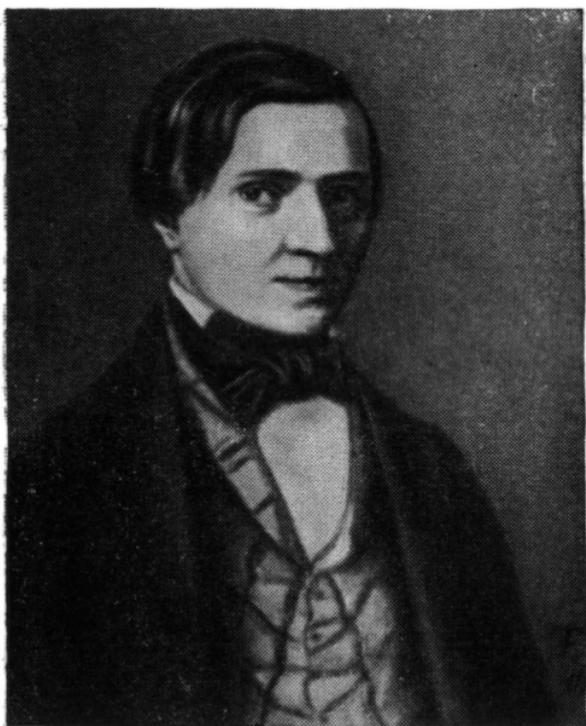
Хоть мир и стынет в оковах сна,
 Я зваю, что вновь придет весна,
 И вот он, вестник вешних дней,
 Подснежник первый в снегах полей!

В стремительно-напористых, «упрямых» ритмах «Осенней бури» этот «пафос возрождения» звучит со всей силой и дерзанием молодости.

В 1865 году осенью Григ покидает Копенгаген и дает свой первый концерт в Германии, в Лейпциге. В концерте были с успехом исполнены обе только что сочиненные сонаты. Встретив в Берлине Нурдрока, Григ надеялся вместе с ним продолжать свое путешествие: поездка в Италию была их заветной мечтой.

Но Григ застал Рикарда Нурдрока смертельно больным. Быстро развивающийся туберкулезный процесс не оставлял никакой надежды.

Весну 1866 года Григ провел в Риме. Здесь он получил тяжелое известие о смерти дорогого друга. Глубоко потрясенный, он писал отцу Нурдрока: «Продолжать его дело будет задачей всей моей жизни. Я чувствую эту ответственность, но чувствую также отвагу и силы... Мы на-



Рихард Нурдрок
С портрета И. Ф. Эжерсберга

деялись вместе работать для развития нашего национального искусства. Этому не суждено было осуществиться. Но я свято сдержу то, что ему обещал: его дело будет моим делом, его цель — моей целью»¹⁶.

И Григ сдержал слово. В созданном им величавом «Траурном марше памяти Нурдрока» словно продолжена та героическая линия норвежского искусства, которая так ярко и самобытно определилась в творчестве молодого композитора, создателя национального норвежского гимна *. Основная тема марша, проникнутая эпической суро-

* Музыка марша была сочинена Григом 6 апреля 1866 года — в тот самый день, когда он получил известие о смерти Нурдрока. Существует несколько авторских редакций этого сочинения: 1) основная — для фортепиано (1866), 2) для военного (у Грига — «янычарского») оркестра (1867) и 3) для оркестра медных духовых инструментов (1878). Редакция для симфонического оркестра принадлежит норвежскому композитору И. Хальворсену.

востью старозорвежских мелодий, предвосхищает героинку позднейших григовских сочинений на темы Бьернсона. Прямой путь отсюда идет к сюите «Сигурд Юрсальфар», оперным сценам «Улафа Трюгвасона» и мелодраме «Берглиот». В размеренной поступи траурного марша чувствуется суровое величие сдержанной, мужественной скорби. Норвежская «терцовая интонация» звучит особенно выразительно благодаря строгой диатонике натурального минорного лада:

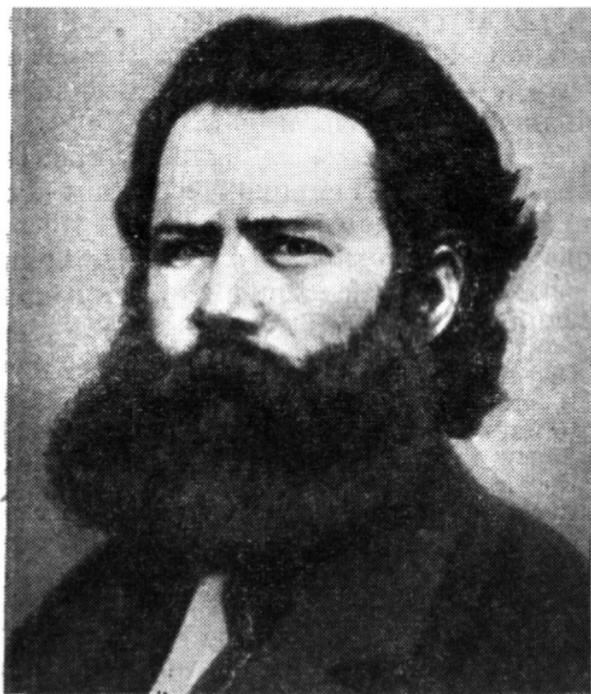


Источником вдохновения для композитора, помимо норвежских народных мелодий, могли послужить траурные марши Бетховена. Сочетая классическую строгость с национальной характерностью, Григ создает величавый образ народного шествия.

Много лет спустя этот же марш прозвучал над гробом самого композитора, во время траурной процессии в Бергене. Такова была воля Грига, высказанная в его завещании.

Одновременно в Италии было написано другое сочинение для оркестра — концертная увертюра «Осенью» (в первоначальном варианте названная «симфонической поэмой»). Основой увертюры послужила баллада «Осенняя буря». Григ сохранил композиционный замысел баллады, но дополнил произведение новым тематическим материалом. Главной теме увертюры предшествует медленное вступление широкого и торжественного склада. В светлой мажорной коде (гимн наступающей весне) использована упомянутая выше народная тема спрингдакса «Нурфьорден», которую Григ получил от Уле Булля (см. пример 20).

В увертюре «Осенью» Григ, несомненно, расширил народно-жанровую сферу песни, углубил ее национальные черты. Однако, с точки зрения поэтического замысла,



Генрик Ибсен (1864)

вокальная баллада оказалась более впечатляющей. В симфоническом варианте (именно из-за слишком пространного развития главной темы) пропала присущая музыке стремительность, динамичность. Произведение выиграло в колористическом отношении, но зато пострадало в самом главном — в образном воплощении поэтического сюжета.

Свою увертюру Григ перерабатывал несколько раз. Издав ее в переложении для фортепиано в четыре руки, он затем, через много лет, сделал новую оркестровую редакцию этого сочинения. В этой редакции она была впервые исполнена в 1888 году, на музыкальном фестивале в Бирмингеме (Англия).

«Траурный марш» и увертюра «Осенью» — единственные сочинения, написанные Григом во время первой итальянской поездки зимой и весной 1865—1866 годов.

Впитывая новые впечатления, Григ был душой далек от солнечного юга. И только через несколько лет в живописной вокальной балладе «На Монте-Пинчио» и в фортепианной сюите «Из народной жизни» нашли отражение образы итальянской природы и быта.

В Риме, в «Скандинавском клубе», произошло первое знакомство Грига с Генриком Ибсеном — тогда уже прославленным писателем-драматургом. Ибсен высоко оценил дарование своего молодого соотечественника и посвятил ему замечательный экспромт «В альбом композитору»:

Орфей зверей ягрюю умирят
И высекал огонь из хладных скал.
Камней у нас в Норвегии немало,
А диких тварей слишком много стало.
Играй! Яви могущество свое:
Исторгни искры, истреби зверье¹⁷.

Поэт тогда же предложил Григу написать оперу на текст своей ранней драмы «Улаф Лильекранс». Сюжет этой пьесы, заимствованный из старинной легенды, ее глубоко национальный поэтический строй (драма Ибсена насыщена народными песнями, балладами), несомненно, были близки Григу. Но в тот период он еще не решился приступить к созданию оперы. А впоследствии, через несколько лет, другая работа на тему Ибсена — музыка к драме «Пер Гюнт» — отвлекла его от замысла «Улафа Лильекранса».

Встречи Ибсена с Григом были недолгими. Григ вскоре уехал в Кристианию, где ему пришлось (как в свое время Ибсену) вести трудную борьбу за признание. Ибсен остался за границей. Но он не переставал интересоваться творческими успехами своего молодого современника. Узнав о том, что Григ желает получить место дирижера в Кристианийском драматическом театре, Ибсен написал рекомендательное письмо директору театра Б. Бьернсопу. Рекомендация не имела успеха. Бьернсон, в то время еще не знавший сочинений Грига, предоставил эту должность другому норвежскому музыканту — К. Хеннуму. По этому поводу Ибсен писал Григу следующее: «Каков бы ни был результат, вы не имеете права говорить, что от него зависит все ваше будущее. Нет, дорогой Григ, ваше будущее — это нечто большее, нежели место театрального

капельмейстера. Было бы просто неблагодарностью с вашей стороны измерять ваш талант такой скромной меркой»¹⁸.

Этот интересный документ, сохранившийся в бергенском архиве Грига, проливает свет на дружеские отношения, которые установились между писателем и композитором задолго до создания «Пера Гюнта». Теплый, сердечный, далеко не обычный для сдержанного Ибсена тон письма говорит о том, что пронипцательный поэт сумел почувствовать в молодом музыканте крупную, сильную творческую личность. Своим участием он поддержал Грига в трудный, решающий период его жизни — первый период самостоятельной деятельности.

Воодушевленный новыми планами, Григ возвратился в Норвегию — на этот раз с твердым решением работать в родной стране.

Глава третья

На родине

15 октября 1866 года Григ дал свой первый концерт в Кристиани. С тех пор не прекращалась его широкая деятельность артиста-просветителя, поборника норвежской национальной культуры.

Для своего народа Григ не только великий композитор, но и выдающийся общественный деятель, неразрывно связавший свою жизнь с судьбой родного искусства. Композитор, дирижер, пианист, педагог, организатор, он сумел положить начало более широкой и систематической концертной музыкальной жизни Норвегии. Его просветительские намерения, при всей трудности поставленных им задач, не оказались бесплодными мечтаниями: они нашли прочную опору в новых условиях норвежской общественной жизни 60-х годов.

В 60-х годах Норвегия вступила в период коренных исторических сдвигов. После трагических событий датско-прусской войны (а Григ, мы знаем, оказался свидетелем этих событий) в оппозиционно настроенных кругах растет недовольство политикой норвежского правитель-

ства. С новой силой вспыхивает движение за национальную независимость страны, за разрыв с шведской унией. Развертывается борьба в защиту прав парламента, за ограничение королевской власти. Формирование политической партии «левых» (Венстре), организованной в 1859 году крупным политическим деятелем Норвегии Йуханом Свердрупом, способствовало тому, что борьба эта приняла острый, напряженный характер. Привлекая на свою сторону оппозиционно настроенную норвежскую интеллигенцию, Свердруп стремился провести ряд политических реформ, предоставить парламенту полноту законодательной власти. Позднее, став премьер-министром, он изменил этим радикальным требованиям. Но в 60-е годы буржуазно-демократическая программа Свердрупа нашла горячую поддержку в передовых кругах норвежского общества; на его стороне оказался и молодой Бьернсон — будущий друг и соратник Грига.

Норвежское искусство этой поры с большой полнотой отразило бурный, переломный характер общественной жизни. Глубокий анализ новых социальных условий, породивших и новые творческие, художественные явления, дан в литературно-критических статьях Ф. Меринга, в свою очередь опиравшегося на классические высказывания Ф. Энгельса¹.

Новаторские черты норвежского искусства 60-х годов ярче всего проявились в деятельности крупных писателей — современников Грига. Отличительной чертой норвежской литературы становится реалистическое постижение жизни. Со всей силой и мощью развертывается дарование Ибсена, обратившегося от легендарно-романтической драмы к образам близкой ему современной действительности. Свои лучшие произведения создает Бьернсон. Творчество обоих писателей характеризуется стремлением к полному и глубокому охвату жизненных явлений. На новый путь становится и норвежская историческая драма, с ее глубоким и правдивым отображением национальных характеров, исторических конфликтов и социальных проблем.

В стремлении к подлинной народности сомкнулись интересы передовой норвежской науки, литературы, истории, фольклористики. Норвежские художники в своих исканиях могли опираться не только на личные наблюдения, но и на широко разработанные научные данные. К трудам

выдающегося историка Петера Мунка, филолога Осена, писателей-фольклористов Асбьернсена и Му, к сборнику народных песен-баллад Ланнстада постоянно обращались крупнейшие писатели Норвегии. Собрание подлинных народных песен становится важной задачей норвежских музыкантов. Напомним, что свой первый сборник народных песен и танцев Григ создал на основе записей Линдемана, опубликованных именно в 60-е годы.

В этот период «национального возрождения» в Норвегии возникают новые культурные организации широкого, общенационального значения. В начале 50-х годов в столице возник Норвежский театр. Руководителем его с 1857 года стал приехавший из Бергена Ибсен, по инициативе которого тогда же было организовано литературное Норвежское общество. Большие сдвиги произошли в репертуаре старинного Христианийского театра, где до сих пор играли в основном датские актеры. На сцене этого театра отныне прочно утвердились драмы Ибсена и Бьернсена, а к концу XIX века он получил название Национального театра — крупнейшего в Норвегии.

Успехи норвежского искусства выдвинули Норвегию на одно из первых мест в мировой культуре. Нельзя не напомнить пронзительное высказывание Энгельса, прямо указавшего в цитированном выше письме к Паулю Эрнсту на исключительное мировое значение норвежской литературы 70-х годов. А ведь именно в тесном союзе с литературой и создавалась норвежская музыка, величайшим представителем которой был Эдвард Григ.

Однако бурный процесс роста национальной культуры таил в себе и глубокие противоречия, коренившиеся в своеобразии исторического развития Норвегии. Экономическая отсталость страны существенно отразилась на характере норвежской общественной жизни, которая наряду с весьма прогрессивными чертами всегда носила известный отпечаток консерватизма. Атмосфера мещанской ограниченности и застоя препятствовала развитию прогрессивных общественных сил. Она заставила уйти в добровольное изгнание величайшего писателя Норвегии — Ибсена; она вызвала бунт ибсеновских героев и беспощадное разоблачение лживой буржуазной морали в норвежской реалистической драме последних десятилетий XIX века.



Кристианил. Дворец и парк

Большие трудности в борьбе за свое искусство пришлось испытать и Григу. Его музыкальная деятельность в Кристиании протекала в условиях очень консервативного и, в сущности, замкнутого быта. Кристиания, столица! С этим городом связали свою молодость, свои пылкие стремления и надежды крупнейшие художники Норвегии — Ибсен, Бьернсон, Винье, Григ.

Но для Грига, как и для Ибсена, столица оказалась неласковой мачехой. «Город с холодным сердцем»² — так характеризует Кристианию один из норвежских биографов Грига. Здесь, как нигде, ощущалось гнетущее влияние норвежского консерватизма, прочно укоренившегося именно в кругах столичной верхушки. Молодому Григу пришлось прокладывать путь сквозь толщу рутинных вкусов и предрассудков, в обстановке оскорбительного равнодушия к отечественной музыке, делячества и материальных невзгод. Вся история его жизни в этот период — повесть о стойкой, упорной борьбе, горьких разочарованиях и больших надеждах молодого непризнанного художника.

Слава еще впереди. Повседневная работа исполнителя, дирижера, педагога требует непомерной затраты сил и заставляет порой забыть о композиторском творчестве. Но за всем этим скрывается вера в свою цель и осознанность этой цели. В итоге трудных лет, проведенных в Кристианин, наступил период полной зрелости, мастерства, мирового признания.

Первый год работы на родине прошел успешно. Авторитет лейпцигской школы, известность юного Грига в Дании, его обаятельный артистический облик — все привлекало к нему внимание публики. Горячую поддержку Григ встретил со стороны прогрессивно настроенных музыкантов: Хьерульфа, Винтер-Ельма, Каппелена, позднее — Свенсена.

Первая встреча Грига с норвежской публикой была подготовлена важным выступлением в печати. Работавший в Кристианин композитор, пианист и дирижер Отто Винтер-Ельм (1837 — 1921) поместил в газете «Morgenbladet» от 14 сентября 1866 года большую статью проблемного характера «О норвежской музыке и некоторых сочинениях Эдварда Грига», в которой творчество молодого дебютанта получило самую высокую, восторженную оценку. Выдвигая в своей статье важнейший вопрос о национальности и народности норвежского искусства, автор пронизательно связывал с народными истоками некоторые ранние сочинения Грига, в первую очередь его «Юморески»; в них молодой композитор, по образному выражению критика, «уже сбрасывает с себя цепи, скованные чужими руками»³.

Первый концерт Грига, состоявшийся 15 октября 1866 года (при участии самого композитора, Нины Хагеруп и известной скрипачки Вильгельмины Норман-Неруда), вызвал широкий отклик в столичной прессе*. В программу вошли: фортепианная и первая скрипичная сонаты Грига, его «Юморески» и романсы, а также романсы Хьерульфа и Нурдрока в исполнении Нины Хагеруп. Лестные отзывы столичных газет превзошли все ожидания

* Предварительно Григ выступил 5 октября в Бергене с программой из собственных сочинений. Этот небольшой клавирабенд, в котором впервые в Норвегии была исполнена фортепианная соната оп. 7, явился серьезной «репетицией» перед концертом в столице.

Грига. «Программа концерта состояла исключительно из норвежской музыки (!)... — писал он Маттисон-Хансену. — Собственно говоря, это хорошее начало и вселило в меня бодрость и веру в будущее»⁴.

Дебют Грига оказался тем более значительным, что музыкальная жизнь норвежской столицы в то время отнюдь не блистала сколько-нибудь выдающимися событиями. Успехи норвежской музыки в этот период еще не могут идти в сравнение с блестящими достижениями в области литературы, драматургии, театра. И уже один тот факт, что Григ рискнул в первые дать целый концерт из произведений современных норвежских композиторов, должен был привлечь внимание к первым выступлениям одаренного юноши.

Одновременно началась педагогическая деятельность Грига, на которую он возлагал большие надежды.

Своей ближайшей задачей молодой композитор считал создание специального музыкального учебного заведения, которое могло бы дать стране профессионально образованных музыкантов, способных вести работу в оркестрах, театрах, хоровых обществах, детских школах. Такого учебного заведения до сих пор не было в Норвегии: и музыканты-профессионалы, и наиболее талантливые любители получали образование за границей.

Вскоре после удачного концертного дебюта в столице Григ с помощью Винтер-Ельма приступает к организации педагогической «Музыкальной академии», в которой он, несомненно, видел будущую норвежскую консерваторию. О целях и задачах этого учебного заведения можно судить по материалам интереснейшей статьи Грига, помещенной на страницах христианской газеты «Morgenbladet» от 12 декабря 1866 года. Эта статья наряду с упомянутой выше статьей Винтер-Ельма является важным документом норвежского музыкального просветительства 1860-х годов. Григ ставит вопрос о методах воспитания музыкантов, о патриотическом долге художника *.

* Невольно напрашивается сравнение с важнейшими событиями русской культурно-общественной жизни 60-х годов. Как известно, борьба за музыкальное просвещение именно в этот период в России приобрела особенно широкий размах. Предметом горячих дискуссий служили те же вопросы воспитания музыкантов, создания своих художественных кадров, методов музыкального образования.

Путь развития национальной норвежской композиторской школы — основная проблема статьи Грига. Горячо, убежденно отстаивая национальные основы воспитания музыканта, он, по-видимому, учитывал собственный опыт студенческих лет: статья написана явно «в противовес» консервативно-академическим позициям традиционной системы образования.

«Разумеется, когда мы говорим об уважении к национальному, — писал Григ, — мы отнюдь не имеем в виду какого бы то ни было одностороннего стремления к изоляции. Мы хотим лишь, чтобы ученик, изучающий музыку, познакомился также и с нашим национальным достоянием, которое, кстати сказать, ему особенно близко и, может быть, более всего способно плодотворно воздействовать на его воображение. Тогда, узнав всю силу и величие норвежской музыки, он уже не будет подавлен ею настолько, чтобы забыть впечатление от национального искусства, как, к сожалению, это часто бывает теперь. При этом, если ученик наделен собственными мыслями, которые следует развивать и укреплять, ему будет гораздо легче найти свой собственный путь, нежели когда он душой и телом сжился с чужеземной музыкой и ему приходится заново освобождаться от нее, потому что эта музыка основана на иных звуках, не на тех, которые впитаны его слухом с колыбели. Таким образом, сохраняя в ученике национальное впечатление, мы сокращаем время, потребное для его развития. Он научится ценить красоту и совершенство национальных мелодий, и, если впоследствии захочет подражать великим композиторам, он станет подражать не их приемам и неповторимым особенностям, а их величию и совершенству в развитии собственных замыслов»⁵.

Открытие «Музыкальной академии» состоялось 14 января 1867 года. В состав преподавателей вошли Григ и Винтер-Ельм (класс композиции и чтения партитур), товарищ Грига по Лейпцигской консерватории, органист и композитор Кристиан Каппелен (1846—1916), скрипач Гудбранд Бён, виолончелист Ханс Нильсен и другие норвежские музыканты.

Существование «Академии», привлечшей сначала большое количество учащихся, к сожалению, оказалось недолговечным. Неопытный, непрактичный Григ не мог справиться с организационными трудностями. Осенью 1869 го-

да «Музыкальную академию» пришлось закрыть из-за недостатка средств.

Однако инициатива Грига дала ценные плоды. Через несколько лет в Кристиании возникла консерватория, основанная Л. М. Линдеманом. В новых условиях 80-х годов судьба этого учреждения оказалась более прочной. Эта единственная в Норвегии консерватория существует и поныне в Осло.

Поставив перед норвежскими музыкантами такую важную задачу, как создание консерватории и воспитание своих музыкальных кадров, Григ все же не мог целиком посвятить себя этому делу. Он не был педагогом по призванию. Несравненно шире, полнее развертывалась его исполнительская деятельность: к ней он всегда тяготел в силу своего артистического темперамента, природной одаренности пианиста и дирижера.

Осенью 1866 года Григ начал свою работу в качестве главного дирижера христианского Филармонического общества.

В сезон 1866/67 года ему удалось провести три симфонических концерта из произведений норвежской и западноевропейской классической музыки. Программы концертов, тщательно составленные, свидетельствуют о серьезных просветительских стремлениях молодого композитора. Пятая симфония Бетховена и увертюра Моцарта к «Волшебной флейте», симфония Грига и оратория Гаде «Крестonosцы», симфония Винтер-Ельма, баллады Нурдрока и его же музыка к драме Бьернсона «Сигурд Злой» — вот основные произведения, исполненные Григом в первом сезоне.

Выполнение этих программ стоило Григу больших усилий. Столица Норвегии в то время отнюдь не обладала богатыми музыкальными ресурсами. В распоряжении Грига был небольшой и весьма посредственный театральный оркестр (одновременно — оркестр филармонии), постоянно занятый в драматических спектаклях. Репетиции носили случайный характер, а исполнительские возможности большинства оркестрантов были настолько скромными, что Григу приходилось прилежно разучивать партии с отдельными исполнителями, прежде чем приступить к оркестровым репетициям. К этому нужно добавить серьезные материальные затруднения, отсталость норвежской публики, мало знакомой с классической музыкой, и

опытность молодого дирижера, едва только начинающего работу с оркестром*.

Но Григ не терял присутствия духа. «Преданность национальной идее примиряет меня с мыслью о том, что мне, художнику, предстоит жить у себя на родине, — писал он Г. Маттисон-Хансену, — но в дурные минуты будущее видится мне в мрачном свете, и все потому, что в Норвегии меня ждет полное одиночество и отсутствие какого бы то ни было художественного влияния. Но ничего — если у меня нет своего «я», жалеть не о чем, если же есть, оно выдержит, несмотря ни на что, и это меня утешает»⁶.

Упорство и энергия помогли Григу добиться значительных творческих успехов. Последний в сезоне концерт из произведений Нурдрока прошел с большим подъемом. Удовлетворенный результатами своей работы, молодой композитор едет в Данию. Здесь 11 июня 1867 года состоялась его свадьба с Ниной Хагеруп. Летом, по возвращении в Кристианию, была написана светлая, жизне-радостная вторая скрипичная соната G-dur.

Но вскоре настали тяжелые времена. Осенью Григ столкнулся с новыми трудностями. Имя его теперь уже потеряло для публики прелесть новизны, и все попытки молодого художника пропагандировать норвежскую музыку наталкивались на каменную стену равнодушия, а порой даже открытой неприязни со стороны «верхушки» столичного общества. Вокруг Грига создалась атмосфера недоброжелательства, мелкой зависти, травли и клеветы; появились враждебные выпады в печати. «Мещанское болото», о котором с такой ненавистью говорил в свое время Ибсен, зашевелилось.

Приведем лишь один красноречивый факт. Когда Григу в сезоне 1873 года удалось организовать утренние симфонические концерты по воскресеньям, это сразу же вызвало резкий протест со стороны блюстителей религиозной морали, считавших, что подобные «неблагопристойные развлечения» способствуют отвлечению верующих от церковной службы. В газете «Morgenbladet» появилось

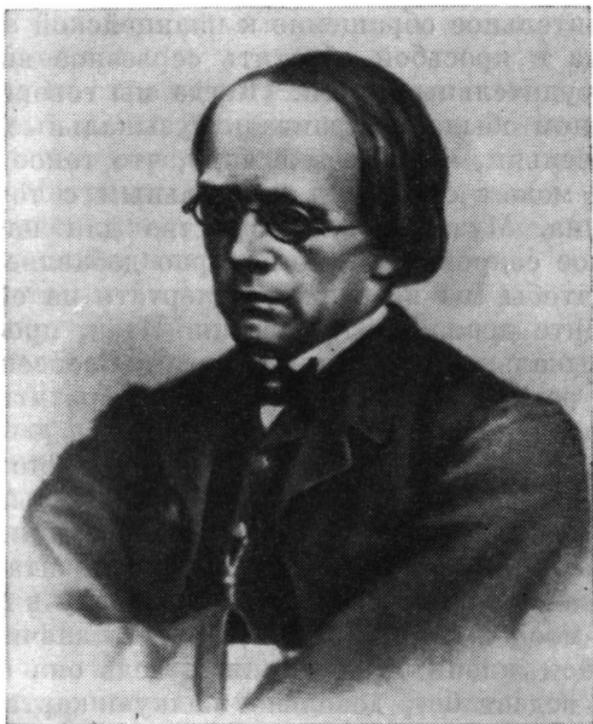
* По настоянию Грига в одной из газет было помещено курьезное обращение к публике: просьба «забыть о своих плащах и шляпах» во время исполнения финала Пятой симфонии Бетховена — с тем чтобы дать возможность присутствующим «дослушать до конца эту великолепную музыку».

многозначительное обращение к полицейской администрации города с просьбой обратить серьезное внимание на эти предосудительные затеи. «Когда мы говорим о неблагопристойном обычае устраивать музыкальные утренники по воскресеньям, мы имеем в виду, что такое положение вещей не может считаться нормальным с точки зрения христианина. Музыкальное общество для нас слишком драгоценное сокровище, — лицемерно добавляет автор заметки, — чтобы мы позволили начертать на его незапятнанном щите девиз неблагочестия. Итак, просим директоров Музыкального общества (Грига и Свенсена.— *О. Л.*) и нашего ревностного шефа полиции обратить внимание на это дело»⁷.

Чуткий и восприимчивый, Григ болезненно переживал все невзгоды. Много лет спустя он с тяжелым чувством вспоминал свои молодые годы в Кристиании. «О своем долгом пребывании в Кристиании предпочитаю не говорить, — писал он музыковеду А. Грёнвольду в 1881 году. — Писать о моей жизни в эти годы — это значит писать о музыкальной жизни Кристиании, а ведь она представляла собой, ведает бог, довольно жалкую картину. Я был одинок: Хьерульф, который сначала горячо меня поддерживал, умер в 1868 году, и я могу только сказать, что с горечью вспоминаю все последующие годы (до приезда Свенсена, которому удалось покорить все сердца), когда мне пришлось испытать на себе то равнодушие, даже ненависть и презрение, которое проявлялось в отношении норвежской музыки»⁸.

Рутинные космополитические взгляды норвежской буржуазии глубоко возмущали композитора. В письме к своему другу — датчанину Августу Виндингу — он говорит: «Норвегия — забавная страна. В то время как в деревнях народ любит свои обычаи и считает своим высшим счастьем жить здоровой и полной жизнью нации, в городах, и особенно в столице, совсем наоборот: чем больше импорта, тем лучше!»⁹.

От горьких слов по адресу столицы Григ не удержался даже в официальной обстановке — в своей торжественной речи во время юбилейного чествования 1903 года. С присущей ему горячностью он в резкой форме напомнил об испытаниях, перенесенных им в молодости, и организаторам юбилейного торжества стоило большого труда загладить его «бестактность».



Хальфдан Хьерульф

Уже на следующий год после приезда на родину Григу пришлось существенно сократить концертную деятельность. В октябре 1867 года появилось объявление о том, что намеченные концерты филармонии отменяются «ввиду недостатка средств». Но Григ не сдавался; он объявил концерты по подписке, собирая деньги от частных лиц. Ценой больших усилий удалось дать в сезоне четыре симфонических концерта, в которых были исполнены произведения Грига, Нурдрока и Хьерульфа. Постоянную помощь Григу оказывала молодая жена, исполнявшая его романсы и произведения других норвежских композиторов.

На одном из симфонических вечеров блистательно выступила совсем юная Агата Баккер-Грёндаль — впоследствии лучшая пианистка Норвегии.

Однако ни мастерство исполнителей, ни содержательные программы, почти целиком составленные из новых произведений, не привлекли внимания широкой публики.

Концерты, по словам Грига, «не приносили ни гроша дохода».

Не удивительно, что в этих условиях концертная деятельность не могла материально обеспечить молодого музыканта. Он жил педагогической работой, занимаясь, помимо «Академии», частными уроками. Сочинять приходилось урывками. Заботы о семье (10 апреля 1868 года родилась единственная дочь Грига, Александра), уроки и случайные выступления поглощали все время.

Только летом, в месяцы отдыха, Григ мог целиком отдаться творчеству. Лето 1868 года оказалось особенно плодотворным. Композитор жил в то время с женой и ребенком в Дании, в уединенном местечке Сэллерёд. Здесь, в деревенской глуши, был сочинен фортепианный концерт a-moll — одно из лучших, вдохновенных созданий Грига.

Новые разочарования ожидали его в Кристиании. Недостаток средств не давал возможности продолжать концерты, которые Григ снова объявил по подписке. Пришлось подать заявление в городской совет с просьбой предоставить помещение для концертов. В этой просьбе Григу было отказано. Более того, в одном из номеров «Morgenbladet» появилась анонимная заметка с одобрительным отзывом по поводу «разумного распоряжения» городских властей, не пожелавших поощрять «частное лицо». Неизвестный автор заметки прозрачно намекал на те «материальные выгоды», которые якобы имел в виду Григ, намереваясь нажиться за счет оркестра.

В результате некоторые музыканты наотрез отказались участвовать в симфонических концертах, другие же потребовали слишком высокой оплаты. Григ объявил концерты без оркестра, лишь при участии любительского хора. «Подумай, за всю эту зиму я не слышал никакой музыки, кроме той, которую сам сочинил, — писал он Маттисон-Хансену. — Дело в том, что у меня конфликт с оркестром, потому что несколько первых скрипок запросили 5 спеийдалеров за концерт с тремя репетициями. В результате я остался без оркестра, поскольку не захотел попасть в долговую тюрьму [...] Я твердо решил, что не дам ставить мне палки в колеса, изменил или, вернее, отменил ту великолепную программу, которую составил летом в Дании и которая уже стоила мне денег, так как я летом же отдал переписывать партии копенгагенскому

Музыкальному обществу *, и приготовил новую, из произведений для хора, хора с фортепиано и т. д... Мне было важно — в той или иной форме, все равно, в какой, — начать мои концерты, и дело пошло»¹⁰.

И все же молодой композитор не был таким одиноким, непонятым, как это казалось ему в минуты тяжелых невзгод. Уже тогда несравненная оригинальность и новизна его музыки привлекли внимание многих чутких ценителей. Большой отрадой для Грига было покровительство Хьерульфа — в то время видного музыкального деятеля столицы. Недолгое общение с этим чудесным музыкантом и добрым, отзывчивым человеком оставило глубокий след в душе Грига **.

Еще более важным было дружеское общение с Бьернсоном. Влияние его сильной творческой личности, как увидим далее, во многом определило характер творчества Грига «кристианийского периода». В сотрудничестве с Бьернсоном Григ создал множество произведений различных жанров: крупные музыкально-драматические композиции, романсы, хоры.

Некоторые сочинения на тексты Бьернсона (по преимуществу хоровые) были написаны Григом в связи с разными событиями общественной жизни. В качестве директора Кристианийского драматического театра, редактора газеты, крупного общественного деятеля Бьернсон старался поддержать и укрепить авторитет молодого композитора.

Однако ни покровительство Хьерульфа, ни поддержка Бьернсона, ни симпатии прогрессивно настроенной публики не могли создать Григу практически необходимых условий для творческой и концертной работы. Втяжелую

* Можно предположить, что Григ хотел исполнить в Кристиании в этом сезоне свой новый концерт с оркестром, но материальные условия помешали ему осуществить этот замысел. Концерт был исполнен впервые 3 апреля 1869 года в Копенгагене норвежским пианистом Эдмундом Нейпертом, которому и посвящено это произведение.

** После смерти Хьерульфа в 1868 году Григ дал несколько концертов в память ушедшего (все средства, собранные от этих концертов, поступили в фонд памятника Хьерульфу, ныне существующего в Осло). Некролог, опубликованный Григом в том же году в датской газете, кантата, сочиненная к открытию памятника Хьерульфу (1874), статья о его романсах (1879) — другие свидетельства неизменного уважения и любви Грига к творчеству своего старшего современника.



Бьернстjerne Бьернсон
(1860-е годы)

зиму 1868/69 года он решил вновь возбудить ходатайство о назначении ему государственной стипендии, не пытая, однако, по опыту прошлых лет, никакой надежды на удовлетворение своей просьбы.

Неожиданная помощь пришла издалека. В канун нового, 1869 года Григ получил полное теплое, дружеское участия письмо Листа. В этом письме великий композитор дает тонкую, пронизательную оценку самобытному дарованию Грига и с большим тактом предлагает ему свою помощь и покровительство.

Письмо Листа — один из примечательных документов в истории музыкально-общественной жизни того времени, свидетельство прогрессивных стремлений венгерского мастера, всегда готового поддержать молодое, растущее искусство. В этом коротком письме ярко запечатлелась щедрая, великодушная натура Листа, тонкость и пронизательность его ума. Язвительная ирония по адресу

тех соотечественников Грига, которые, без сомнения, награждают его лаврами «успеха и поощрения», показывает, что письмо было обращено не только к Григу.

Приводим текст письма целиком.

«Сударь! Мне очень приятно сообщить Вам о том искреннем удовольствии, какое я испытал, читая вашу сонату ор. 8. Она свидетельствует о сильном, глубоком, изобретательном, превосходном по качеству композиторском даровании, которому остается только идти своим, природным путем, чтобы достигнуть высокого совершенства. Лыщу себя надеждой, что у себя на родине вы пользуетесь успехом и поощрением, которых вы заслуживаете. Впрочем, и за ее пределами вы в них не будете нуждаться. Если вы приедете в Германию этой зимой, то я сердечно прошу вас остановиться на некоторое время в Веймаре, чтобы нам познакомиться поближе. Благоволите, сударь, принять уверение в моем искреннем уважении и почитании.

29 декабря, 1868
Рим.

Ф. Лист»¹¹.

Письмо Листа сыграло решающую роль в дальнейшей судьбе Грига. Желанная стипендия была получена; общественное мнение резко изменилось в пользу молодого композитора. Но всего дороже для него было личное отношение Листа, перед авторитетом которого он благоговел. Похвала Листа наполнила его сердце гордостью, уверила в правильности избранного пути. Окрыленный успехом, он спешил в Рим.

Внезапно на Грига обрушилось тяжелое горе. Весной 1869 года в возрасте тринадцати месяцев умерла маленькая дочка. Потеря единственного и горячо любимого ребенка навсегда осталась незаживающей раной в его душе; Глубокая скорбь о дочери вылилась в трогательной песне «Среди роз», написанной в это время.

«Мои отцовские радости прошли, как сон,— писал Григ датскому композитору Нильсу Равникльде.— Поверьте, я пережил тяжелые дни. Тяжело было видеть, как погружается в землю надежда всей моей жизни, ждать, пока время и покой исцелят эту боль»¹². К воспоминаниям об умершем ребенке Григ не раз возвращался в своих траурных песнях, овеянных глубокой нежностью и теплотой («Горе матери» ор. 15, «Мать поет» ор. 60).

Monsieur.

Il m'est fort agréable d'avoir
de la si sincère plaisir que sur la
cause. La lecture de votre sonate
(Deuxième 8.) Elle témoigne d'un
talent & composition vigoureux,
reflectif, inventif, d'excellente étoffe.
Lequel n'a qu'à suivre la voie
naturelle pour monter à un haut
rang. Je me plains à cause que
votre travail dans votre pays les
lucres et encouragement que vous
méritez; ils ne vous manquent
pas ailleurs non plus; et si vous

Venez en Allemagne cet hiver. Je
vous invite ^{cordialement} à venir assister au festival
à Weimar. pour que nous fassions
tout à fait bonne harmonie.
Veuillez bien recevoir, Monsieur,
l'assurance de mes sentiments d'estime
et de considération très distingués.
J. Grig
29 Décembre 68.
Rome.

Автограф письма Листа Григу (окончание)

Летом 1869 года Григ не покидал Норвегии. Он жил уединенно в поместье своих родителей «Ландос» близ Бергена. Красота родной природы с новой силой захватила его. По-новому зазвучала для него и народная песня. Впервые он начинает по-настоящему, пристально изучать народную музыку, не ограничиваясь уже случайно схваченными впечатлениями, но тщательно работая над фольклорным материалом.

В это время Григ, по-видимому, не считал еще возможным начать собственные записи народных песен и танцев непосредственно от народных музыкантов. Он вслушивался, штудировал то, что сделано было его предшественниками. Тщательно изучив только что опубликованный сборник народных песен Линдемана «Старые и новые норвежские горные мелодии», он создал на основе этих записей цикл фортепианных пьес «Норвежские народные песни и танцы» ор. 17. Этот цикл



Нина Григ
с дочерью Александрой (1869)

был первым в ряду замечательных григовских обработок народных мелодий. Свой труд композитор посвятил старому наставнику и другу, пропагандисту порвежской народной музыки Уле Буллю. Летом 1869 года были написаны также некоторые песни на слова Андерсена (ор. 18). Осенью 1869 года Григ уехал в Рим.

Начало 1870-х годов — новый этап творческой биографии Грига — годы наступающего признания, широкой известности и полного созревания таланта.

Поездка в Италию (где Григ провел осень и зиму 1869/70 года) после большой и напряженной работы в Норвегии, тяжелых личных переживаний не дала больших творческих результатов. Но она для Грига не была только отдыхом: возникли новые замыслы, новые эскизы. Свежие впечатления, как это обычно бывало у Грига, по-

степенно откладывались в его сознании, чтобы дать импульс к творческому порыву.

Самым сильным, неповторимым из этих впечатлений были встречи с Листом, состоявшиеся в начале 1870 года в Риме (великому композитору было тогда пятьдесят восемь лет, и он находился в расцвете славы). Живой облик Листа, обаяние его артистической личности и совершенство его игры навсегда остались в памяти Грига. Навсегда запомнились ему те краткие советы и указания, которыми сопровождалась эти встречи. Последнее напутствие Листа Григу: «Продолжайте! У вас для этого есть все данные. И не позволяйте себя запугивать!» * — показывает, что венгерский мастер сумел своим веским словом оценить и утвердить лучшее в творчестве молодого художника — оригинальный, национальный склад его музыки. В этом высказывании Листа выразилась его общая горячая приверженность и симпатия к молодым растущим национальным школам в музыке: ведь с той же благожелательностью отнесся он и к смелым шагам «Новой русской школы». Непосредственные, полные восхищения письма Грига о Листе живо напоминают известные нам письма Бородина, в которых русский композитор, в свою очередь, отдал дань безграничного уважения венгерскому мастеру.

Вот что рассказывает Григ об этих памятных встречах:

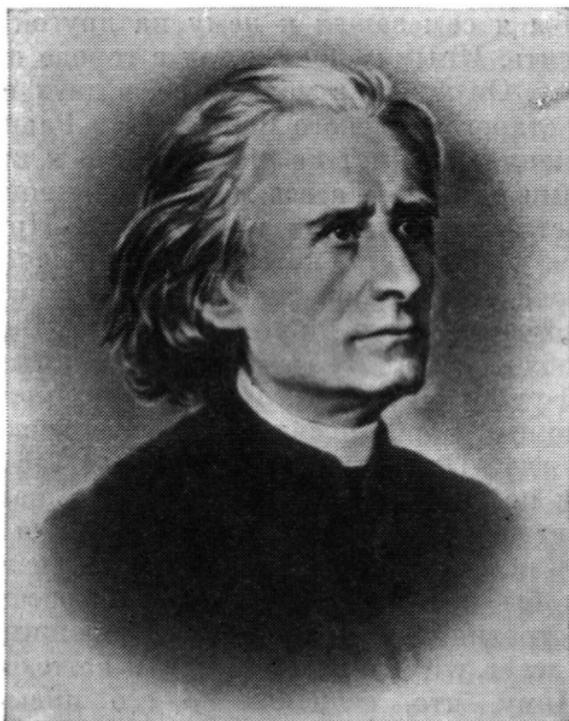
«Александру и Гесине Григ.»

Рим, 17 февраля 1870 года.

Дорогие родители!

С небольшой компанией наших скандинавов я собирался поехать завтра на несколько дней в Тиволи — и что же? Сижу я вчера вечером в Скандинавском собрании за партией виста, как вдруг входит Сгамбати (отличный пианист — я, кажется, писал вам о нем) и заявляет,

* Напомним слова Листа, обращенные к Бородину: «Идите своей дорогой! Работайте по своему методу, не слушайте никого. Вот вам мой совет, раз вы желаете его получить».



Ференц Лист

что меня хочет видеть Лист и ждет у себя завтра утром в одиннадцать. Как ни прельщала меня поездка в Тиволи — возможность увидеть Листа, конечно, ее затмила, и все мои планы изменились. Впрочем, я уже не впервые увижу Листа, ибо... Слушайте же. С тех пор как начался Собор (а Листу претит и Собор, и сами его принципы), Лист удалился в Тиволи и живет там на вилле д'Эсте. Сюда он наезжает редко, но как-то раз я случайно узнал, что он здесь, тотчас отправился к нему и, не застав дома, оставил свою карточку. Вскоре Лист опять уехал во свояси. Вдруг на днях я встречаю на улице датского композитора Равнкильде, который живет в Риме, и он рассказывает мне, что только что получил записку от одной немецкой художницы, которую Лист просил через него, Равнкильде, меня разыскать.

Лист поручил передать мне свои сожаления о том, что не имел времени навестить меня, но что он-де был бы

рад, если бы я сам зашел к нему на другой день утром часов в десять. Иными словами, он в городе и ждет меня. Лечу к нему. Он живет в монастыре, в двух шагах от арки Тита и старого римского Форума. Но Равнкильде предупредил меня, что Лист не любит, когда к нему являюся с пустыми руками, — а все мои лучшие сочинения, как на грех, остались дома или в Германии. Пришлось мне отправиться к Виндингу, которому я раньше подарил экземпляр моей скрипичной сонаты, и поступить по принципу: одной рукой даю, другой отнимаю. Виндинг оставил себе обложку, а я завладел содержимым, надписал сверху: «Д-ру Ф. Листу от почитателя», прихватил еще мой похоронный марш, посвященный Нурдрокку, и тетрадь песен (ту, где «Отплытие» *), сунул все это под мышку и ползая по улице, чувствуя, не скрою, как у меня от страха сосет под ложечкой. Но волновался я совершенно напрасно — ибо не много найдется на свете людей, которые могли бы поспорить с Листом в любезности. Он с улыбкой встретил меня и самым ободряющим тоном сказал: «Nicht wahr, wir haben ein bischen korrespondiert?» **. Я сказал ему, что, если бы не его письмо, мне бы не видать Италии. Это вызвало у него приступ поистине уле-буллевского смеха. Меж тем его взгляд жадно впился в папку, которую я держал под мышкой. «Ого! — подумал я. — Выходит, Равнкильде прав!» А паучьи пальцы Листа тем временем с такой недвусмысленной угрозой потянулись ко мне, что я счел благоразумным, не мешкая, собственноручно развязать папку. Он тотчас же стал перелистывать ее или, вернее сказать, бегло прочитал первую часть сонаты, а о том, что он читал по-настоящему, а не для виду, свидетельствовали многочисленные кивки, возгласы «браво» и «sehr schön!», которыми он отмечал лучшие места. Я воспрянул духом, но стоило Листу попросить меня сыграть сонату, как душа у меня снова ушла в пятки. По правде говоря, мне никогда прежде не приходило в голову сыграть всю вещь целиком на фортепиано, а запинаться на каждой ноте в присутствии Листа мне не хотелось. Но никакие отговорки не могли.

* Сборник романсов оп. 9: «Арфа», «Колыбельная песня», «Заход солнца», «Отплытие».

** «Не правда ли, мы с вами немного переписывались?»

Итак, я сел за его великолепный американский рояль («Чикеринг»). Уже в самом начале, где скрипка вступает с немного причудливой, но национальной мелодией, он воскликнул: «Ei, wie keck? Nun, hören Sie mal, das gefällt mir! Noch einmal, bitte!»*. А когда скрипка второй раз вступает в Адажио, он стал играть партию скрипки в верхнем регистре в октаву с такой необыкновенной выразительностью, так певуче и задушевно, что я втайне ликовал. Это были первые звуки, услышанные мной в исполнении самого Листа. Потом мы стремительно перешли к Аллегро — он играл партию скрипки, я — фортепиано. Я все больше воодушевлялся, окрыленный похвалами, которые он, по правде сказать, расточал так щедро, что я преисполнился восторженной благодарности. Когда первая часть окончилась, я попросил его разрешения сыграть что-нибудь для фортепиано соло и выбрал менуэт из «Юморесок», который вы, конечно, помните. Только я сыграл первые восемь тактов и повторил их, как он стал мне подпевать, сопровождая мелодию решительным, даже героическим жестом, который мне вполне здесь понятен. Вообще я подметил, что Листа привлекает национальная самобытность. Я и раньше это подозревал, поэтому-то и захватил с собой произведения, в которых попытался затронуть национальные струны. Сыграв менуэт, я почувствовал, что если мне хочется услышать игру Листа, надо ковать железо, пока горячо, потому что он сейчас явно в духе. Но в ответ на мою просьбу он только плечами пожал; тут я взмолился: неужели он допустит, чтобы я уехал из Италии, так и не услышав ни разу его игры! Тогда он, взмахнув рукой, пробормотал: «Nun, ich spiele was Sie wollen, ich bin nicht so!»**, — и в мгновение ока вдруг извлек откуда-то партитуру, недавно им законченную, — своего рода церковное шествие ко гробу Тассо, приложение к его знаменитой симфонической поэме для оркестра «Tasso, lamento e trionfo». Потом сел за рояль и ударил по клавишам. Верьте мне, он поистине «парягал» — да простится мне столь неблагозвучное выражение — целые потоки пламени, огня и живых мыслей. Звучало это так, точно он вызывал дух самого Тассо. Лист

* «Ого, как дерзко! Послушайте, это мне нравится! Ну-ка, еще раз!»

** «Ну, я сыграю, что вам угодно; ведь я не такой!»

пишет яркими красками, но подобный сюжет просто создан для него: его сила как раз в умении живописать трагическое величие. Я просто не знал, кем мне больше восхищаться: композитором или пианистом, — с такой мощью он играл. Собственно, это даже нельзя назвать игрой — ты забываешь, что перед тобой музыкант, он преобразается в Пророка, возвещающего день судный, да так, что все духи вселенной оживают под его пальцами. Он проникает в сокровеннейшие тайники души, с демонической силой вторгается в глубины сердца. Сыграв свою вещь, Лист преспокойно заявляет: «Jetzt wollen wir mal weiter gehen in der Sonate!»*. Но я в ответ: «Ну нет, покорно благодарю. После вас — увольте!» И тут происходит самое поразительное. Лист говорит: «Nun, warum nicht, geben Sie mal her, dann werde ich es tun».** Поймите же: во-первых, он не знал сонату, никогда не слышал и не играл ее прежде, во-вторых, это же соната для скрипки, то есть в ней есть партия скрипки, которая развивается совершенно самостоятельно, то вверху, то внизу, независимо от фортепиано. Что же делает Лист? Он играет сонату, не упуская ни одной подробности, и скрипичную партию, и фортепианную, и даже более того — потому что он играл полнозвучнее, с бóльшим размахом.

Скрипка звучала там, где ей положено, не заглушая фортепиано, а он в буквальном смысле слова попевал во все концы клавиатуры одновременно, не упуская ни одной нотки, и при этом как он играл! Величаво, прекрасно, с гениальной проникновенностью. Кажется, я смеялся, смеялся идиотским смехом. Но когда я попытался промямлить какие-то восторженные слова, он проворчал: «Nun, das werden Sie mir doch zutrauen, etwas von Blatt zu spielen, ich bin ja ein alter gewandter Musiker»***. Ну разве он не сама доброта? Ни один из великих людей, с которыми мне довелось встречаться, не может сравниться с ним. Под конец я сыграл ему мой Траурный марш, который также пришелся ему по душе, а потом мы поболтали немного о разных разностях. Я рассказал ему, между прочим, что мой отец слышал его в Лон-

* «Ну, теперь будем продолжать сонату».

** «Ну, отчего же? Так давайте я сыграю».

*** «Ну, вы доверяете мне сыграть это с листа; я ведь старый, опытный музыкант».

доне в 1824 году, это доставило ему удовольствие. («Ja, ja, ich habe in der Welt viel herumgespielt, zu viel» *, — сказал он). Потом я простился с ним и побрел домой с пылающей головой, но с сознанием, что провел два интереснейших часа в моей жизни. А теперь я приглашен к нему на завтра и, конечно, очень счастлив.

На другой день после описанного мною свидания итальянцы Сгамбати и Пинелли (ученик Иоахима) играли мою первую скрипичную сонату на утреннем концерте, где собрался весь высший свет. Лист явился в середине концерта, как раз перед началом сонаты, и как нельзя кстати. Успех, вышавшийся на долю сонаты, я не смею приписывать себе. Просто, когда аплодирует Лист, все аплодируют наперебой — одни усерднее других»¹³.

Не менее интересно второе письмо, посланное два месяца спустя. Речь идет здесь о самом значительном сочинении молодого Грига — его фортепианном концерте.

«Александру и Гесине Григ. Рим, 9 апреля 1870 года.

Дорогие родители!

На сей раз я и впрямь не знаю: с чего начать, с какого конца приступить к рассказу? Все события и впечатления в каком-то хаотическом вихре проносятся в мозгу. Но, наверное, все-таки самое лучшее — по порядку описать то, что произошло в последние недели. А стало быть, прежде всего рассказать о моем втором визите к Листу, который я нанес ему вскоре после того, как отправил вам предыдущее письмо, и который во всех отношениях был не менее интересен, чем первый. По счастью, как раз в это время мне прислали из Лейпцига рукопись моего фортепианного концерта, и я прихватил ее с собой. Кроме меня, у Листа на этот раз были Виндинг, Сгамбати, знакомый мне немецкий листианец, который дошел в своем подражании до того, что носит сутану, а также один участник церковного Собора и несколько молодых дам из числа тех, что готовы проглотить Листа живьем. Их восторг даже смешон. Каждая старается подсесть к нему по

* «Да, я много играл на белом свете, слишком много».

ближе, прикоснуться к краешку его долгополого облачения, под любым предлогом пожать ему руку. Совершенно не считаясь с тем, что пианисту во время игры нужно свободное пространство, чтобы двигать руками, эти дамы, когда Лист сел за рояль, сгрудились вокруг него, устремив жадные взгляды на его пальцы,— и казалось, того и гляди, пальцы Листа исчезнут в разверстой пасти маленьких хищниц. Мы с Виндингом с замиранием сердца гадали, будет ли Лист и впрямь играть мой концерт с листа. Я считал это невозможным, но Лист держался другого мнения. Он спросил меня: «Wollen Sie spielen?»*. Я поспешил отказаться: не могу, мол (я до сих пор еще не разучил концерта). Тогда Лист взял партитуру, подошел к роялю и с ему одному присущей улыбкой сказал, обращаясь ко всем присутствующим: «Nun, das werde ich Ihnen zeigen, dass ich auch nicht kann»**.

И начал. Должен сказать, что в первой части концерта он взял слишком ускоренный темп и поэтому несколько скомкал начало, но зато потом, когда я решился указать ему темп, он стал играть так, как под силу только ему и никому другому. Не случайно каденцию, одну из самых трудных в техническом отношении частей, он сыграл безупречно. Его мимика неподражаема. Ему мало одной игры — нет, он при этом беседует, критикует, бросает остроумные замечания то одному, то другому из присутствующих, многозначительно кивает направо и налево, когда что-нибудь особенно пришлось ему по душе. В Адажио и в особенности в финале его исполнение и похвалы достигли апогея. На всю жизнь запомню я совершенно божественную сцену. В заключительной части, как вы, наверное, помните, вторая тема повторяется в мощном fortissimo. В самом последнем такте, где первая нота первой триоли темы из *gis* переходит в оркестре на *g*, а на фортепиано по всей клавиатуре взвивается вверх могучая гамма, Лист вдруг остановился, поднялся во весь свой исполинский рост, отошел от рояля и огромными театральными шагами, воздев руки вверх, заходил по просторному монастырскому залу, в буквальном смысле слова рокоча тему. При упомянутом *g* он, словно император, властно простер руку, воскликнув: «*g, g, nicht gis! Famos!*

* «Хотите сыграть?»

** «Ну, так я покажу вам, что и я тоже не могу».

das ist so echt schwedisches Banko!» * — и потом, словно в скобках, на полном pianissimo добавил: «Der Smetana hat mir neulich etwas davon geschickt» **.

Затем он вернулся к роялю, повторил заново весь эпизод и доиграл концерт до конца. А потом, возвращая мне ноты, сказал с неподражаемой задумчивостью: «Fahren Sie fort, ich sage Ihnen, Sie haben das Zeug dazu, und — lassen Sie sich nicht abschrecken» ***.

Эти слова имеют для меня несказанное значение. Я бы назвал их своего рода благословением. Еще много раз в жизни, когда мне придется испытать горечь и разочарование, мне будут приходить на память слова Листа, и я уверен, что в воспоминании об этом часе заложена чудодейственная сила, которая поддержит меня в дни испытаний» ¹⁴.

Своего отношения к творчеству Грига Лист не изменил и в дальнейшем. Он продолжал внимательно следить за его новыми сочинениями и никогда не упускал случая выдвигать и пропагандировать их, вопреки выпадам консервативной критики.

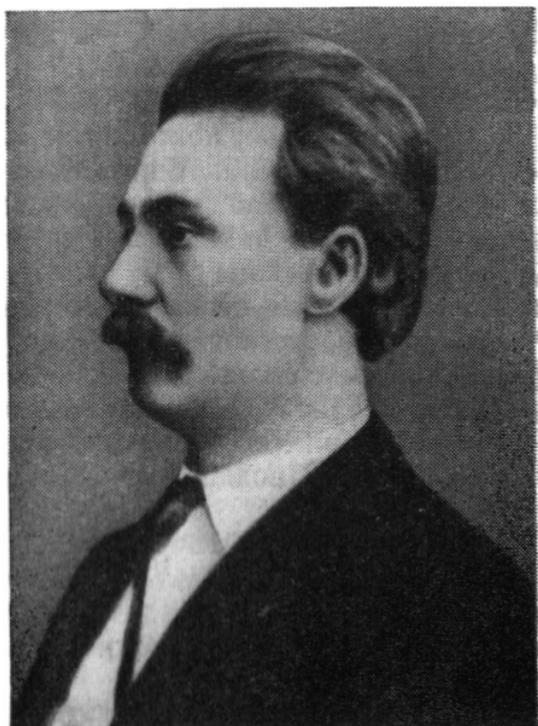
По возвращении на родину Григ возобновил концертную деятельность. Внешние условия его работы не изменились. Но возросший авторитет, накопленный опыт и новые зарубежные связи позволили ему более активно влиять на музыкальную жизнь столицы. Вместо прежнего Филармонического общества, влачившего жалкое существование в годы деятельности Хьерульфа, Григ предполагал основать концертную организацию нового типа и более широкого, устойчивого значения. Печальный опыт с «Музыкальной академией» заставил его на этот раз быть осмотрительнее: постепенно подбирая состав оркестра, он в то же время старался заручиться содействием прессы и городских организаций. И когда, наконец, 2 декабря 1871 года в Кристиании состоялось открытие Музыкального общества, то пресса и общественное мнение высказались решительно в пользу Грига.

Созданное Григом Музыкальное общество стало важнейшим центром концертной жизни в Норвегии. На осново

* «Соль, соль, а не соль-диез! Бесподобно! Это настоящий шведский пунш!»

** «Кое-что в этом роде недавно прислал мне Сметана».

*** «Продолжайте, говорю вам, это ваше призвание — и не позволяйте себя запугивать».



Йухан Свенсен

этой организации в 1919 году возникло ныне существующее Филармоническое общество в Осло.

Верным союзником Грига в его начинаниях на этот раз оказался талантливый норвежский композитор Йухан Свенсен (1840-1911), как и Григ, воспитанник Лейпцигской консерватории. Ученик Рихтера, Рейнеке и Гауптмана, Свенсен еще в студенческие годы проявил себя как одаренный композитор-симфонист.

Именно к этому раннему периоду относится одно из лучших сочинений Свенсена — его первая симфония D-dur, которая была впервые исполнена в Кристиании в 1867 году (на этом исполнении присутствовал Григ). После этого удачного дебюта Свенсен надолго уехал за границу. Он много концертировал в Европе (Париж, Лондон, Копенгаген), а затем в Америке в качестве дирижера. Его концерты всегда привлекали широкую аудиторию; по отзывам современников, это был «самый блестящий дирижер Скандинавии».

В 1873 году Свенсен вернулся на родину, в Кристианию; с тех пор началось его сотрудничество с Григом.

Выдающийся артист своего времени, он обладал также и качествами общественного деятеля, организатора. Своей энергией и настойчивостью он вскоре сумел (говоря словами Грига) «покорить все сердца» и сломить упорство консервативно настроенной публики. Благодаря его деятельному участию совершенно обновилась музыкальная жизнь норвежской столицы. Тесная дружба навсегда связала обоих композиторов, чьи имена неразделимы в истории норвежской культуры: ведь эта дружба возникла в трудное время борьбы за национальную композиторскую школу. Об этом не забывали ни Григ, ни Свенсен даже и в позднейшие годы, когда их пути разошлись: «истый норвежец» Григ остался работать в Бергене, а Свенсен с 1883 года занял место главного дирижера в Копенгагене.

Творчество Свенсена, не отличаясь глубиной и самобытностью григовского искусства, тем не менее отмечено несомненными чертами национального своеобразия. Особенно ярко проявилось оно в лучших сочинениях Свенсена — симфониях и «Норвежских рапсодиях» для оркестра. Характерность национального тематизма сочетается у Свенсена с принципами романтической программности, почерпнутыми в творчестве Листа и Берлиоза. Влияние Листа сказалось и в оркестровом стиле Свенсена — насыщенном, красочном и эффектном. Именно эти качества живописности, колорита так ценил у Свенсена Григ, считавший его одним из крупнейших мастеров оркестра своего времени.

Любопытно, что творчество Свенсена впервые побудило молодого Грига выступить в новой для него роли музыкального критика. Первые концерты Свенсена в Кристиании осенью 1867 года вызвали восторженный отзыв Грига, напечатанный в газете «Aftenbladet». С тех пор Григ охотно выступал с критическими статьями, рецензиями, свободными литературными этюдами на музыкальные темы.

В трудную пору жизни Грига Свенсен старался широко пропагандировать за границей творчество своего друга. По его инициативе были впервые изданы вторая

скрипичная соната Грига и фортепианный концерт ор. 16*.

Концертный сезон 1873/74 года Григ провел вместе с Свенсенем. Это был самый блестящий сезон за все годы его работы в Кристиании. Опытный в практических делах, Свенсен взял на себя все заботы организационного характера и сумел дать в первый же сезон одиннадцать симфонических концертов. (Григу же удавалось с большим трудом провести не более четырех.) Все концерты под управлением Грига и Свенсена имели большой успех, и в следующие годы концертная деятельность Музыкального общества приобрела еще более широкий размах. В 1874 году специальным постановлением норвежского правительства обоим композиторам была назначена ежегодная пожизненная стипендия в 1600 крон.

Однако именно в это время Григ считал необходимым покинуть столицу. Концертная деятельность не давала ему возможности сосредоточенно работать в области композиции. К тому же годы напряженного труда заметно подорвали слабое здоровье Грига: обострилась приобретенная еще в юности болезнь легких.

Наступившая материальная обеспеченность помогла ему изменить образ жизни. Весной 1874 года Григ переехал в Берген. С тех пор он постоянно живет в родном городе, выезжая иногда с концертами в крупные города Европы.

Произведения, созданные Григом на рубеже 60-х и 70-х годов, утвердили его значение в мировой музыкальной культуре. Именно в эти годы постепенно определя-

* В эти годы Григу с трудом удавалось публиковать свои сочинения. Все его попытки «уговорить» датских издателей опубликовать фортепианный концерт (на любых условиях, за любое вознаграждение!) не привели ни к чему. Зная об этом, Свенсен сумел расположить в пользу Грига лейпцигского издателя Фритча, который продолжал и в дальнейшем публиковать сочинения молодого норвежского композитора. Позднее Григ передал право издания своих сочинений издательству Peters в Лейпциге. Представитель этой фирмы, широко эрудированный Макс Абрахам, вскоре стал одним из близких друзей Грига, горячим поклонником его творчества. Опубликованная в 1932 году переписка Грига с издателями М. Абрахамом и Г. Хинриксенем представляет большой интерес.



Грег (1868)

лись и вырабатывались черты зрелого стиля композитора, эстетические принципы его зрелого мастерства.

В области крупных инструментальных форм возник фортепианный концерт, создавший Григу мировую славу, в жанре камерной ансамблевой музыки — вторая скрипичная соната, одно из самых оригинальных и самобытных произведений скрипичной литературы. Задуман и начат был цикл «Лирических пьес», над которыми Григ продолжал работать в течение всей жизни. Важное место в творчестве композитора заняли обработки народных песен. Созданный Григом в эти годы сборник оп. 17, первое обращение композитора к подлинной народной песне, явился основой всей его дальнейшей деятельности фольклориста.

Новые искания заметны и в сфере вокальной лирики. К началу 1870-х годов относится цикл песен на слова Бьернсона оп. 21, в котором впервые проявилось стремление к целостной вокально-камерной композиции, объединенной общим поэтическим замыслом, общей темой. И, наконец, совсем новая сфера драматической, сценической музыки вошла в творчество Грига вместе с крупными вокально-симфоническими произведениями на тексты Бьернсона.

Можно с уверенностью сказать, что ни один период в творчестве Грига не отличается таким разнообразием тем и сюжетов, таким обилием жанров. В ярких и вдохновенных произведениях этих лет молодой композитор достиг главной цели: сумел подчинить свое мастерство идее национального и народного. Преодолевая тот обобщенный стиль «северной» романтики, каким отмечены ранние его произведения донорвежского периода, Григ из сферы влияний Гаде и Мендельсона вступает в родную стихию норвежской народной жизни и народной поэзии. И в то же время классическая стройность форм, совершенство композиторской техники говорят о том, что годы учения остались далеко позади.

Большим творческим достижением Грига в жанре фортепианной миниатюры было создание первого цикла «Лирических пьес» оп. 12.

Точный перевод названия цикла -- «Маленькие лирические пьесы» («Lyriske Smastykker») — хорошо передает

его художественный смысл и значение. Новизна «Маленьких пьес» — прежде всего в их особой насыщенности и сжатости изложения. Григ выступает здесь как замечательный мастер-поэт, умеющий вложить в предельно сжатую форму четверостишия, или эпиграфа, или афоризма большое, разнообразное содержание.

«Лирические пьесы» далеко не всегда являются подлинно «лирическими» в точном смысле слова. Уже первая тетрадь цикла отличается многообразием сюжетов и тем. В восьми маленьких «стихотворениях» цикла оп. 12 находит свое воплощение и лирика, и народная фантастика, и народный быт, и героико-патриотическая тематика. За поэтически-задумчивой, прелестной в своей недосказанности, «шумановской» «Ариеттой» следует меланхолический «Вальс» в норвежском народном духе. Таинственная сцена, навеянная «Макбетом» Шекспира («Песня сторожа»), и легкий, воздушный «Танец эльфов» переносит нас в мир фантастики. Лирический «Народный напев», интонационно близкий к мазуркам Шопена, и задорный «Норвежский танец» рисуют сцены народного быта, а вслед за ними слышится грациозно-наивная мелодия «Альбомного листка» и величаво-торжественная «Песня о Родине».

Живописность, характерность, богатство фантазии — отличительные черты «Лирических пьес». И, что особенно важно, это богатство поэтического содержания достигнуто Григом при помощи самых простых, несложных технических приемов фортепианного изложения: недаром эти пьесы до сих пор остаются важной основой детского педагогического репертуара. Сочетание простоты, доступности и тонкого артистизма делает их классическими образцами фортепианной миниатюры. Как удачно найдены, например, образы полетности в «Танце эльфов» или тяжелая, монументальная «хоровая» фактура в «Песне о Родине»; сколько обаятельной напевности в музыке «Альбомного листка» или утонченной грации в свободной ритмике «Народного напева» (fis-moll)! И все это сосредоточено в рамках отточенной, отшлифованной миниатюрной формы — большей частью симметричной, трехчастной.

Во всех восьми пьесках данного цикла отчетливо откристаллизовались типичные принципы не только формообразования, но и ладового, интонационного, ритмического мышления Грига. Такова, например, характерная для

норвежской музыки гибкая и многообразная трактовка минорного лада. В очаровательном, изысканном, но и глубоко народном по складу «Вальсе» Григ тонко использует выразительные возможности мелодического минора: мелодия «Вальса» развертывается в верхнем, мажорном тетраорде; сопровождение, напротив, настойчиво утверждает минор. В этой же пьесе привлекает внимание типично григовское вариантное развитие мелодии: вторая ее фраза представляет собой ритмически обогащенный вариант первой. Такой прием вновь подтверждает всю плодотворность воздействия народной традиции на стиль Грига: варьирование отдельных элементов темы (коротких фраз и попевок, формирующих мелодию) — одна из главных особенностей норвежской народной музыки:

36 *Allegro moderato*



Черты гибкой, подвижной григовской ритмики отчетливо проявились в обаятельном элегическом «Народном напеве» — этой «норвежской мазурке». Очень характерно для Грига и оживление ритмики триольными «вьющими» фигурками, которые естественно и гибко вплетаются в мелодическую линию:

37 *Con moto*



Первая тетрадь «Лирических пьес» ор. 12 получила продолжение еще в девяти тетрадях; последняя из них (ор. 71) написана Григом незадолго до смерти.

Накопленный опыт работы над фортепианной миниатюрой оказался полезным для Грига и в других жанрах. Вскоре после сочинения «Лирических пьес», в 1869 году, он создает первый сборник обработок подлинных народных мелодий для фортепиано, в которых применены те же типические приемы развития.

Посвященный Уле Буллю сборник «Норвежские народные песни и танцы» ор. 17 открывает первую страницу той «книги песен», в которую художник вложил труд всей жизни. За этим циклом следует ряд замечательных обработок ор. 30, ор. 35, ор. 64, ор. 66 и ор. 72, свободных композиций на норвежские народные темы и симфонических претворений норвежской народной музыки.

Для своего цикла Григ воспользовался, как уже сказано, сборником Линдемана. Из обширного собрания «Норвежских народных мелодий» он сумел отобрать самое характерное. В двадцати пяти пьесах, созданных Григом, раскрываются различные стороны народной жизни, народного характера: природа и труд, суровая скорбь и праздничное веселье, светлая лирика любви и жизнерадостный юмор. Охватывая различные жанры норвежского фольклора — веселые танцы, свадебные песни, старинные баллады, пастушеские напевы, любовную лирику и героичку, плачи и причитания, — Григ в каждом из этих жанров находит и акцентирует специфические, ему одному присущие черты.

Примечательно внимание композитора к тексту песни, ее происхождению, ее «бытованию» в народной среде. Старое издание григовского сборника, вышедшее в Бергене в 70-е годы, показывает, что Григ не только сохранил в своих обработках народные тексты песен, но и в отдельных случаях напечатал примечания Линдемана к ним. Так, по поводу веселого «Свадебного напева» № 24 (позже использованного Григом в его «Симфонических танцах») говорится, что исполняется он во время свадебного шествия, когда жених и невеста идут в церковь. К свадебным играм, как указано в примечании, отнесется в народном быту также и шуточный танец *Stabbe-Laa-*

ten. В позднейших изданиях все эти примечания и тексты были сняты редактором.

Как и «Лирические пьесы», «Норвежские танцы и песни» op. 17 принадлежат к жанру миниатюры. Григ в них немногословен. Он обычно не выходит за пределы народной мелодии, не вносит в нее существенных изменений. Но в самом методе изложения и гармонизации найдено столько нового, характерного, что пьеса перестает быть «обработкой» и превращается в музыкально-характеристический этюд — картину народной жизни.

В этом смысле показательно сравнение пьес Грига с соответствующими обработками Линдемана.

Достаточно сопоставить в обоих сборниках хотя бы чудесную свадебную «Песню жениха», которой Григ сумел придать черты высокого благородства и поэтичности (пример 38 а — у Линдемана эта мелодия сопровождается имитацией в аккомпанементе, совсем не соответствующей характеру песни), или пастушескую мелодию «горного призыва» — однообразно-фанфарную в записи Линдемана. идиллически-светлую у Грига (пример 38 б):

38a Allegretto

Линдеман



La O - le en-gang i Bin-de sik at bei-le til Fa-der Mikkels Dat-ter..

Allegretto

Григ



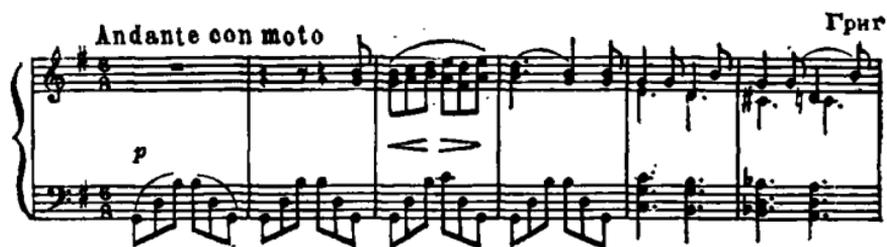
La O - le en-gang i Bin-de sik at bei-le til Fa-der Mikkels Dat-ter..

38b Con moto

Линдеман



So ick ka me a-ver den My-ra te ro - le Haug, le. ro - le Haug kom..



Особое место в народном сборнике Грига занимает группа танцев: один за другим следуют грациозный спрингданс, задорный халлинг, огненный, темпераментный йольстер, юмористический Stabbe-Laaten.

В своих обработках Григ сразу дает почувствовать характер движения, свойственный данному танцу. Особенно типична постепенная активизация ритма и гармонии, нарастание динамики, идущее от народной музыкальной и хореографической традиции. Так, например, в изящном до-мажорном спрингдансе № 1 вначале отчетливо выдержан характер оживленного, но пока еще сдержанного народного танца. Затем фактура постепенно усложняется, обогащается хроматическими подголосками, и, наконец, танец переходит в темпераментную пляску с прыжками. Резкие синкопы в последней вариации наглядно отражают традиционный «финал» крестьянского спрингданса, заканчивающегося сильными прыжками-«взлетами».

Широко раскрывается в григовских танцах сфера народного юмора. В добродушно-лукавом халлинге (№ 7) и особенно в шуточном свадебном Stabbe-Laaten танец перерастает в настоящую сценку пантомиму, в которой сразу же вырисовываются движения и мимика танцующих, их забавные выходки и гримасы.

Не менее широко отражена лирическая сфера народной жизни. В прекрасных свадебных и любовно-лирических песнях Грига воплощена свежесть и чистота юношеской любви, благородная сдержанность чувств, присущая северной народной поэзии. Таковы «Песня жениха» (№ 10), две «Свадебные песни» (№ 6 и 24), «Крестьянская песня» (№ 23). К лучшим образцам лирики Грига нужно отнести также песню «Я знаю маленькую девушку». В разработке этой мелодии композитор применяет вариационную форму, создавая своеобразный тип дуэта (тема проходит сначала в среднем, затем в низком регистре).

Вариационность — основной метод развития в обработках народных мелодий у Грига. Композитор бережно сохраняет неизменной народную мелодию, окрашивая тему в разные тона путем тонких гармонических изменений в сопровождении (особенно хроматизмов и альтераций), обогащения фактуры, изменения регистров, введения подголосков. Широкое применение этого принципа вариаций «на остинатную мелодию»*, коренящегося в народной музыке, сближает Грига с композиторами русской, глинканской, школы. Подобно русским классикам, Григ не только брал от народа свои мелодии, но и учился у народа художественным приемам их воплощения**.

К сборнику «Норвежские песни и танцы» близко примыкает фортепианный цикл «Из народной жизни» ор. 19. В этом произведении Григ отчасти основывался на подлинных народных мелодиях. Но в целом цикл представляет собой уже свободное претворение норвежского фольклора. Три пьесы — «В горах»***, «Свадебное шествие проходит» и «Карнавал» — составляют контрастные эпизоды-картины этой небольшой сюиты, которую композитор стройно объединяет посредством последовательного проведения всех трех тем в заключительном разделе — обобщающей коде «Карнавала».

Возникший еще в Норвегии и законченный во время римского путешествия, в 1870 году, цикл этот может быть охарактеризован как зарисовки, этюды, созданные «северным художником в южных краях». Воспоминания о родной природе и быте возникают на фоне шумной, праздничной жизни южного города («Карнавал»). Прекрасен солнечный юг, но ближе, милее сердцу образы далекой родины, сурового царства гор. К ним неизменно возвращается мысль художника среди окружающей его южной природы. Такова поэтическая программа цикла.

* Тот же метод развития преобладает у Грига и в его обработках собственных романсов и песен.

** О сходстве приемов варьирования у Грига и Глинки пишет В. А. Цуккерман в книге «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке: «Не случайно один из немногих европейских композиторов XIX века, стоявших очень близко к своему народу, обнаруживает в своей музыке некоторые черты, напоминающие Глинку и, в частности, его тип гармонического варьирования остинато» (М., 1957, с. 312—313).

*** Подлинное название этой пьесы — «Горный танец» («Fjeldslått»).

В художественном отношении цикл «Из народной жизни» явился эскизом к будущим произведениям Грига. Так, например, светлое, праздничное «Свадебное шествие» (лучшая пьеса цикла) впоследствии вошло в музыку первого действия «Пера Гюнта», а в сумрачных фантастических образах пьесы «В горах», с ее характерной угловатой темой, отчетливо намечаются контуры будущей музыкальной картины «В пещере горного короля».

Сравнение различных жанров фортепианной музыки, созданных Григом в 60-е годы, свидетельствует о постепенном расширении народной тематики в творческом кругозоре композитора. От маленьких пьес оп. 12, через обработки народных мелодий, он приходит к более развитой композиции — сюите характеристических пьес оп. 19, отличающейся «внушительными» масштабами, и, наконец, к монументальному фортепианному концерту — вершине первого творческого периода.

Новые черты проявились и в вокальной лирике Грига. «Христианийский период» отмечен созданием трех сборников песен (оп. 15, оп. 18 и оп. 21) и нескольких отдельных произведений, частично включенных композитором в позднейший сборник оп. 39. Здесь уже можно отметить важный перелом, наступивший в творчестве Грига: именно в эти годы прочно установилась связь композитора с норвежской классической поэзией. Если в сборниках конца 60-х годов (оп. 15 и оп. 18) Григ в основном продолжает «андерсеновскую традицию» датских лет, то в песнях оп. 21 и оп. 39, обратившись к творчеству Бьернсона, он обретает новые качества психологической углубленности, внутренней сосредоточенности и силы, которых ему еще не хватало в тонкой и задушевной, но несколько идиллической андерсеновской лирике.

Сборники оп. 15 и оп. 18 в значительной мере составлены из произведений, написанных в Копенгагене. Преобладающие в них тексты Андерсена указывают на то, что Григ в этих песнях живет еще прежними впечатлениями и воспоминаниями.

Однако признаки нового проявились и здесь. Так, в сборнике оп. 15 заметно выделяются две песни, сильно отличающиеся от андерсеновских песен Грига, рассмотренных нами во второй главе: «Колыбельная Маргариты»

на текст Ибсена (1868) и «Горе матери» на слова датского поэта Кристиана Рикарда (1870). Близка к ним по тематике третья песня — «Среди роз», написанная в это же время (1869). Все три произведения связаны с событиями личной жизни композитора — рождением и смертью его ребенка.

«Колыбельная Маргариты» — первое обращение Грига к поэзии Ибсена. Темой песни послужил поэтический эпизод из исторической драмы Ибсена «Борьба за престол»: молодая мать поет, склонившись над колыбелью маленького Хокона, будущего короля Норвегии. Величавый, торжественный характер песни, ее хоральный склад и размеренный ритм навеяны, по-видимому, средневековым колоритом этой сцены:

39 *Andante molto tranquillo*

Над на-ми кро-влей но-бо все звез-да-ми бле-стят; и
Nu løf-tes Loft og Loft- te til Sijer-ne hvær-ven blaå, nu

к но-бу крош-ка Хо-кон на крыль-ях сна ло-тит.
fly-ver til - te Haå- kon med Drott-ne - vin - ger Paå.

Светлая, мягкая тональная окраска (As-dur), чистота строгой диатонической гармонии, классическая завершенность вокальной мелодии — все здесь создает неповторимое впечатление скрытой нежности и величавой простоты. Прекрасный образ «матери-мадонны», созданный Григом в этой «старой песне», напоминает о лучших творениях живописи Возрождения.

Антитеза дана в траурной песне «Среди роз», написанной Григом после смерти его маленькой дочери Александры (песня эта долгое время оставалась неизданной и только в 1885 году была опубликована в сборнике песен ор. 39, куда вошли и некоторые другие произведения раннего периода).

Подобно «Колыбельной Маргариты», песня «Среди роз» написана в народном складе. Простое и трогательное стихотворение норвежского поэта Кристофера Янсона содержит драматический контраст двух образов — счастливой матери, играющей со своим ребенком «среди роз», и матери, потерявшей любимое дитя: «среди роз» покоится навеки уснувший ребенок. Однако в своей композиции Григ не дает контраста: в музыке господствует единый образ суровой и сдержанной скорби. Это глубокое чувство воплощено в характерном складе строго ритмованной остигатной мелодии, как бы застывшей в своем трагическом спокойствии. Выразителен и мрачный ладотональный колорит (*es-moll* — *as-moll*). Григ стремится к сжатому сосредоточенному выражению чувства и создает обобщенный трагический образ, не нарушая простого народного характера мелодии.

Та же тема материнской скорби по-новому раскрывается в траурном монологе «Горе матери» на текст Рикарда. По сравнению с предшествующей, эта песня более тепла по своему тону: уже не суровое спокойствие смерти, а неизгладимая, щемящая боль воспоминаний выражена в ней. Песня написана в характере колыбельной, но эта колыбельная полна безысходного горя. Мерное покачивание в аккомпанементе звучит как напоминание о минувшем счастье материнской любви. Тонкие ладовые нюансы (*b-moll* натуральный и мелодический) усиливают экспрессию томительно-печальной мелодии. А далее — острые, щемящие интонации стона и зова, подчеркнутые выразительными тональными сдвигами. В заключительном эпизоде фортепиано тот же спокойный «мотив покачивания», постепенно замирая, завершает скорбную песню.

Глубокий психологизм, выраженный в этом траурном монологе, простая правда человеческих чувств — новые черты, присущие уже зрелому Григу. Нечто подобное можно найти у Ибсена в потрясающей сцене воспоминающей Агнес из «Бранда».

Григовские «песни материнской любви» неизменно трогают своей сердечностью. Чувствуется, как углубилось психологическое содержание лирики Грига; насколько шире, разностороннее воплощает он мир человеческих чувств, как тонко и пронизательно раскрывает явления окружающей жизни. И даже там, где композитор избирает темы, казалось бы, глубоко личные (как это было в только что рассмотренных нами песнях), созданные им образы достигают высокой поэтической обобщенности.

Два крупных произведения стоят в центре «христианского периода»: вторая скрипичная соната и фортепианный концерт. Оба они говорят о созревшем мастерстве Грига, о силе вдохновения, проявившейся с небывалой свободой и смелостью. Оба они автобиографичны, поскольку рисуют индивидуальный облик молодого Грига, с его горячностью, светлым оптимизмом и верой в лучшие, созидательные силы жизни. В обоих личное и народное, национальное и общечеловеческое слито в неразрывном единстве.

Однако, при всей своей общности, соната и концерт различны и по характеру, и по художественному значению. Более монументальный и широкий по композиции концерт отличается также и большей глубиной психологического склада музыки. Если в светлой и лучезарной, по-юношески темпераментной сонате господствует сфера народно-жанрового, то в фортепианном концерте, напротив, полнее и шире выражено лирическое начало.

Вторая скрипичная соната G-dur op. 13 посвящена другу Грига, Йухану Свенсену — превосходному исполнителю-скрипачу, а не только композитору и дирижеру («... ему одному я решаюсь ее доверить»¹⁵, — писал Григ Маттисоп-Хансену). Создание сонаты относится к лучшим, светлым дням жизни композитора: она была написана вскоре после его женитьбы на Нине Хагеруп, в дни молодого счастья.

В отличие от первой, «датской», сонаты, еще отмеченной влиянием Гаде, вторая соната — произведение подлинно норвежское, выражающее неукротимый дух норвежского народа. В ее энергичных, упрямых ритмах, рельефных мелодических контурах отобразились присущие норвежскому национальному характеру черты волевой решимости.

Многое связывает сонату Грига с национальными традициями скрипичной игры, с высоким искусством норвежских фелеров — скрипачей. В музыке второй сонаты — праздничной, темпераментной и блестящей — ему удалось поэтически-тонко запечатлеть черты народного скрипичного искусства, отнюдь не прибегая к натуралистическому копированию.

Специфика скрипичного звучания здесь ясно ощущается уже в самом характере тем. Мелодика сонаты, гибкая и подвижная, обильно расцвеченная изящной орнаментикой, словно рождена движением смычка. Укажем хотя бы на главную тему первой части, свободно развивающуюся в характере народного танца — спрингара.

Впрочем, и вся соната Грига воспринимается как поэтически претворенный народный танец. Чувство молодого задора переливается через край, наполняя музыку стихийным ощущением жизни, радости бытия. Развитие подчинено динамике танца, движения. Упругие ритмы спрингданса господствуют в первой части — *Allegro vivace*; ритм танца включается и в лирическую песенность *Allegretto*; от начала и до конца танцевальна музыка финала. И вместе с тем соната не только «бытовая сцена», не только картина народной жизни: сквозь оболочку народно-жанрового всюду проступает вдохновенное лирическое чувство поэта.

Свободное, импровизационное вступление открывает сонату:

The image shows a musical score for the beginning of the second sonata by Grieg. It consists of three staves. The top staff is for the Piano, starting at measure 40, with the tempo marking *Lento doloroso*. The middle staff is for the Violin (V-n), starting at measure 11, with a *ritard.* marking. The bottom staff is for the Violoncello (V-c), starting at measure 11, with a *strepitoso* marking. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *ff*), articulation (accents), and phrasing slurs.

Причудливый пассаж скрипки, насыщенный острыми хроматизмами, поразивший своей смелостью даже Листа, находит полные аналогии в записях норвежского фольклора. Такими импровизациями нередко начинают свои выступления народные музыканты, как бы призывая внимание слушателей. У Грига эта же «импровизация» звучит особенно импульсивно: она полна неожиданных резких смен, тонкой игры контрастов. Первые минорные аккорды *Lento doloroso* настраивают на скорбный лад. Стремительный, бурный пассаж исполнен большой драматической силы, энергии, страсти. Затем — неожиданный поворот к мажорной тональности. «Луч света» внезапно прорывается сквозь сумрак раздумья: у скрипки в высоком регистре спокойно плывет нежная, плавная мелодия — образ светлой мечты. Григ расцветивает тему триольными фигурками, скользящими хроматизмами, придавая ей оттенок воздушности, невесомости. Музыка светлеет: из скорбного раздумья рождается образ радости.

Ликующая тема главной партии (см. пример 41 а) близка народному танцу спрингару. Григ варьирует тему, постепенно наполняя ее все более мощным и звонким звучанием. Музыка расцветает с каждым новым повтором, и даже мечтательная тема побочной партии (столь близкая элегически-нежным романсам Грига) теряет свой лирический отпечаток и растворяется в стихийном движении танца.

Полна наивного очарования музыка второй части. Простая и светлая мелодия *Allegretto*, с ее характерными ладовыми нюансами (звук *cis* — «дорийская секста» минорной тональности), напоминает народный напев (см. пример 41 б). Покой, умиротворенность, чистота этой музыки говорят о сближении с природой, созерцании вечной ее красоты. Но излюбленная григовская тема «растворения в природе» представлена здесь, думается, в ином аспекте, чем, например, в фортепианном концерте, возникшем на год позже. Там — величавое спокойствие горной природы. Здесь — приветливый сельский ландшафт, зеркальные глади фьордов, сияние солнца, игра воды. Плавная тема оживлена струящимися пассажами, звонкими арпеджиями у фортепиано; в музыкальный пейзаж вторгаются народные наигрыши, отзвуки танца. Невольно возникают ассоциации с идиллическими народными сценами

норвежских романтиков-живописцев, с картиной Тидемайна и Гуде «Свадебная процессия в Хардангере».

И, наконец, в сверкающем, брызжущем весельем финале (см. пример 41 в) — новый подъем, новое развитие празднично-танцевальных, неудержимо стремительных тем. Стихия танца торжествует.

Отличительная черта сонаты — композиционная цельность.

Она сказала, прежде всего, в интонационном единстве цикла. Основные темы, как бы переплавляясь одна в другую, крепко сцеплены общностью интонаций — типичных народных попевок трихордного склада:

41a *Allegro vivace*

Allegretto tranquillo

41b

41c *Allegro animato*

Примечательна и общность композиционной структуры. В основе произведения лежит принцип трехчастности, выраженный как в общем строении всего цикла, так и в строении отдельных его частей. Сходные по тематическому материалу крайние части сонаты, в тональности G-dur, обрамляют лирический центр — e-moll'ное Allegretto, написанное в сложной трехчастной форме. Очень оригинальна композиция финала, приближающаяся к сложной трехчастности и сохраняющая лишь отдельные признаки рондо-сонаты *. Симметричны, замкнуты по строению основные темы первой части — главная и побочная партии. И, наконец, очень отчетливо выражен в сонате (особенно во второй части) народный принцип вариационности, с характерным орнаментированием тем. Всюду господствует светлый колорит главной тональности G-dur, и даже в задумчиво-напевной теме средней части минорный лад e-moll воспринимается как «параллель» мажора (главная тема Allegretto написана в переменном ладу e — G).

Во всем произведении (за исключением медленного вступления к первой части) строго выдержаны трехдольный размер и оживленная ритмика, свойственная норвежским танцам. Отсюда характерная для сонаты легкость, подвижность, грация. Основное достоинство этой музыки — в цельности, единстве художественного замысла.

Правда, в критической литературе именно это качество нередко ставилось Григу в вину. Сонату G-dur упрекали за ритмическое и тональное однообразие, отсутствие контрастов (к такой точке зрения склоняется даже горячий поклонник Грига — В. Ниман). Однако тематическая цельность сонаты на самом деле не имеет ничего общего с монотонностью. Напротив, какой шаг вперед в этом произведении — цельном и стройном, вылившемся в едином порыве! Рядом с первой скрипичной сонатой, несколько фрагментарной, разбросанной, здесь — уже новый этап. Григ стал мастером. Среди его крупных инструментальных сочинений есть более сложные, более глубокие. Не едва ли можно найти произведение более монолитное

* Существенное отличие от сонаты здесь заключается в том, что экспозиция и реприза сходны по тональному плану (главная партия — G-dur, побочная — h-moll — D-dur).

единое по своему интонационному строю, характеру, форме. В пределах сонатного цикла здесь развита, в сущности, одна тема, один образ опозитивированного народного танца.

Фортепианный концерт Грига — одно из вершинных произведений не только в творчестве его автора, но и во всей мировой фортепианной литературе. Вслед за Шопеном и Шуманом Григ создал еще один совершенный образец лирического концерта. Национальная определенность музыкального языка, гармонического склада, всех средств выражения сочетается здесь с полнотой лирического высказывания. Григ говорит «о себе», но говорит языком народного художника, живущего жизнью своего народа, своей природы, своей страны.

Исследователи творчества Грига в анализе его фортепианного концерта не могут избежать сравнений с концертом а-молл Шумана. Это сравнение стало своего рода традицией. Романтически-утонченный, лирический характер обоих произведений, отдельные интонационные связи (особенно в теме вступления), общая тональность а-молл и, наконец, особое значение эмоциональных сфер лирики и патетики — все это заставляло искать прообраз концерта Грига в творчестве его любимого композитора, создателя «Крейслерианы».

Однако при более тщательном анализе сходство оказывается в значительной мере внешним.

Музыка Шумана впечатляет прежде всего глубоким психологизмом; она в значительной степени интроспективна, обращена в глубь человеческой души. Юный, восторженный Григ более непосредственно откликается на внешние впечатления. В его концерте несравненно шире, полнее выражено и народно-жанровое начало, и чувство природы, пейзажа. Погружаясь в мир личных переживаний, он в то же время стремится запечатлеть всю полную бытия и поведать о своих чувствах как о чем-то глубоко родственном окружающему его прекрасному миру. Моменты сосредоточенности, ухода в себя недолги.

Пейзажность, картинность, тонкая описательность — все эти дорогие нам в Григе качества многообразно и полно раскрылись в его концерте. Чувство природы выражено здесь с такой вдохновенной простотой, какую трудно

представить в произведении «виртуозного» концертного плана (нечто подобное можно найти в симфониях и концертах Рахманинова с их обаятельной лирикой северного пейзажа.)

Концерт написан в традиционной, классической форме трехчастного цикла.

Все три части концерта — лирико-патетическое *Allegro*, созерцательное *Adagio* и народно-жанровый финал объединяются общим настроением душевной открытости, большого лирического подъема.

Наиболее содержательна первая часть концерта. Высокий артистизм, блистательность, торжественный пафос и светлая восторженная лирика — все говорит о том, что перед нами «автопортрет» Грига, юного романтического художника, в котором сильны и свое индивидуальное, и непосредственно-народное.

Стремительно низвергающийся пассаж вступления возвещает начало. Традиционная виртуозность сразу же преодолевается силой поэтических чувств. Решимость, энергия, волевое утверждение — вот образ вступления, обрамляющего первую часть концерта. С самого начала свежо и ярко ощущается народный стиль. Характерная норвежская интонация (нисходящий терцовый ход *gis — e*) составляет основное мелодическое зерно вступительной темы:



Интонационно-ладовой характерностью отмечена и главная тема концерта — двойственный, контрастный образ. Сначала — сосредоточенность, собранность, сдержанная ритмика пародного танца. Затем — романтическая устремленность, томление; широкая, льющаяся мелодия, с ее экспрессивными восходящими тритоновыми интонациями, с опорой на острые ладовые тяготения уменьшенного

септаккорда и последующим медлительно-плавным нисхождением:

43 Allegretto molto moderato

Legni Archi Legni Archi Legni Archi Legni Archi

p

Cl. e Fag.

Эта тема главенствует в концерте, приобретая каждый раз новую окраску. После проведения сокращенной экспозиции в оркестре вступает фортепиано. Григ поручает второе изложение главной партии целиком солисту (лишь при очень легкой поддержке струнных), как бы подчеркивая этим свободу, непринужденность лирического высказывания.

Значительность центрального образа главной партии рельефно оттеняется контрастным скерцозным связующим эпизодом. Блистательная игра легких пассажей вносит в развитие оттенок импровизационности и тонкого артистизма. Национальная характерность этого изящного «скерцо» выражена главным образом в остроте народно-танцевального пунктированного ритма. Упругая, своеобразная ритмика, стремительность, полетность движения приближают эпизод *Animato* с очаровательными «каприччиозными» темами второй скрипичной сонаты Грига.

Скерцозность неожиданно отстраняется натиском лирических чувств. Широкое вступительное построение на органном пункте доминанты приводит к сосредоточенному раздумью. Задумчиво-мечтательная тема побочной партии экспонируется сначала у виолончелей, а затем переходит

в поэтический монолог солиста, где лирическое созерцание постепенно перерастает в светлый, восторженный пафос:



Торжествующее, мощное tutti оркестра, завершая экспозицию и открывая разработку, синтезирует темы вступления и главной партии*.

Дальнейшее развитие сонатного аллегро усиливает и заостряет контраст лирико-патетических образов экспозиции. Так, в разработке полностью преобразуются и получают совсем новое освещение оба элемента главной партии: сдержанно-собранный начальная тема неожиданно обнаруживает скрытое в ней элегическое начало; она звучит прозрачно и нежно у флейты, а затем у валторны, на фоне арнеджированных пассажей фортепиано. Лирический образ главной партии (второй, напевный ее элемент), напротив, наполняется волевой устремленностью и вы-

* Короткая, сжатая экспозиция концерта позволяет сделать некоторые выводы относительно новых особенностей инструментального стиля Грига. Созревающее мастерство художника сказалось прежде всего в строгом отборе выразительных средств. Ничего лишнего, никакого многословия, никаких заполняющих «пустоты» пассажей. При всей непосредственности высказывания, общая композиция концерта убеждает классической стройностью и ясностью форм.

зывает к жизни энергично-стремительные пассажи вступления, подготавливающие репризу*.

Развитие первой части достигает вершины в каденции, звучащей, как восторженный дифирамб. Прекрасную характеристику каденции дал в своей книге Ю. Кремлев, сравнивающий ее с «гимном Норвегии». «Только здесь мы вполне постигаем образное значение главной партии, слушая ее на фоне бурно-неумолчных потоков арпеджий,— пишет Кремлев.— В сущности, это монументальный гимн Норвегии — ее сильным людям, со величавой, тревожной природе. Нигде раньше Григу не удавалось достичь такой мощи [...] Впечатление каденции настолько грандиозно, что после нее кода кажется почти формальной концовкой. И вновь нельзя не возразить отрицателям драматизма у Грига — это ли не пример могучего драматического размаха? Одна такая каденция делает Грига великим драмо-эпическим поэтом родины»¹⁶.

Торжественно и плавно вступает главная тема центральной части концерта — Adagio. Спокойный и величавый тон музыки заставляет вспомнить о некоторых классических образцах. Многое здесь навеяно, по-видимому, сосредоточенными раздумьями бетховенских циклов (вроде Des-dur'ного Andante из «Аппassionаты» или As-dur'ной медленной части пятой симфонии). Но выразительность живописно-колористических средств говорит о новом, романтическом ощущении природы. Чистота и свежесть гармонии, поэтические звучания «лесного рога» (валторны) и пасторальные свирельные напевы — все здесь сливается в единый образ величественно-прекрасного северного пейзажа.

Подобное чувство проникновенного созерцания природы Григ гениально высказал в одной из своих песен этих лет — «Первой встрече» на слова Бьернсона. Вспоминая стихи Бьернсона можно сказать, что музыка григовского Adagio звучит,

Как песнь, — что, слух лаская,
В горах звенит весь вечер,
Как рога звук певучий,

* Типичен для Грига стройный тональный план разработки, включающей три мелодические волны, с последовательным динамическим нарастанием и в большей своей части развертывающейся по линии восходящих полутоновых сдвигов (e-moll, f-moll, fis-moll).

Что в недрах леса гает
И пламень сил могучих
Чудесно в нас рождает.

Первый экспозиционный раздел трехчастной формы поручен оркестру. Главная тема вступает в мягком, певучем звучании засурдиненных струнных в их наиболее теплом регистре и далее слегка оттеняется отзвуками валторн, в которых слышится горное эхо. Такие возвышенно-созерцательные настроения типичны для григовских сонатных циклов, в которых медленные части обычно выделяются какой-то особой, по-григовски трогательной просветленностью чувств. Характерно для Грига и контрастное ладовое освещение темы (сопоставление светлого мажора и эгегического минора — Des, es):



Пасторально-идиллические свирельные наигрыши фортепиано приводят к небольшому разработочному разделу, а затем — к динамической репризе у солиста и оркестра, исполненной восторженного подъема. В постепенном нарастании расцветающего лирического чувства выражается огромный пафос душевных сил, ведущий к радостной «игре» финала.

Праздничный народно-танцевальный финал не нарушает лирического замысла цикла. Ликующая тема народной пляски сменяется восторженным изливанием поэта,

картина народной жизни воспринимается не просто как «жанр», а как образ любимой родины.

Замечательна уже первая тема финала, излучающая силу, энергию народной души. В этой мужественной пляске с ее энергичным ритмом халлинга есть что-то от старонорвежских танцев (недаром так близок к ней заключительный эпизод григговского «Улафа Трюгвасона», рисующий воинственные пляски древних норвежцев — см. пример 65):



Интересна и близость этого образа к основной теме первой части — более сдержанной, но отмеченной той же собранностью народно-танцевального ритма (см. пример 43).

Танцевальные активные образы экспозиции в центральном разделе финала сменяются новой темой, знаменующей возвращение к лирике мечтательного *Adagio*. В пасторальном напеве флейты, напоминающем свирельные наигрыши медленной части, возникает светлая мелодия народного склада — «тема горных призывов», «тема родины»:

47 *Poco più tranquillo*



Постепенно ее колорит теплеет, восторженно и страстно звучит она в монологе фортепиано как широкое лирическое высказывание «от автора». Эту же тему, в новом для нее героико-патетическом облике, композитор утверждает и в ослепительной, мощной коде финала. Трубы и громбоны торжественно провозглашают призывно-героическую, ликующую мелодию в миксолидийском ладу:



Ликующим призывом к жизни и свету заканчивается весь концерт — вдохновенная лирическая поэма северного певца.

К этому своему любимому сочинению Григ возвращался не раз, тщательно отделявая оркестровку, фактуру. Редакция первого издания не удовлетворила Грига настолько, что он, заново пересмотрев концерт, переделал его и вновь передал издательству Peters. При этом он запретил исполнять концерт по партитуре первого издания, в первоначальном оркестровом варианте.

Интересные сведения о фортепианном концерте сообщает биограф композитора, Г. Финк. По свидетельству известного американского дирижера и композитора Фрэнка ван дер Стуккена, первый вариант оркестровки был в значительной мере подсказан Григу Листом, всегда особенно ценившим это сочинение.

Вот что сообщает об этом ван дер Стуккен: «Фортепианный а-молл'ный концерт Грига доставил ему покровительство Листа. Восхищаясь оригинальностью этой музыки, Лист предложил некоторые изменения в оркестровке. Композитор, который в то время еще не чувствовал себя вполне уверенным в знании оркестра, охотно принял эти советы, и партитура, таким образом, вышла в свет с этими изменениями. Но Лист совершил ошибку, следуя своему пламенному темпераменту и не принимая во внимание более идиллический характер дарования Грига. Поэтому инструментовка получилась слишком перегруженной, не соответствующей поэтическому содержанию концерта. Позднее Григ опубликовал новую редакцию концерта, в которой он частично вернулся к своей прежней, простой и удобной оркестровке. Вот пример, наглядно показывающий различие обеих редакций. Чудесная вторая тема первой части (тема побочной партии.— О. Л.) у Грига должна была исполняться виолончелями, что вполне отвечало нежному и певучему складу мелодии; Лист, напротив, по-

ручил ее трубе. Это вызвало несколько театралный эффект, которого Григ никогда не имел в виду»¹⁷.

В последние годы жизни Григ вновь вернулся к концерту и внес некоторые изменения не только в инструментовку, но и в развитие тематического материала, гармонии¹⁸. Важные замечания, касающиеся исполнительской трактовки концерта, были сделаны им в 1906 году норвежскому пианисту Фритьофу Баккер-Грёндалю — в то время молодому, начинающему артисту.

Первое исполнение концерта состоялось 3 апреля 1869 года в Копенгагене. Норвежский пианист Эдмунд Нейперт выступил в качестве солиста, в присутствии Антона Рубинштейна, высоко оценившего новое сочинение Грига. После концерта Нейперт писал композитору:

«Дорогой Григ!

В субботу Ваш божественный концерт прозвучал в большом зале «Казино». Триумф был поистине грандиозный. Уже после каденции первой части в публике началась настоящая буря. Три опасных критика — Гаде, Рубинштейн и Гартман — сидели наверху в ложе и аплодировали изо всех сил. Я должен передать Вам привет от Рубинштейна и сказать, что он был просто потрясен, услышав такое гениальное произведение, и был бы рад познакомиться с Вами»¹⁹.

Таким же успехом сопровождалось второе исполнение концерта в Копенгагене осенью 1869 года. На этот раз дирижировал сам Григ. Солистом по-прежнему был Эдмунд Нейперт.

В Германии концерт впервые исполнила известная норвежская пианистка Эрика Ли-Ниссен (которая в феврале 1872 года выступила с этим произведением в лейпцигском Гевандхаузе), и вскоре произведение Грига завоевало широкую популярность, несмотря на более чем сдержанную оценку в музыкальной прессе*.

* Любопытно, что устами некоторых «ученых» музыковедов концерт Грига был осужден как неблагоприятное и эклектичное произведение, в котором «много колорита, но мало мысли». Лейпцигские рецензенты ухитрились усмотреть в нем влияние чуть ли не десяти композиторов, в том числе Шумана, Шопена, Гаде, Мендельсона, «отчасти Вебера и в сильной степени Листа».

Достаточно рано определилась судьба григовского концерта в России. Русская публика впервые познакомилась с ним 4 декабря 1876 года: концерт исполнялся в третьем собрании Русского музыкального общества пианистом И. Боровкой, под управлением Э. Ф. Направника. С тех пор имя норвежского композитора, раньше знакомое лишь немногим, стало известным и в более широких кругах. Концерт Грига вскоре сделался одним из любимых произведений в репертуаре пианистов всего мира. При жизни Грига его исполняли Р. Пюньо, Ф. Бузони, А. Зилоти и другие выдающиеся пианисты различных стран.

Сочинив свой концерт, Григ почувствовал себя зрелым мастером. Ему впервые удалось высказаться в произведении монументального симфонического плана (ранняя юношеская симфония на этом пути была лишь попыткой). Талант его в полной мере расцвел. Перед ним уже возникла новая, высокая цель — воплощение музыкально-драматических замыслов, создание национальной музыкальной драмы.

Глава четвертая

Григ и Бьернсон. Героико-эпическая тема в творчестве Грига

На рубеже 60-х и 70-х годов, в период, когда норвежская классическая литература достигла полной зрелости, возник творческий союз Грига с двумя крупнейшими писателями Норвегии. Содружество Грига с Ибсеном и Бьернсоном упрочило мировую славу норвежского искусства. Ведь именно к этому времени относятся драматические поэмы Ибсена и замечательные стихотворения Бьернсона, вдохновлявшие Грига.

Оба писателя — каждый из них по-своему — оказали важнейшее, едва ли не решающее воздействие на формирование эстетических взглядов композитора. Их поэтическое творчество обогащало, оплодотворяло вокальную лирику Грига. Новые завоевания драматургии Ибсена и Бьернсона вдохновляли его на создание национальной героико-эпической оперы. И если Григу не суждено было полностью решить эту задачу, то это все же не умаляет ценности григовских драматических опытов, глубоко плодотворных для дальнейшего развития норвежской музыкальной культуры.



Бьёрнстьерне Бьёрнсон
С портрета Э. Вереншелла

Творчество Бьёрнсона было особенно близким художественному восприятию композитора. Отдавая должное гению Ибсена, восхищаясь глубиной его искусства, он все же в глубине души несравненно больше симпатизировал Бьёрнсону. Поэзия Бьёрнсона пленяла Грига своей непосредственностью и цельностью, своей жизнеутверждающей силой.

Глубокий знаток народной жизни, Бьёрнсон, как ни один из норвежских писателей, сумел реалистически запечатлеть ее красоту, воспеть труд простого человека, прекрасного в своем духовном совершенстве, моральной силе и стойкости. Герои «крестьянских повестей» Бьёрнсона стали, по существу, героями самого Грига, а созданные им чудесные картины норвежской природы нашли полную параллель в григовской лирике.

О творчестве Ибсена и Бьёрнсона Григ высказывался не раз. И перевес всегда оказывался на стороне горячо

любимого им «Бьерна». «Мне доставляет искреннюю, сердечную радость, когда я встречаю людей, которые чувствуют по-человечески, которые не разочаровываются в человечестве, — говорил Григ о Бьернсоне. — Бьернсон и Ибсен уравнивают друг друга; они представляют две стороны норвежского национального характера»¹. В одном из своих писем он развивает ту же мысль: «Бьернсон и Ибсен в своих воззрениях дополняют друг друга. Норвежскому народу, и в первую очередь крестьянскому народу, присущи остропротивоположные качества; и совершенно очевидно, что Бьернсон — оптимист — прославляет народ, в то время как Ибсен — пессимист — бичует его»².

В этом высказывании Грига отразилось несколько упрощенное, схематическое понимание Ибсена только как «пессимиста», что, конечно, не соответствует действительности. Несомненно, однако, что стремление Бьернсона выразить лучшие, п о з и т и в н ы е стороны народной жизни гораздо больше отвечало художественным запросам Грига, чем критическая направленность творчества Ибсена (особенно позднего).

В письме к Хольтеру Григ прямо говорит о решающем воздействии Бьернсона на формирование своих взглядов: «Я считаю своим священным долгом подчеркнуть, какое огромное влияние оказала на мое творчество дружба с Бьернсоном с осени 1866 до весны 1873 года. Он много способствовал формированию моей личности — вернее сказать, дал сильный толчок этому формированию. Он сделал меня демократом как в искусстве, так и в политике. Он дал мне мужество следовать велениям моей собственной природы. Удивительное это было время — 70-е годы — с его избытком мужества и веры! Потом наступила реакция, которая невзирая ни на что царит и поныне!»³, — писал Григ 9 февраля 1897 года.

После отъезда Ибсена за границу в 1864 году Бьернстjerne Бьернсон становится ведущей фигурой в литературно-художественном мире Норвегии. Наступает самый блестящий период его деятельности в области литературы, драматургии, критики. Директор Кристианейского театра, талантливый оратор и крупный публицист, он выступает как поборник национальной независимости, защитник самобытных путей развития норвежского искусства.



Бьёрнстjerne Бьёрнсон
С портрета Э. Вереншелла

В Бьёрнсоне, по мнению Брандеса, объединились две типические фигуры Норвегии: вождь и скальд, борец и поэт. И в самом деле: Бьёрнсон-художник всегда был в первую очередь деятелем и в этом служении обществу видел свое призвание, свою главную жизненную цель.

Современники (в том числе и Григ) говорят о неотразимом обаянии личности Бьёрнсона — «могучего великана», северного богатыря, наделенного от природы суровой и мужественной красотой. «Редко приходится встречать такую широкоплечую, здоровую фигуру, как будто высеченную из камня»⁴, — говорил о нем Брандес. На портретах, рисунках и фотографиях, где художники изображены вместе, маленький, хрупкий Григ кажется карликом рядом с величественным и мощным Бьёрнсоном!

Григ познакомился с писателем вскоре после своего приезда в столицу. Нужно думать, что творческие успехи

Грига сразу же привлекли внимание Бьернсона: в молодом музыканте он узнал своего будущего соратника. Первые встречи вскоре привели к тесному дружескому общению.

О своем знакомстве с писателем красноречиво рассказывает сам Григ в очерке «С Бьернсоном в былые дни»⁵.

В конце 1867 года Григ опубликовал первую тетрадь «Лирических пьес» и преподнес ее Бьернсону. В благодарность за это Бьернсон, пригласив композитора к себе «на елку», сделал ему ответный подарок — сборник стихотворений с краткой и выразительной надписью: «Спасибо за маленькие пьесы. Прими взамен другие»⁶. По просьбе поэта, Григ сыграл ему свой цикл «Лирических пьес». Величавая, гимническая «Песня о Родине» (последняя, завершающая пьеса сборника) привела в восторг Бьернсона. «Я охотно написал бы к ней слова! — воскликнул поэт. — Эту песню будет петь вся норвежская молодежь!»

На следующий день, когда Григ сидел за фортепиано, занимаясь с ученицей, на лестнице раздался мощный голос Бьернсона. С громким криком: «Вперед! Вперед! Ура, нашел! Вперед!» — ворвался он в маленькую квартирку Грига. Лицо его сияло, глаза горели; текст песни был готов. Она начиналась звучными словами:

«Вперед! Вперед!» —
То клич отцов нас будит.
«Вперед! Вперед!» —
Пусть нашим кличем будет.
Вперед за то, что волю пробуждает,
Что в сердце мужество рождает —
За наш народ!⁷

Эпический склад стихотворения Бьернсона хорошо отвечал простому, торжественному напеву. Песню тут же начали распевать студенты в Кристиании, и вскоре она завоевала широкую популярность*.

Так началось сотрудничество Грига с Бьернсоном. Знаменательное, почти символическое начало! Ведь главное, что объединяло поэта и композитора, — их любовь к

* «Песню о Родине» Грига с текстом Бьернсона можно найти в сборниках норвежских народных песен.



Бьернсон и Григ
Рисунок Э. Вереншелля

родине, верность народным идеалам. Григ, как и Бьернсон, — поэт народной души.

Вместе с поэзией Бьернсона в искусство Грига вошла героико-эпическая тема — одна из ведущих тем классической норвежской литературы; вместе с ней пробудился у Грига дар сказителя, скальда. И если эта эпическая тема в дальнейшем у Грига отнюдь не стала преобладающей, то в трудные годы его самоутверждения она сыграла немаловажную роль. Игнорировать ее (как это делают многие биографы Грига) — значило бы ограничивать, обеднять представление о композиторе. Не будет преувеличением сказать, что Бьернсон помог Григу стать «истинным норвежцем». В романтически-нежных юношеских произведениях композитора начала 60-х годов мы не найдем еще той строгости и чистоты линий, какой отмечено его зрелое творчество, сложившееся в значительной мере под воздействием величественной, проникнутой



Бьернсон и Григ
Рисунок В. Веркшелля

духом древней саги поэзии Бьернсона. Сквозь эту «эпическую сферу» неминуемо должен был пройти Григ в поисках новых, монументальных художественных форм.

В своих сочинениях на тексты Бьернсона Григ выразил ведущую, передовую тенденцию норвежского искусства того времени — линию национальной историко-патриотической драмы.

Таковы, в первую очередь, крупные музыкально-драматические композиции на тексты Бьернсона, созданные Григом в начале 70-х годов. В хоровой сцене «У врат монастыря», в мелодраме «Берглиот», в музыке к драме «Сигурд Юрсальфар», в сценах из неоконченной оперы «Улаф Трюгвасон» Григ выступает в новой для него роли драматурга.

В сюжетно-тематическом отношении все «бьернсоновские» сочинения Грига, несмотря на их жанровые различия, составляют единую группу. Композитор обращался

в них к традиционным сюжетам древненорвежского эпоса, к величественным образам поэзии скальдов. В основе всех этих эпических сцен лежит одна общая мысль — идея могучей, прекрасной и независимой родины. Григ хотел придать своей музыке высокое гражданское звучание, отвечающее внутреннему идейному смыслу древних сказаний.

Расцвет норвежской исторической драмы, питавшей собой творчество Грига этих лет, совершался в условиях «национального возрождения» Норвегии 1860-х годов. Монументальные драмы Бьернсона («Король Сверре» — 1861, «Сигурд Злой» — 1862) и Ибсена («Воители в Хельгеланде» — 1858, «Борьба за престол» — 1863) ознаменовали вершину в развитии этого жанра. Характерно, что оба драматурга, при всем отличии их индивидуальностей, начали свой путь именно с исторической драмы и посвятили первые опыты изображению героического прошлого. В своих творческих начинаниях они преследовали одну цель — объединить норвежский народ, пробудить в нем чувство национальной гордости, создать цельные и сильные характеры, достойные служить образцом для современности. И в этих условиях обращение норвежских писателей к далекой исторической эпохе сыграло важную, прогрессивную роль в развитии не только литературно-художественной, но и общественной жизни Норвегии.

Исследователи норвежской литературы подчеркивают жизненный, реалистический характер норвежской исторической драмы. Обращаясь к прошлому, Ибсен и Бьернсон искали опоры в народных художественных традициях, в героических образах, созданных самим народом. Такой основой для них послужили в первую очередь древние саги — великолепные по своему эпическому размаху и реалистической силе произведения народного творчества. Глубокая самобытность древненорвежского эпоса, жизненная конкретность изображения характеров и событий, сближающая сагу с исторической хроникой, помогли норвежским драматургам найти свой путь к реалистической исторической драме. Не только сюжетами, но и художественными средствами саги, ее образным строем, стилем и языком пользовались крупнейшие писатели Норвегии. Следуя в своих исторических драмах народным традициям, Ибсен справедливо утверждал, что «национальный

сюжет может вылиться во всей полноте лишь в национальной форме»⁸. Правда, писатель творчески осваивал элементы древних саг, народных сказаний и исторических хроник, свободно их перерабатывая и подчиняя своему философскому замыслу. Но в этом и заключалась реалистическая сила ибсеновской драмы. «Моя задача — изображать нашу ж и з н ь в древние времена, а не наш мир преданий»⁹, — возражал он в ответ на упреки критиков, обвинявших его в искажении народных сюжетов.

Еще более глубокая связь с эпической народной традицией проявилась в творчестве Бьернсона. С детства знакомый с народными преданиями и песнями, выросший в деревенской глуши, Бьернсон утверждал себя прежде всего как народный поэт. «... Главными источниками его творчества служат саги, народные песни и народные сказания, — пишет Г. Брандес, — из слияния их кристаллизировались его художественные формы»¹⁰.

Своим историческим драмам Бьернсон придавал большое воспитательное, просветительное значение. В народной саге, служившей основой этих драм, он находил сильные человеческие характеры, простые и цельные человеческие чувства.

Григ в своей музыке чутко откликнулся на стремления поэта. Не прибегая к нарочитому стилизаторству, «архаизации» музыкального языка, он сумел почерпнуть в народной музыке тот величавый и сжатый эпический стиль, каким проникнуты древние героические саги. Этим глубоким ощущением духа и стили народного эпоса пронизаны все высокопоэтические «бьернсоновские» композиции Грига.

Музыкальный стиль драматических сочинений на тексты Бьернсона обнаруживает новые для Грига черты, связанные в то же время с традициями норвежской композиторской школы. Это новое направление григовской музыки можно скорее всего охарактеризовать как «линию Нурдрока» — линию простого и ясного эпического, гимнического стиля. Юный норвежец был в свое время единственным выразителем героического «бьернсоновского» начала в норвежской музыке: не удивительно, что Григ следовал его заветам. В эпических сценах «Улафа Трюгвасона» или в суровых, богатырских песнях из «Сигурда Юрсальфара» он стремился к тому величавому песенному стилю, образцом которого явился созданный Нурдроком

народный гимн Норвегии на слова Бьернсона: «Да, мы любим край родимый».

Первым опытом Грига в области драматической музыки явилась небольшая сцена «У врат монастыря» для солистов, женского хора и оркестра. Произведение было закончено в 1871 году, вскоре после возвращения из Рима, и посвящено Листу.

Сюжет сцены взят из поэмы Бьернсона «Арнлут Геллине». Как и в своих исторических драмах, поэт обращается здесь к далекому средневековью — той бурной, переломной эпохе, когда рушились старые устои варварского мира викингов и формировалось сознание человека нового времени. Эта эпоха, полная драматических событий, острых трагических коллизий, всегда интересовала норвежских художников.

Герой поэмы Бьернсона Арнлут Геллине — типичный образ человека средних веков. Возвышенные стремления борются в нем с остатками сурового варварства древних времен. Жестокий закон кровной мести приводит его к преступлению. Он убивает отца своей возлюбленной, но кончает жизнь как герой, в бою, среди воинов короля Улафа.

Григ использовал в своей музыке лишь один лирический эпизод этой поэмы — повествование о трагической судьбе юной возлюбленной Арнлута. Молодая девушка, потрясенная смертью отца, ищет убежища в монастыре. Ее душу терзает неизгладимое чувство любви к Арнлуту, которого она не может забыть, но и простить не может. В смятении и горе она приходит в «тихую обитель», туда, где мерцает свет алтаря и слышится бесстрастное пение монахинь. Монахини принимают ее под свой кров. Но неизлечима душевная рана: юная жизнь безжалостно сломлена, раздавлена кровавыми событиями жестокой действительности.

Произведение состоит из четырех строф и заключительного хора; простота композиционной структуры хорошо отвечает народному складу текста. Основой всей сцены является диалог двух солисток (альт и сопрано); при этом наиболее широкое развитие получает партия героини (сопрано), повествующей о своей печальной судьбе. И в музыке, и в поэтическом тексте хорошо выражен характерный для народной баллады принцип повторности: вопросы монахини и ответы девушки представляют собой

две неизменно повторяющиеся фразы распевно-декламационного характера. Известная монотонность и сжатость развития придает музыке характер скупого и лаконичного эпического повествования. Композитор словно намеренно ограничивает себя, стараясь простыми средствами передать строгий стиль поэзии Бьернсона, сохранить дух и строй средневековой баллады.

49 Poco allegro e con moto

Alto solo
p *tranquillo*

„Кто позд - не - ю ночь - ю сту - чит - ся тут?“
„Hvem bæn - ker så sil - de på klo - strekport?“

Soprano solo

„Бед - ной де - вушке дай при - ют!“
„Fæt - tig mð i - fra frem - med land!“

Alto

„Но что же слу - чь лось, де - та, с то бой?“
„Hvad li - der så du, og hvad har du gjort?“

Soprano

„Серд-це жгу - чей пол - но тос - кой“
 „Alt, et hjer - te det li - de kan“.

Простую, народного склада мелодию Григ обогащает «листовской» романтической гармонией, подчеркивая в тексте Бьерсона оттенок скорбной патетики. Атмосфера трагического раскрывается уже в оркестровом вступлении, в напряженно-драматических секвенциях струнных.

Кульминацией сцены служит четвертая строфа текста — рассказ девушки об убийстве отца. В музыке этого эпизода слышится скрытая угроза; диалог девушки и монахини разворачивается на фоне глухого тремоло литавр. Трагизм повествования выражен и в напряженном ладо-гармоническом развитии: внезапные тональные сдвиги (f-moll — a-moll и далее a-moll — c-moll) усиливают экспрессивность вокальной партии.

Сцена заканчивается торжественным хором монахинь в духе церковного хора (вступает орган и вся медная группа). Величественный, но и несколько официальный, холодный характер музыки здесь заметно снижает впечатление от предыдущей драматической сцены: весь этот эпизод, явно навеянный ораториальными сочинениями Листа, мало характерен для Грига и, в сущности, не дает разрешения интересно задуманной «сцены из рыцарских времен».

Лишенная драматической цельности, сцена «У врат монастыря» осталась в творчестве Грига всего лишь эскизом — пробой в новом для него музыкально-драматическом жанре. Однако и в этом раннем опыте есть проблески будущего: моментами музыка Грига поднимается до трагического пафоса, волнует силой и масштабами чувств.

Характерно, что сам композитор далеко не безразлично относился к сцене «У врат монастыря» и рассматривал это произведение как начальный эскиз будущей

оперы «Арнлут Геллине». Вскоре после сочинения сцены он обратился к Бьернсону с просьбой написать для него на этот сюжет оперное либретто. Поэт охотно согласился и быстро набросал текст оперы до конца *. Но Григ все еще колебался. Несколько лет спустя, работая над новым оперным замыслом («Улаф Трюгвасон»), он писал Бьернсону: «Знаешь ли ты, что за последние дни я перечитал оба первых акта («Улафа» и «Арнлута») и пришел к заключению, что мои музыкально-драматические интересы склоняются на сторону последнего?.. Это хорошо, что «Арнлут» успел отлежаться; за это время я стал опытнее, выработал свой взгляд на драму, и у меня есть определенное чувство, что из этого что-нибудь выйдет. Не думай, прошу тебя, что я лишился рассудка. Хотя я знаю, что иметь у себя одновременно два сюжета — дело опасное» ¹¹.

Сюжет поэмы «Арнлут Геллине», вопреки первоначальным намерениям композитора, не получил дальнейшего музыкального воплощения. Однако вслед за сценой «У врат монастыря» Григ создает более значительное произведение музыкально-драматического плана — мелодраму «Берглиот» на текст Бьернсона, сочиненную в том же 1871 году.

В драматургическом отношении «Берглиот» — наиболее цельное, монолитное сочинение Грига в пределах данного жанра. Если в композициях типа «Сигурда Юрсальфара» и «Пера Гюнта» Григ дал замечательные образцы музыки к драме, то «Берглиот» является музыкальной драмой в собственном смысле слова. Несмотря на сжатость масштабов, Григ сумел воплотить здесь единый, целостный драматический замысел, и в этом отношении с его мелодрамой не могут соперничать ни красочная сюита «Сигурд Юрсальфар», ни величаво-эпические сцены «Улафа Трюгвасона».

Отметим, что окончательное завершение это сочинение получило в пору полной творческой зрелости Грига: он оркестровал мелодраму только в 1885 году, когда в роли

* Рукописный экземпляр либретто оперы «Арнлут Геллине» датирован 1872 годом. Помимо сцены «У врат монастыря», Григ сделал еще несколько набросков к будущей опере (в их числе — суровая героическая песня «Vjarkemål» на подлинный народный текст). Эти эскизы вместе с рукописным либретто Бьернсона хранятся в архиве Бергенской публичной библиотеки.

Берглиот выступила известная норвежская драматическая артистка Лаура Гундерсен. Первой исполнительнице мелодрамы и посвятил это произведение композитор.

Сюжетом мелодрамы послужила одна из саг знаменитого исландского скальда Снорри Стурлусона (1178—1241) — сказание о Берглиот, жене могущественного Эйнара, вождя крестьян. Узнав о том, что муж и сын ее предательски убиты королем Харальдом, Берглиот призывает крестьян к мщению, к восстанию против короля-убийцы.

В эпической поэме Бьернсона, написанной свободным стихом, в духе древних героических песен, нет идеализации старого «рыцарства». Характеры и нравы воинственной эпохи очерчены во всем их суровом величии, правдиво и просто. Такова героиня старой повести — Берглиот. В образе этой гордой, непреклонной женщины Бьернсон воплотил духовную стойкость норвежского народа. Никакая сила не сломит, не покорит ее. Мстить Харальду, убийце и узурпатору, она хочет не только за себя, за убийство мужа и сына, но и за народ, с которым она кровно связана:

Вперед, вперед, крестьяне,
Он убит!..
Вперед, вперед, воины, —
Нал ваш вождь,
Ваша гордость, ваш отец —
Радость ваших детей,
Слава нашей долины,
Герой нашей земли!

Плач Берглиот над убитым героем написан поэтом в тонах суровой жизненной правды: «Большие палаты я запру, всю прислугу распущу, продам весь скот и лошадей, уеду и буду жить одна... поезжай медленно, — обращается Берглиот к вознице, — поезжай медленно, ибо так всегда ездил Эйнар, а мы и так слишком рано приедем домой».

«... Я не знаю ни одного из новейших поэтических произведений, занятых разработкой древнескандинавских сюжетов, которое произвело бы на меня такое сильное впечатление, как эти постоянно повторяющиеся в виде припева слова...»¹², — говорит Брандес о заключительном монологе Берглиот.

Реалистическая сила поэмы Бьернсона глубоко захватила Грига. В своей «Берглиот» он создал произведение

героико-трагического плана, уникальное в западноевропейской музыке того времени.

Поэму Бьернсона Григ заново переосмыслил и претворил в синтетическом жанре мелодрамы. В этом произведении он как бы заново возродил ту полную экспрессию форму «трагедии на музыке», которая некогда процветала в творчестве композиторов конца XVIII века, в знаменательную эпоху «бури и натиска». Позднее, в музыке XIX века, мелодрама постепенно утратила самостоятельное значение и продолжала существовать лишь как один из составных элементов сценической музыки. У композиторов-классиков в лучших образцах музыки к драме она встречается лишь в виде отдельных эпизодов («Эгмонт» Бетховена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Манфред» Шумана и др.).

Григ создал мелодраму как целостное, самостоятельное произведение, основанное сплошь на принципе мелодекламации; его не остановили трудности этого «смешанного» жанра. Это — симфонизированная трагедия для одного исполнителя, трагедия, концентрирующая внимание на развитии одного образа, одной человеческой личности, одной судьбы.

В композиции «Берглиот» Григ сумел добиться полного слияния музыки с текстом, не подчиняя музыку декламации, а сочетая ее с живой речью в едином художественном образе. Отсутствие сценического действия здесь целиком искупается живописными качествами музыки Грига. Слушая эту музыку, мы представляем себе и кровавую битву, и мрачное траурное шествие; мы видим Берглиот, плачущую над телом убитого мужа; Берглиот, призывающую народ к восстанию. Драма героини разворачивается в гибкой смене настроений и чувств: гордость и торжество, гнев и ярость, глубокая скорбь и безнадежность отчаяния.

И в то же время Григ избегает излишней детализации; он не стремится только «иллюстрировать» текст. В его музыке есть моменты широкого симфонического обобщения, придающие всему произведению большую художественную цельность. Такие обобщающие, самостоятельные оркестровые эпизоды соответствуют важнейшим «опорным точкам» действия — завязке, кульминации и развязке: сначала — торжественный марш, открывающий драму, затем — плач Берглиот, и в заключение — картина

траурного шествия. Логика тонального развития (C-dur, g-moll, c-moll как основные тональности этих трех эпизодов) способствует общему впечатлению завершенности.

Музыка «Берглиот» написана в широкой, фресковой манере. Торжественное маршевое вступление вводит слушателя в сферу героики. Это — повесть о воинских подвигах и славе, торжественный «запев» древней саги. Перед нами Берглиот, гордая дочь викингов:

50 *Allegro moderato e maestoso*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo and mood are indicated as 'Allegro moderato e maestoso'. The first system includes a 'marcato' marking. The music is written in a key with one flat (G minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is grand and heroic.

Первый монолог Берглиот — рассказ о важных событиях. Муж ее, Эйнар, отправился к королю Харальду в сопровождении «пятисот крестьян» заключить гражданский мир.

Быть может, помнит Харальд,
Что Эйнар — двух королей советник,
Что всюду несет он с собою
Мир и защиту закона...
В этом он поклялся,
И этого хочет народ, —

с гордостью произносит Берглиот.

И вдруг — тревога. В оркестре слышатся беспокойные взлеты флейт, воинственные кличи труб: издали доносятся отзвуки битвы. В ужасе Берглиот мчится в замок короля.

Трагический перелом. Изменой, коварством погублен доблестный Эйнар. Героическая, «рыцарственная» тема вступительного марша преобразуется: теперь она звучит

как мрачная тема рока. Выразительная гармония малого вводного септаккорда сближает ее с трагическими мотивами Вагнера: приходит на память зловеший «мотив проклятия» из «Кольца нибелунга»:



Убийство совершилось. В музыке яркая драматическая кульминация сменяется внезапным молчанием. Начинается центральный симфонический эпизод мелодрамы — «плач Берглиот». Григ создает эпически-суровый, величавый образ. Дух героических сказаний выражен здесь и в простой, строго очерченной мелодической линии, и в колоритной, несколько архаической гармонизации с оттенком старинных ладов:



Последующее развитие мелодрамы характеризуется все возрастающей динамичностью. Таков замечательный эпизод призыва к восстанию, где эмоциональный подъем достигает вершины.

Новый монолог героини — образ беспредельного отчаяния и горя. Силы Берглиот падают; она так одинока! В трогательном *Andante* Григ рисует неутешное горе жены и матери, ее преданность и верность в любви:

53

Poco andante



Завершающий эпизод *c-moll* вновь возвращает повествование к суровой героине. Медленный траурный марш звучит с неумолимой настойчивостью. Музыка словно рисует движение траурной колесницы («Поезжай медленно, ибо так ездил Эйнар»). Вместе с тем в кругообразном замкнутом движении мелодии, в упорном ритме сопровождающих басов выражено чувство обреченности, непреклонности рока:

54

Tempo di marcia funebre



sp *pp* *molto ff* *p*

7 *kør lang-somt, ti så dan kør-te Ei-nar al-tid,*
 О ти-ше, ведь мед-лен-но ез-дил наш Эй-нар,

poco

- og vi kom-mer tids-nok hjem
 слиш-ком ра-но вер-нем - ся мы.

ritardando

Здесь Григ стремится к полному синтезу музыки и текста и прибегает к редкому приему ритмованной декламации. В репликах Берглиот точно обозначены все паузы, акценты, малейшие ритмические отклонения и динамические оттенки. Этот прием, известный еще в старинных мелодрамах, тонко примененный ранее Вебером, требует от исполнителя большой музыкальной чуткости и мастерства речи. В классических мелодрамах Бетховена, Вебера, Мендельсона подобные эпизоды исполнялись актерами в особой манере распевной декламации. И Григ, в заключительной сцене «Берглиот», бесспорно следовал этим образцам.

Думается, однако, что те высокие требования, которые он предъявляет к искусству исполнительницы-актрисы,

в значительной мере ограничили сценическую жизнь его мелодрамы. «Берглиот» — произведение редко исполняемое, а потому и незаслуженно забытое. Создавая сложный, синтетический жанр мелодрамы, Григ, по-видимому, мало заботился о практических условиях исполнения. Не удивительно, что его прекрасное произведение пролежало около пятнадцати лет, дожидаясь достойной исполнительницы.

Гораздо более популярным оказалось следующее произведение Грига — музыка к драме Бьернсона «Сигурд Юрсальфар» («Сигурд Крестоносец»). Наибольший успех здесь выпал на долю композитора, а не драматурга: в то время как пьеса Бьернсона не вышла, в сущности, за пределы Норвегии, музыка Грига, позднее переделанная им в сюиту, напротив, заняла прочное место в мировом концертном репертуаре.

Над музыкой «Сигурда Юрсальфара» композитор работал весной 1872 года. Этот год можно по справедливости назвать «бьернсоновским» в жизни Грига, ибо только творчество Бьернсона владело тогда его воображением. Помимо «Сигурда» и набросков оперы «Арнхьют Геллине», он сочиняет хор «Возвращение на родину» и цикл песен из новеллы «Рыбачка», а в следующем году начинает работу над оперой «Улаф Трюгвасон».

Музыку к драме Бьернсона Григ написал в очень короткий срок (по его словам, за восемь дней), но задумана она была, как это известно из писем Бьернсона, гораздо раньше. Первое представление «Сигурда Юрсальфара» состоялось в Кристиании 10 апреля 1872 года*.

Пьеса прошла с большим успехом. Однако исполнение музыки Грига оказалось не по силам драматическому театру. Об этом с присущим ему юмором рассказывает сам Григ, отнюдь не скрывая тех разочарований, которые принес ему дебют на театральной сцене. Возможно, что именно неудачное исполнение музыки «Сигурда» в драматическом театре побудило композитора впоследствии переделать ее в сюиту.

* В своих воспоминаниях о Бьернсоне Григ называет 1870 год. Документально установлено, что эта дата ошибочна.

О первом представлении «Сигурда Юрсальфара» Григ вспоминает: «Наступило 17 мая 1870 (1872. — *О. Л.*) года. По случаю праздника было назначено представление «Юрсальфара». Я уговорил Бьернсона прийти на спектакль. По своей всегдашней доброте он согласился. Так и случилось, что в этот вечер мы оказались с ним на соседних местах в первом ряду партера.

Хотя в те поры принято было шутить, что театр Кристиании — лучшее место для тех, кто ищет уединения, но в день 17 мая эта шутка отнюдь не соответствовала действительности. Театр был битком набит. Занавес поднялся. И я сразу же начал раскаиваться, что привел сюда Бьернсона. Он сидел сам не свой. И я понимал, почему. В том, что происходило на сцене, нельзя было уловить ни малейшего следа какой-то общей мысли. Артисты играли кто во что горазд». Описывая далее посредственную игру актеров, Григ продолжает: «Но теперь настал мой черед волноваться, и настолько, что я позабыл, где я нахожусь. Композитору не всегда приятно слушать, как исполняют в театре его музыку. Хаммер был талантливый артист. Но здесь ему надлежало, играя скальда, выступить еще и в роли певца. Он старался изо всех сил. И все же, когда дело дошло до «Королевской песни», меня охватила тоска, а терзания слуха стали такими мучительными, что я готов был провалиться сквозь землю и невольно все больше наклонялся вперед. В конце концов я нагнулся так низко, что, опираясь на локти, смог прикрыть лицо рукой. Все это я рассказываю лишь для того, чтобы показать, что в эту минуту Бьернсон уже отдавал себе ясный отчет, к чему обязывала нас обстановка. Он вдруг весьма энергично подтолкнул меня в бок, шепнув: «Сядь как следует!» Я подскочил, как ужаленный, и с этой минуты до самого конца спектакля застыл в безукоризненной позе, терпеливо снося устремленные на меня взгляды. Но вот разразилась буря праздничного ликования. Рукоплескания, и прежде пылкие, стали теперь восторженными. Один вызов следовал за другим, и публика так долго выкликала наши с Бьернсоном имена, что нам под конец пришлось подняться на сцену... А потом я отправился с Бьернсоном в его дом у Пипервикена, и там в большой светлой кухне, служившей также столовой, мы поужинали нашим любимым норвежским сыром. Как дети, наслаждались мы своим триумфом, который достиг высшей

точки, когда все младшее поколение во главе с Бьерном ворвалось в кухню с криком: «А мы были на галерке и видели, как отец с Григом выходили на сцену!» Славное это было время! Спасибо тебе за него, Бьернсон!»¹³.

«Сигурд Юрсальфар» — последнее произведение Бьернсона в жанре исторической драмы. Оно завершает собой блестящий период в развитии этого жанра — ведущего жанра в творчестве Ибсена и Бьернсона 1860-х годов. В 70-е годы оба писателя переходят в основном на позиции социально-критической реалистической драмы, черпая материал уже не в отдаленном историческом прошлом, а в современной действительности.

Но, как известно, и в исторической драме великие норвежские драматурги старались затрагивать важные темы современности. Сюжет «Сигурда Юрсальфара», рисующий нравы той отдаленной эпохи, когда определялись пути развития норвежского государства и норвежской народности, по мнению Бьернсона, должен был глубоко затронуть общенациональные чувства. В предисловии к «Сигурду» Бьернсон писал: «Из «Сигурда Юрсальфара» я хотел сделать «народную пьесу». Я желал представить в драматической обработке несколько грандиозных сцен из саг, уложив их в довольно обширные, но не слишком тяжелые рамки.

Под именем «народной пьесы» я подразумеваю такую пьесу, которая в каждом человеке затрагивает ту или иную струну и при исполнении которой все люди могут сливаться в одном общем чувстве наслаждения. Наиболее подходящим для этого материалом является история народа, в мне кажется даже, что при драматической обработке этой истории ей именно следует всегда придавать такую общедоступную форму. Обработка должна быть возможно более простою, все чувства должны быть сосредоточены в главных героях, свою роль в пьесе должна выполнять и музыка; развитие драмы должно распадаться на точно определенные группы, вроде того, как это делается при музыкальной обработке сюжета»¹⁴.

Подчеркивая важную роль музыки в драме, Бьернсон далее вновь говорит о народности сюжета, образов и литературного языка как обязательном условии национальной драмы: «Черпая свой материал из старых и новых, исторических и комических произведений народного творчества, сцена, по-моему, станет в близкие отношения к

народу или восстановит эти отношения, если они были утрачены; в то же время она будет служить не для одного только развлечения, не для утехи одного только класса общества. Если же мы утратим такой взгляд на сцену, тогда она мало-помалу потеряет свое значение великого национального дела... Точно так же и наши актеры будут разменивать свои силы на мелочи, если мы не покинем чуждого нам французского направления, получившего преобладание в нашем театре, и не поднимем знамени народного направления, соответствующего народным потребностям»¹⁵.

«Народным потребностям», по мысли Гьерсона, должен был отвечать сюжет «Сигурда Юрсальфара». В этой пьесе он хотел осуществить свой идеал народной драмы.

Сюжет драмы взят из староисландской саги о двух королях — братьях Сигурде и Эйстейне. Действие происходит в Норвегии в начале XII века. Воинственный король Сигурд, вернувшийся из крестовых походов, оснаживает у брата первенство в делах управления государством. Ему не по душе деятельность кроткого и миролюбивого Эйстейна; он мечтает о новых завоеваниях и новых походах. Идейный смысл этого соперничества высказан в замечательной сцене спора двух братьев на пиру, где решается вопрос о судьбах норвежского государства.

«Сигурд. Я совершил поход, а не ты. Память о нем не исчезнет... Я, а не ты переезжал на парусной лодке через Норфазунд... я одержал победы над язычниками в восьми сражениях и взял Сидон... Я посетил Христов гроб...

Эйстейн. Конечно, то, что я могу противопоставить этому, покажется ничтожным; но моя деятельность способствовала процветанию страны и, быть может, также останется в памяти народа. Так, по всему побережью, от самой северной его окраины и до самой южной, я в наиболее важных местах устроил гавани, наставил вехи и построил дома для рыбаков... А для путников я проложил дороги через горы, отметил их каменными насыпями, построил на дорогах убежища... Область Йемтланд, которая была совершенно потеряна для Норвегии, я снова присоединил к ней, завоевав ее добрым словом и мудрым поведением,— и об этом также будет помнить народ, хотя завоевание совершилось без крови и железа... Отдадимся же теперь на суд мудрых людей; пусть они скажут по сове-

сти, кто из нас двух принес больше пользы родной стране»¹⁶.

В спор братьев-соперников вступают воины их дружины; уже готова вспыхнуть междоусобная война. Политическое соперничество осложняется личной драмой. Любимая королем Эйстейном красавица Боргхильда отдала свою руку Сигурду. Сама она втайне любит Эйстейна, но, оскорбленная его скрытностью и сдержанностью, соглашается стать женой Сигурда, который обещает ей царские почести. Спор двух братьев на пиру она решает в пользу воинственного «крестonosца». Но вскоре она, сознавая превосходство Эйстейна, раскаивается в своем поступке и отвергает Сигурда. Пылкий, необузданный Сигурд под влиянием миролюбивых речей брата тоже осознает свои заблуждения. Он отказывается от новых походов и остается с братом заботиться о благоустройстве родной страны. Король Эйстейн в заключительной речи говорит о радости мирного труда, о будущем процветании родины. Драма заканчивается словами мудрого советника Ивара Ингемундсона: «Слава вам, потомкам Харальда! Слава вам, храбрым королям-братьям! Один — славный проповедник мира, другой — герой, победитель на поле сражения. Прошлое Норвегии и ее будущее подают друг другу руку в вашем лице!»¹⁷.

В этих словах выражена основная идейная тенденция драмы. В период высокого общественного подъема Норвегии, когда страна на пути к разрыву со шведской унией завоевывала свою самостоятельность, пьеса Бьернсона должна была сыграть важную роль в пробуждении национального сознания. Поэт взывал к гражданским чувствам народа, его национальной гордости, стойкости, мужеству. Прославляя миролюбие Эйстейна, он показывает, что будущее Норвегии — не в захватнических, грабительских «подвигах» викингов, а в радости мирного труда, в деяниях простого трудового народа. В образе братьев-королей поэт символически изобразил прошлое и будущее своей родины — жестокие нравы прошлых веков и мечту о мирном процветании родной земли.

В то же время в пьесе сказалась известная слабость идейных позиций Бьернсона, пытавшегося, с присущими ему наивными иллюзиями, искусственно примирить конфликт Сигурда и Эйстейна — конфликт «войны и мира». Отсюда и слабость драматургии, и некоторая вялость в

обрисовке характеров (особенно неудачен положительный образ Эйстейна). По общему признанию критики, «Сигурд Юрсальфар» не принадлежит к числу лучших драм Бьернсона.

Григ в своей музыке достиг несравненно более высоких художественных результатов. В знаменитом «Торжественном марше» он обобщил патриотическую идею драмы и придал ей тот высокий художественный смысл и значение, о которых недостаточно позаботился Бьернсон.

Полная партитура «Сигурда» состоит из трех оркестровых и двух хоровых номеров. Последние были изданы вскоре после постановки пьесы с обозначением ор. 22. Что касается оркестровых пьес («Вступление», «Сон Боргхильды» и «Торжественный марш»), то Григ в 1892 году объединил их в самостоятельную сюиту ор. 56, которая, наряду с двумя сюитами из музыки к драме «Пер Гюнт», сразу вошла в концертный репертуар.

В музыке «Сигурда» Григ не стремился достигнуть той степени музыкальной детализации, какой отмечена, например, музыка «Пера Гюнта», а сосредоточил внимание лишь на основных, центральных образах. Воинская доблесть Сигурда и благородство Эйстейна воплощены композитором обобщенно — как типические черты национального характера; в музыке Грига трудно усмотреть конкретную характеристику этих персонажей. Своеобразное отображение пашла в общей композиции также и драма героини — Боргхильды.

К первому действию драмы относится симфоническое интермеццо *h-moll* — «Сон Боргхильды». Этот симфонический эпизод во всей музыке «Сигурда Юрсальфара» наиболее тесно связан с развитием драматического действия. Как указано в авторской ремарке, музыка интермеццо звучит между первой и второй картинами первого действия и служит вступлением к большому монологу Боргхильды, которая здесь впервые появляется перед зрителем. Приводим текст Бьернсона: «Прежде чем занавес поднимается, начинается тихая музыка, которая продолжается и после поднятия занавеса: музыка изображает беспокойный сон Боргхильды, с небольшими промежутками успокоения, за которыми следует выражение ужасного страха; она кричит, просыпается и встает. В музыке изображаются смутные, беспорядочные мысли, которые

Бродят в ее сознании, и оркестр замолкает, пока Боргхильда шепчет: «Я все еще хожу по раскаленному железу» *. (Музыка тихо играет, пока она медленно выходит на авансцену, останавливается и опирается на спинку стула.)

«Ах, как я страдаю! Сердце мое замирает» ¹⁸.

Развивая замысел Бьернсона, Григ создает в симфоническом интермеццо образ душевного смятения и тяжелых предчувствий. В неясных и зыбких очертаниях, подобно сумрачному видению, рождается первая тема «Сна Боргхильды». Встречное движение сплетающихся мелодических линий (первые скрипки и альты с виолончелями) на фоне мерцающего тремоло литавр, создает фантастический, призрачный колорит, усиленный также и неустойчивостью «блуждающей» гармонии:

55 Poco andante



Сумрачно-таинственное Andante внезапно прерывается страшными «аккордами содрогания» **. Боргхильда пробуждается и вспоминает свой сон. Возвращение первой темы (Andante espressivo) не вносит успокоения. Стонущие, скорбные интонации, постепенно угасая, вводят слушателя в монолог Боргхильды.

Своей драматической экспрессией интермеццо Грига напоминает музыку «Берглиот». В сущности, это единственный симфонический эпизод, где композитор стремится к слиянию музыки со сценическим действием. Другие

* В драме Бьернсона Боргхильда, оскорбленная клеветой придворных, которые намекают на ее связь с королем Эйстейном, добровольно подвергает себя пытке раскаленным железом. Это испытание, по средневековому поверью, должно было доказать правоту обвиненного.

** Примечательна экономия оркестровых средств. Основную роль выполняют струнные *divisi*, и лишь в моменты высокого драматического подъема звучание деревянных духовых инструментов вносит новую краску.

музыкальные номера «Сигурда Юрсальфара» имеют более обобщающее, самостоятельное значение.

Второе действие драмы (пир в королевском дворце) открывается маршем, который в первоначальной редакции Грига носил название «Испытание силы» («Ved mandjaevningen»). В этом названии отражено содержание второго акта, рисующего спор братьев-королей. Композитор воспользовался одним из прежних сочинений («Гавот» для скрипки и фортепиано, 1869) и в новой оркестровке постарался придать этой пьесе более монументальный характер.

Стиль старинного танца здесь хорошо сочетается с норвежским народным колоритом*; особенно привлекательно простодушно-элегическое, наивное трио с пасторальным дуэтом флейты и гобоя. Но в целом музыка антракта мало соответствует драматически-напряженному, конфликтному действию драмы; идея борьбы за власть («испытание силы») здесь, по существу, не нашла отражения. В музыке сдержанного, слегка церемонного танца вырисовываются скорее картины и образы придворного быта позднейшего времени (XVII—XVIII веков), чем суровые нравы рыцарской эпохи. Это несоответствие, думается, хорошо сознавал сам композитор, так как в окончательной редакции сюиты он снял первоначальное название и заменил его другим — «В королевском замке».

Финалом второго действия служит воинственная «Песнь о народе Норрупа». Ее поют дружинники Сигурда, воодушевленные мыслью о новых походах: «Народ Норрупа любит набег, — восклицает один из воинов Сигурда, — любит основывать новые поселения в чужих странах, и никогда еще у него не было более могущественного и славного вождя!» В ответ раздаются призывные кличи труб; звучит мужественная и грубоватая песнь викингов. Энергичный маршеобразный ритм и резко очерченные контуры простой гимнической мелодии создают образ воинственной мощи. Песня удачно завершает действие и выражает его смысл: победа остается за Сигурдом, «сила меча» торжествует.

* Яркий отпечаток народно-жанровой характерности — общий типический признак всех стилизованных старинных танцев у Грига, начиная от замечательного «Менуэта» из цикла «Юморески» и до старинной сюиты «Из времен Хольберга».

Последняя картина заключительного, третьего, действия, по замыслу Бьернсона, своей торжественностью должна была превзойти все предыдущие. Это величественная сцена примирения, апофеоз мира — прозрение прекрасного будущего родной страны. И Грига эта патриотическая тема захватила и вдохновила несравненно больше, чем воинственный гимн дружины Сигурда.

В прекрасном и величавом «Торжественном марше» Григ создал один из лучших образцов празднично-торжественной музыки. В западноевропейской литературе того времени с ним можно сравнить скорее всего торжественные марши Вагнера (в особенности — марш из «Тангейзера»).

Главная тема марша, полная величавого благородства, отличается ясностью, завершенностью, классической собранностью. Первое проведение темы Григ поручает четырем виолончелям; в этой мягкой, спокойно-сдержанной оркестровке она звучит как хоровой запев народного гимна. Интонационное строение мелодии (движение по терциям), сопоставление параллельных тональностей (B-dur — g-moll), ритмические нюансы (триоли, синкопы в каденциях) создают характерный народно-норвежский колорит:

56 Allegretto marziale



В оркестровой партитуре «Торжественного марша» строго выдержан принцип тембровых контрастов при последовательном динамическом нарастании. После торжественно-фанфарного среднего эпизода (сценически совпадающего с выходом королей) следует реприза, где тема звучит в увеличении, в мощном tutti всего оркестра.

Героика основного образа хорошо оттеняется поэтически-возвышенным настроением трио*. Вступает арфа; струнные *divisi* поют мечтательную мелодию:

* В первоначальной редакции это трио отсутствовало. Григ добавил его при переработке музыки в сюиту.

Più mosso Archi

pp Арча

Широкое развитие лирической темы придает блестящему маршу оттенок теплоты и задумчивости, особенно впечатляющей в этом произведении монументально-торжественного жанра. Это не только оттеняющий контраст (традиционный в жанре марша), но и существенно новый аспект главного, ведущего образа. Идея народного патриотизма, составляющая основное содержание «Сигурда Юрсальфара», разносторонне воплощена Григом: здесь и прославление родины, ее могущества, силы — в первой части марша; здесь и любование ее красотой, чарующей прелестью северной природы — в лирическом трио.

В том же возвышенно-эпическом тоне написана музыка заключительной «Королевской песни» *:

58 *Andante maestoso*

mf

Вам хвала, от важным братьям, роду славно го Харальда,
Hil Jer, Skudaf Harvalds.stam-men, hil Jer, bol.de Kon.ge.brød.re

r

первый всюду мир воцарит, а второй по бе Дувбитвах.
En med Fredens fag.re Vinding En med Kampens Sej.sre.kro.ne.

* Русский текст К. С. Алемасовой.

Тема этого торжественного хора, увенчивающего пьесу Бьернсона, разворачивается в пределах диатонического лада с характерным для норвежской народной музыки терцовым сопоставлением тональностей (C-dur — e-moll). Основную мелодию песни поет хор в унисон; массивная, полнозвучная оркестровка подчеркивает монументальный характер сцены.

«Сигурд Юрсальфар» Грига — одно из прекраснейших воплощений патриотической темы в западноевропейской музыке. Здесь Григ сумел подняться неизмеримо выше бьернсоновской драмы и превзойти ее поэтичностью образов, силой художественных обобщений. Созданная им величавая музыка «Торжественного марша» и гимнических песен повествует не только о подвигах древних богатырей, но и о славных деяниях всего норвежского народа.

Та же патриотическая мысль лежит в основе небольшой кантаты «Возвращение на родину» op. 31 («Landkjending», 1872). Поводом к ее созданию послужило событие общественной жизни: реставрация древнейшего памятника Норвегии — знаменитого Тронхеймского собора, основанного, по преданию, королем Улафом Трюгвасоном в X веке.

В стихотворении Бьернсона, посвященном этому событию, говорится о том, как молодой король Улаф Трюгвасон возвращается на родину после долгих скитаний. Перед ним расстилается чудесный мир северной природы. Гордо возвышаются неприступные скалы; вдали сияют снежные вершины гор; шумят водопады, бушует угрюмое море. Пораженный красотой родной природы, Улаф клянется основать здесь великий храм — оплот христианства, символ величия и мощи Норвегии. Дружина Улафа восторженно повторяет его слова. Кантата была написана Григом к благотворительному концерту по случаю национального праздника 17 мая 1872 года. Спешность работы все же заметно отразилась на этом произведении, которое не отличается обычной для Грига тщательностью отделки. Первоначально кантата представляла собой простую строфическую форму с развернутым заключением. Основная часть произведения (четыре строфы) исполнялась мужским хором а саррелла, и лишь в заключительном эпизоде вступал оркестр медных духовых инструментов, сопро-

вождающий небольшое соло баритона (ариозо Улафа). В таком виде кантата нередко исполняется и поныне.

Позднее, в 1881 году, Григ переработал кантату и заново написал всю партию сопровождения для большого симфонического оркестра, оставив без изменения вокальные партии. В новой редакции он выразительно применяет вариационно-куплетную форму: в то время как хор поет простую, народного склада мелодию, оркестр раскрывает и детализирует образы текста, рисуя картины природы — бурного моря, дремучего леса, скалистых гор.

Кантата привлекает радостным, светлым тоном. Интонационный склад музыки напоминает гимнические хоры «Сигурда Юрсальфара» и песни Нурдрока: та же строгая диатоника, те же приемы голосоведения — чередование энергичных унисонов с многоголосным хоровым изложением*:

59

Allegro moderato

Тенор

Из дальних стран родной земле Улаф Тригва сон плы
Og det var O - lav Trygva son staaend o - ver Nord - sjø

Бас

cresc.

- вет, но ко - ро - ля се - го дру - жи - ной
frat or mod sit un - ge Kon - ge - ri - ge

до - ма некто не ждет.
som ik - ke ventet ham.

У - ла - фа взор свет -
Fik han så fyr - ste

* Русский текст В. М. Белыева.



Эпический сюжет кантаты наталкивал Грига на поиски новых средств выразительности. Применение старинных ладов, побочных ступеней лада придает музыке суровый отпечаток. Местами слышатся отзвуки старинного церковного пения, характерные обороты средневековых хоралов. Эти черты северной архаики нашли еще более полное выражение в оперном замысле Грига. И по стилю, и по сюжету кантата Грига вплотную подводит к его неоконченной опере «Улаф Трюгвасон».

Замысел оперы «Улаф Трюгвасон» сложился у Бьернсона летом 1872 года. Сюжет саги о короле Улафе давно привлекал его; в своих письмах он говорит о работе над оперным текстом «Улафа», о тщательном изучении северной мифологии и древних сказаний.

10 июля 1873 года Бьернсон послал Григу три первые сцены будущей оперы с просьбой работать над ними как можно скорее: «Скоро будет готов весь акт, пьеса должна пойти осенью», — писал Бьернсон, имея в виду всю оперу¹⁹. Увлечшись текстом Бьернсона, Григ начал сочинять, еще не зная дальнейшего развития сюжета. «Спасибо за присланный текст, — писал он поэту. — Он пронизан великолепной таинственностью, и я с радостью предвкушаю работу над ним [...] Но я хотел бы знать кое-какие подробности: что это — последняя ночь жертвоприношений перед прибытием Улафа? А как потом развиваются противоречия? Перечитав отрывок, я понял, что многое в нем следует трактовать как мелодраму, и в этом отношении ты должен предоставить мне полную свободу. Теперь я научился многому, что здесь придется очень кстати. Но главное — скорее пришли продолжение»²⁰.

Однако Бьернсон, вскоре уехавший за границу, не выслал текста, и работа над оперой прекратилась. В следующем, 1874 году, летом, Бьернсон в письме к Григу снова упомянул об опере, но Григ, обиженный долгим молчанием поэта, ответил ему, что, не имея полного ли-

бретто, он вынужден был прекратить работу над «Улафом» и в настоящее время занят сочинением музыки к «Перу Гюнту» Ибсена. Этот ответ вызвал резкое письмо Бьернсона, в котором он упрекал композитора в измене общему делу. «А теперь ты сочиняешь «Пера Гюнта», — с горечью писал Бьернсон. — Желаю успеха! Там, правда, есть от д е л ь н ы е куски, пригодные для поэтически-возвышенной музыки, но в целом эта вещь скорее уводит от нее в сторону; в ней есть комические места, довольно сухие, а с этим ты вряд ли сможешь справиться. Ты напрасну теряешь силы и время. Не могу не предостеречь тебя, как это ни прискорбно»²¹.

Между композитором и поэтом завязалась переписка. Однако все объяснения Грига по поводу «Пера Гюнта» только обостряли и без того натянутые отношения. Работа над ибсеновской пьесой, как и предсказывал Бьернсон, оказалась трудной для композитора; при всех усилиях Григ смог закончить ее только к началу 1876 года. 24 февраля 1876 года состоялась премьера «Гюнта», а 2 мая Григ вновь обратился к Бьернсону с просьбой выслать ему поскорее либретто «Улафа». Однако поэт уже охладел к этому замыслу и ответил молчанием.

Прошло много лет. Григ первый протянул Бьернсону руку примирения. В 1889 году (через шестнадцать лет после того, как был создан первый эскиз «Улафа Трюгвасона!») он вновь принялся за неоконченную оперу, оркестровал все три сцены и назначил их к исполнению в концерте Музыкального общества в октябре 1889 года.

6 октября Григ писал поэту:

«Дорогой Бьернсон! Я прошу у тебя разрешения посвятить тебе музыку к законченным мною сценам «Улафа Трюгвасона» (которые скоро будут исполнены в концерте Музыкального общества под моим управлением). Я хотел бы, чтобы ты увидел в этом доказательство моей любви к тебе и к делу, за которое ты борешься, любви, оставшейся неизменной, несмотря на нашу размолвку, а также искреннее желание, чтобы это произведение, повинное в том, что мы разошлись, вновь соединило нас! Итак, забудь все мелочные счеты, и пусть эти драматические эскизы, написанные от полноты сердца, найдут путь к твоему большому сердцу, которое я любил в былые дни и люблю по-прежнему, в уверенности, что оно осталось

таким, как прежде! Сердечный привет тебе и жене от Нины и твоего Эдварда Грига»²².

19 октября 1889 года в Кристиании с огромным успехом прошло первое исполнение «Улафа Трюгвасона» под управлением Грига. На концерте присутствовал Бьернсон, выступивший затем на чествовании композитора с приветственной речью. В том же 1889 году «Улаф Трюгвасон» был исполнен в Копенгагене, а в следующем 1890-м — в Лейпциге. Сценическая постановка состоялась уже после смерти Грига в 1908 году, в Национальном театре в Кристиании.

Так закончилась история сотрудничества Грига и Бьернсона. Поэту и композитору не удалось осуществить заветной мечты о создании национальной норвежской оперы. Но даже и в этом незавершенном варианте оперным фрагментам Грига суждено было занять видное место в норвежской драматической музыке. В истории норвежского искусства работа Грига над «Улафом Трюгвасоном» приобретает тем более важное значение, что это был один из первых опытов в данном жанре. До Грига Норвегия не имела, в сущности, ни одной оперы, поставленной на сцене. В области музыкального театра безраздельно господствовали различные виды смешанных «музыкальных спектаклей» — мюзикл, музыка к драме, водевиль, комедия с музыкальными номерами. В оперных сценах «Улафа Трюгвасона» Григ впервые дал образец монументального оперного стиля с широким симфоническим развитием.

Знаменательна и глубокая, вдумчивая трактовка эпического сюжета у Бьернсона и Грига. Легенда о короле Улафе, который в конце X века насаждал христианство среди жителей Норвегии, с давних пор стала излюбленным сюжетом народных сказаний и песен. Широко разрабатывалась она и в скандинавской литературе XIX века в связи с исторической темой борьбы христианства и язычества. Но в противоположность писателям-романтикам, с их идеализацией древнеязыческого варварства, Бьернсон дал этой теме исторически верное истолкование. Возникновение христианства на севере Европы он рассматривает как прогрессивный этап развития, способствовавший переходу скандинавских народностей к более высоким формам общественной жизни. При этом Бьернсон далек от канонической трактовки исторической темы в духе офи-

циальной церковности. Его средневековые язычники — мужественные предки норвежского народа, и древняя Норвегия предстает в опере как мир суровой, первозданной красоты. Бьернсон не вкладывал, подобно Вагнеру, в свои философских концепций в оболочку легендарно-мифологического сюжета, но рисовал поэтические образы северной мифологии такими, как они представляются в воображении народа *. Этими поэтическими представлениями пронизана и вся музыка Грига, величая и возвышенная.

Сцены «Улафа Тригвасона» можно рассматривать как хоровой пролог или интродукцию оперы. Действие драмы еще не началось; герой еще не появился; но вся атмосфера старозычного мира полна тревожного ожидания:

Новые боги приходят —
Сильные боги, могучие боги.

Первая сцена оперы — моление в языческом храме вблизи Тронхеймского залива. Народ с ужасом ждет неизвестного пришельца, «христианского короля» Улафа. Жрец и женщина из народа обращаются с мольбой к древним божествам — великому Одину и вечно скорбящей богине Фригге, светлым божествам — асам и девам-воительницам валькириям. Сцена заканчивается общим гимном всего народа, возносящего молитву к норнам, богиням судьбы («Норны, путь богов направьте!»).

Следующая сцена рисует древние обряды гадапия, сожжения руи и освящения круговой чаши — священного рога Одина. Главная роль здесь принадлежит новому действующему лицу: вестей прорицательнице Вёльве. Вёльва шлет гневные проклятья «злодею, пришедшему с Юга». Предсказывая будущее по рунам, она вызывает

* В своей речи, произнесенной в память Р. Нурдрока на его могиле в Берлине в 1906 году, Бьернсон коснулся истории создания норвежской оперы и вопроса трактовки северной мифологии в операх Вагнера. «Душа моя была полна старонорвежскими боевыми песнями, картинами древней северной мифологии, — говорил Бьернсон. — Из этих мотивов я думал создать вместе с покойным композитором большую музыкальную драму, к которой он должен был написать музыку. Его ранняя смерть нарушила эти планы... Р. Вагнер использовал эти источники в своих произведениях. Но хоть я и не знаток музыки, я все же скажу, что у Вагнера было неправильное представление о германской мифологии, в которую он привнес чуждый ей дух сентиментальности»²³.

волшебные видения: раздаются раскаты грома, вдали видны пылающие развалины языческого храма. Народ клянется отомстить чужеземцу. Выходит жрец, совершая торжественный обряд освящения рога.

Хоровой пролог заканчивается картиной воинственных плясок. Написанная в стройной, симметричной форме, эта заключительная сцена пролога носит наиболее самостоятельный, заверченный характер.

Трудно судить о том, как развивалось бы в дальнейшем действие драмы. Бьернсон не оставил ни сценария, ни даже краткого плана оперы. По словам жены Грига, первое действие должно было заканчиваться встречей молодого Улафа с любившей его девушкой-язычницей. «После того как все уходит, дочь жреца остается в храме. Она собирается закрыть двери, но в это время появляется Улаф в блестящем, сверкающем на солнце вооружении. Пораженная, очарованная, она в восторге падает перед ним на колени. Так должен был закончиться первый акт»²⁴, — рассказывает Нина Григ.

По-видимому, развитие лирической драмы должно было внести в оперу тот необходимый контраст, о котором говорит Григ в цитированном выше письме к Бьернсону. Да и самый образ героя, Улафа, судя по этим кратким намекам, мог получить лирическую трактовку.

Однако в целом уже первые сцены оперы обладают достаточно широким масштабом для того, чтобы можно было определить общий стиль и характер ее драматургии. «Улаф Трюгвасон» Грига — типичный образец эпической оперы, с преобладанием массовых сцен и неторопливым, замедленным развитием сюжета. Широкое развитие хоровых номеров говорит о том, что ведущая роль в опере принадлежит народу. Григ мыслил свою оперу прежде всего как произведение крупных, ораториальных хоровых форм, и уже одно это заставляет считать ее оперой эпического жанра.

В «Улафе Трюгвасоне» Григ стремится к стройности и законченности оперной композиции. Широкое развитие оркестровой партии и зрелое симфоническое мастерство сочетаются у него с подлинной вокальностью (композитор не раз говорил, что пение в опере является главным и непременным условием). Все три сцены «Улафа Трюгвасона», отличаясь богатством и разнообразием контрастов,

составляют единое, законченное целое *. Развитие постепенно динамизируется. Первая сцена моления в храме, величавая и торжественная, сменяется мрачно-фантастической сценой гаданья, в которой преобладают активные ритмы и быстрые темпы; в финале (воинственные пляски) стремительное нарастание музыки получает разрешение в энергичной, темпераментной коде **.

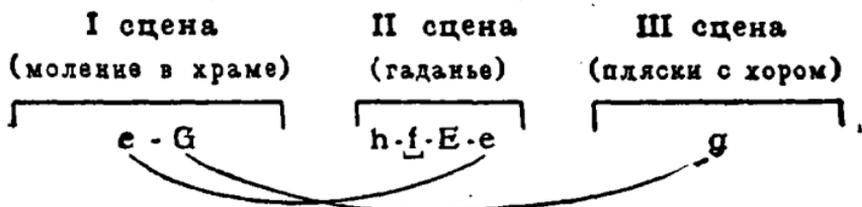
Принципы построения хоровых сцен отвечают народно-эпическому замыслу произведения. Григ широко применяет народную форму чередования сольного запева и хорового припева. Именно так построена вся первая сцена жреца с народом и, далее, сцена заклинаний Вэльвы, где хор отвечает на вещи предсказания колдуньи торжественным припевом:

Премудрая Вэльва! Одина словом
Ты силу придай заклятьям своим.

Другим важнейшим средством развития служит вариационность. Особенно широко применяет Григ тональное и тембровое варьирование. Так, в первой сцене постепенное нарастание создается путем тональной перекраски одного и того же эпизода (молитва жреца и хор народа),

* Разумеется, изучая партитуру «Улафа», следует учитывать, что окончательный вариант этих оперных сцен был создан на рубеже 1880—1890-х годов, когда Григ был вооружен опытом долгой творческой жизни.

** Единство драматургического развития подкрепляется стройностью тонального плана. Наиболее драматичная центральная сцена гаданья содержит также и наиболее резкий тональный конфликт: здесь получает широкое развитие, в контрастной тональности f-moll, основная тема произведения («лейтмотив богов»), резко выделяющаяся своим колоритом на фоне господствующих «диезных» минорных тональностей (e-moll, h-moll). Тритоновые и секундовые сопоставления (h — f, f — e) подчеркивают напряженность развития. Наконец, в заключительной сцене пляски с хором композитор утверждает основную тональность g-moll, что создает связь с первой сценой, заканчивающейся в одноименном мажоре (G-dur). Краткая схема тонального развития в хоровых сценах «Улафа» может быть выражена следующим образом:



который проводится каждый раз в более высоком звучании (тональности в терцовом соотношении: e-moll, g-moll, b-moll). В заключительной сцене священных игр Григ поручает главную тему сначала группе солистов, а затем всему хору, создавая живописные колористические контрасты. Далее из этой темы возникает совершенно новый образ торжественного гимна (см. пример 66), а затем стремительная кода с характерным «сжатием» тематического материала.

Музыкальный язык оперных сцен отличается строгостью, лаконизмом. Широкая, «фресковая» манера письма, строгие и простые мелодические линии, обильное применение диатоники — таковы основы музыкального стиля «Улафа Трюгвасона». Развитие старинных ладов (особенно фригийских оборотов, отчасти миксолидийского и дорийского ладов) сочетаются с острыми ладогармоническими средствами целотонности, увеличенного лада, а также терцовых сопоставлений. Это придает музыке особый отпечаток живописности и суровой архаики. Ни в одном из своих произведений Григ не стремился в такой мере к воссозданию сурового колорита старины. В этом смысле музыка «Улафа Трюгвасона» являет собой наиболее цельный, законченный образец эпически-повествовательного стиля «древней саги» в творчестве Грга.

Особенно интересна по музыкальному материалу первая сцена оперы. Здесь определяется весь тот круг типических интонаций и ладогармонических средств, с которым связана характеристика скандинавского древнеязыческого мира.

Краткое оркестровое вступление вводит в обстановку мрачных событий. В низком регистре оркестра звучит короткий, угрожающий «лейтмотив рока»; далее эта тема характеризует гибель и разрушение «царства асов» — древних богов:

60 *Molto moderato*

The image shows a musical score for a piece marked 'Molto moderato'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is primarily composed of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings of *f* (forte) and *sfz* (sforzando) throughout. A section of the score is marked *tutti*. The lower staff contains a bass line with some sustained notes and rests. The score ends with a final cadence.

Следующее затем соло жреца (баритон) построено на речитативных интонациях подчеркнуто-жесткого звучания: ход голоса на тритон вверх создает целотонную настройку увеличенного лада. Этими острыми ладогармоническими средствами композитор рисует образы первобытной силы, «варварства» древних времен (элементы увеличенного лада затем появляются в заклинаниях Вёльвы и в сцене освящения рога):

61 *Molto moderato*
recitando

Жрец

Ты, в за-кли-нань-ях чье и-мя со-кры-то,
Skjult i de tan-ge-ma-nen-de Nav-ne,

tranquillo

ты, рун-чу-дес-ных по-да-тель!
Ru-per-nee Gi-ver og Gal-drens!

sf

ты, от на-ча-ла ми-ра жи-ву-щий,
Du, som gik ud af Ver-dens Op-hav,

все о - зн - ра - я с Лид - скаль - ва;
 du, som ser li - vet fra Lid - skalu;

Tenori

Хор
(Все
муж
чины)

Всем - ли!
Mff *es!*
Basso!

Всем - ли!
Mff *es!*
Basso!

Новый эпизод — молитва женщины (меццо-сопрано) — звучит сдержанно, скорбно. Обращаясь к «матери-богине Фригге», дочь языческого народа высказывает свою скорбь об уходящем в прошлое старом мире, страх перед неведомой силой, которая грозит гибелью царству старых богов. Суровая и сдержанная печаль здесь выражена экспрессивными интонациями поступенного нисходящего движения в басу при устойчивой остиной мелодии. Этот прием, как бы характеризующий роковую предопределенность событий, далее широко проводится в скорбных репликах народа и вещих предсказаниях Вэльвы (вторая сцена):

Одна
из
женщин

p

Мать бо - ги - ня Фриг - га, Боль - де - ра ут - ра - тив,
Mo - der - li - ge Frig - ga, du, som miss - ed Val - der,

Legni

все пе - ча - ли ми - ра но - сись ты в гру - ди!
du, som bae - rer Ver - dens Ve i din Barm!

cresc.

О - ди - на сун - ру - га, ты, что все ни - та - ешь,
Du, som trø - ster O - din, du, som Al - ting nae - rer,

Legni, Archi

cresc.

Хор
(все
женщины)

ты что все забо - ты в Фензальу но - сись:
fast - rer i Fensal Li - vet og Sor - gen:

Sf

Внем - ли! Внем - ли!
Hør - os! Hør - os!

sp

Развитие первой сцены приводит к кульминации. В заключительном общем хоре народ обращается к норнам — властительницам судьбы. Этот монументально-торжественный хор — одно из лучших созданий Грига в сфере эпической музыки. В поэтических образах «молитвы норнам» отражена суровая красота древней языческой обрядности, пантеистических верований народа, рождавшихся в общении с природой. Плавная восходящая мелодия хора (в унисон), характерные григовские гармонии (с широким использованием побочных ступеней лада) создают характер светлой торжественности:

63 *Andante molto*

S. *pp* *cresc.*
A.
Хор
Т.
В. *pp*

Вы, что на по - то - ка Ур ды
I, som op af Ur - dar - bræn - den

Legni, Archi
pp 3 3 3 3 *cresc.* 3

ми - ру жизнь от ве - ка для - те
ø - ser Livs - kraft o - ver Ver - den,

Резкий поворот «от света к мраку» совершается в следующей сцене гадания. Вещие заклинания колдуньи Вёльвы полны дикой и необузданной силы. Она предсказывает гибель Улафу: мрачная богиня Гела уже готова встретить его в своем подземном царстве теней.

Речитативы и ариозо Вэльвы основаны на интонациях зовов и заклинаний. В мелодии преобладают острые ритмы, резкие акценты:

64 **Allegro**
p marcato *cresc.*

Вэльва

Ду - хн ала, вы сало де - ем, к нам пришед - ши. е
On - de Mandi, on - de Vae - ter, I, som kom mer fra

Legni

V-celli, C. bassi pizz.

f

с Ю - га! Е - го в царстве своем ждет Ге - ла!
Sy - den: - Nos Hoi hot - der den Fest, ham ven - ter!

Cor.

fp

Драматургическим центром второй сцены, как и всего хорового пролога, служит картина волшебного фантастических видений, где в оркестре широкое развитие получает «мотив рока». В финальной сцене воинственной пляски Бьерсон стремился с исторической точностью воспроизвести древние скандинавские обряды, «священные игры» северных народов. В своей авторской ремарке писатель образно рисует эти обряды: «Молодежь готовится к пляске. Мужчины прыгают через священный костер и поднимают над огнем женщин, которые располагаются по обе стороны костра. Начинается священная пляска вокруг огня, в которой следует выделить: 1) круговой танец, где женщины все время меняются местами; 2) танец с мечами, в котором танцующие держат щиты над головами женщин и скрещивают мечи над огнем, в то время как женщины, в свою очередь, держат мечи перед женщинами, которые то удаляются, то приближаются к ним...

Во время пляски старики сидят в два ряда по обе стороны танцующих и поют, передавая друг другу круговую чашу — священный рог»²⁵.

Григ придал этой сцене оригинальную трактовку, подчинив музыку стилю норвежского крестьянского танца. В острых ритмах «священной пляски» легко угадываются характерные черты народно-танцевальных тем (есть сходство и с финалом фортепианного концерта). Типичные для норвежского танца активные «ритмы втапывания» здесь намеренно подчеркнуты, заострены. Музыка «священной пляски», с ее «варварскими», угловатыми оборотами, полна энергии:

Allegro marcato

65 *p* *Soli*

S. A. Кор

Мед и скро-мет-ный пей-те все в честь богов,

p *Soli*

Giv al-le Gu-der, Gam-mens og Guds Skål,

V-ni

p

cresc.

рог им во сла-ву вокруг об-не-сем!

giv al-le Gu-der Ga-ver og Fryd!

cresc. *cresc.*

Мужественной минорной теме танца противопоставлены лирические светлые образы. В контрастном мажорном эпизоде (трио) мягко звучит женский хор. Написанная в стройной трехчастной форме, «пляска с хором» увенчивается динамичной кодой. В среднем эпизоде коды неожиданно наступает момент успокоения: тема танца превращается в торжественный гимн — народ обращается к «светлым асам» с мольбой о даровании победы:

66 Adagio molto

Tenori soli (2-3)

Bassi soli

А . сы пред веч. ны . е, ва . ми весь мир жи. вет!

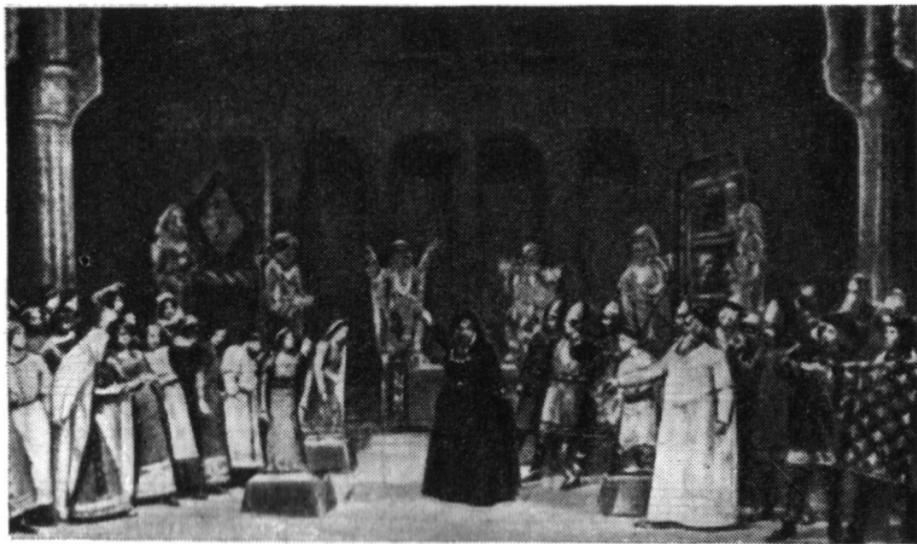
E . vi . ge A . sa . tro, ait Li . vet et . sher dul

Но после краткого затишья с удвоенной энергией возрождается бурная пляска, заканчивающаяся стремительным, вихревым Presto.

Хоровые сцены «Улафа Трюгвасона» принадлежат к числу наиболее значительных, монументальных произведений Грига. В стройных скульптурных образах этой музыки отчетливо вырисовывается оперный идеал композитора, опиравшегося на уже сложившиеся национальные традиции песенно-хоровой музыки.

«Улаф Трюгвасон» — последнее драматическое произведение Грига на текст Бьернсона *. Им завершается блестящий период сотрудничества поэта и композитора. Здоровое, могучее дарование Бьернсона не могло не оказать на молодого Грига самого плодотворного воздействия. Именно Бьернсон помог ему развернуть свой талант в крупных масштабах, в монументальных формах. И если эстетические запросы Бьернсона не всегда отвечали склонностям Грига — более тонкого и вдумчивого лирика, то все же не следует забывать, что как драматический композитор Григ вырос именно в сфере влияния Бьернсона. Дружба с Бьернсоном оставила неизгла-

* После «Улафа Трюгвасона» на текст Бьернсона Григом были написаны только наброски оратории «Мир» (1891).



Сцена из оперы «Улаф Трюгвасон».
Кристиания, Национальный театр (1908)

димый след в творчестве Грига. То были его лучшие, молодые годы — те годы, о которых он позднее так просто и задумчиво сказал в своих воспоминаниях: «Славное это было время! Спасибо тебе за него, Бьернсон!»

С именем Бьернсона связана и другая важнейшая сторона творчества Грига — вокальная лирика. На тексты Бьернсона Григ создал ряд замечательных песен о северной природе и людях Севера: достаточно назвать «За добрый совет», «Первую встречу», «Принцессу», «Тайную любовь». Все это — подлинно классические произведения, вошедшие в сокровищницу мировой музыки. Путь к вершинам своей вокальной лирики Григ нашел в творчестве Бьернсона. От него он воспринял строгость, силу и простоту выражения — эти ценнейшие качества норвежской поэзии. Если до сих пор Григ лишь иногда обращался к стихотворениям норвежских поэтов (причем самые тексты, выбранные из стихотворений А. Мунка, не отличались особой национальной характерностью), то теперь норвежская классическая поэзия по праву заняла в его романсовой лирике первенствующее место.

Композитор воспользовался не только отдельными стихотворениями Бьернсона, но и поэтическими фрагмен-

тами из его «крестьянских повестей». Эти произведения (лучшее, что было создано Бьернсоном) как нельзя более пришлись по сердцу Григу. Такие замечательные новеллы, как «Сюнневе Сульбаккен», «Рыбачка», «Орлиное гнездо», «Опасное сватовство», «Арне», «Тронд», «Веселый малый», затрагивают извечные, коренные основы народной жизни, передают неизбывную красоту простых человеческих чувств. Повести Бьернсона в полном смысле слова «насыщены музыкой»; в них слышатся отзвуки народных песен и наигрышей, призывы пастушьего рога и печальные напевы свирели, замирающие в горах. Они изобилуют поэтическими вставками в духе народных песен. Какая богатая почва для композитора кроется в этих «музыкальных мотивах» творчества Бьернсона, в его описаниях народных танцев, обрядов и песен! И примечательно, что Григ, остановивший свой выбор на отрывках из повестей Бьернсона, был уже не первым: в этом его опередил чуткий, проницательный Хьерульф, создатель прекрасных романсов на тексты из повести «Арне» и «Сюнневе Сульбаккен». Еще задолго до Грига он написал свой романс на текст элегического стихотворения Бьернсона «Тайная любовь». Таким образом, в «бьернсоновских композициях» Григ выступил как продолжатель двух основных направлений норвежской музыки: героического эпоса Нурдрока и камерной лирики Хьерульфа.

Ценнейшим вкладом в норвежскую музыку явился созданный Григом в 1870-1872 годах цикл песен из новеллы «Рыбачка». Это был первый вокальный цикл в творчестве Грига, посвященный не только целиком одному поэту, но и одной литературной теме, сюжету. Впервые композитор обратился к творчеству крупнейшего норвежского поэта-современника в большом, развернутом цикле песен.

Этот выбор заметно отразился на музыкальном языке песен Грига (напомним, что песни на тексты Андерсена написаны скорее в духе датской народной лирики). Бьернсоновские песни — подлинно норвежские по своему складу — отмечены характерной эстротой ритмики и терпкостью ладогармонического колорита. Радостные, бодрые, они переносят слушателя в страну фьордов, к простым и сильным чувствам мужественного северного народа.

Новелла Бьернсона «Рыбачка» (1868), послужившая основой вокального цикла Грига, принадлежит к числу



Автограф Грига
(романс «Первая встреча» на текст Бьернсона)

лучших «крестьянских повестей» писателя. Сюжет ее — история талантливой девушки из народа, сумевшей путем долгих, настойчивых исканий осуществить свое творческое призвание. С большой любовью рисует Бьернсон образ героини повести Петры. Природная одаренность девушки, огромная целеустремленность и сила характера помогают ей преодолеть все препятствия и стать драматической артисткой.

Новелла написана в своеобразной, смешанной поэтико-прозаической форме: в ткань повествования вплетаются поэтические стихотворные вставки — песни, стансы, баллады. Большая роль здесь отведена самой героине — «рыбачке». Одаренная поэтическим талантом, Петра свободно импровизирует, выражая свои мысли в стихах.

Четыре песни Грига из цикла «Рыбачка» связаны с различными моментами повести Бьернсона. Лирически-светлая «Первая встреча» рисует свидание Петры с ее возлюбленным Эдегордом; другие три песни поет сама Петра, уже осознавшая свой творческий дар. В последней энергически-мужественной песне «За добрый совет шлю привет» она как бы бросает вызов окружающим ее мир-

ным, простым людям и порывает с обстановкой «домашнего благополучия», чтобы,

Смело летя среди гибельных скал,
Встретить жизни рокочущий шквал.

Разумеется, песни Грига ни в коей мере не являются иллюстрациями к отдельным сценам романа, да он и не давал им такого истолкования. О сюжетных связях следует помнить лишь потому, что они помогают уловить в лирике Грига те общие черты норвежского национального характера, которые в равной мере привлекали и композитора, и поэта.

Первая песня цикла — один из самых совершеннейших образцов григовской лирики. Невольно напрашивается уже приведенное сравнение с медленной частью фортепианного концерта: то же проникновенное чувство природы, то же спокойное, самоуглубленное настроение мечтательного раздумья. Мелодия, вначале строгая, сдержанная, в первых тактах звучит на фоне мягких, плагальных гармоний:

67 *Molto andante*

Ты, ра - дость пер - вой встре - чи, как
Det for - ste mo - det sgd - me, det

день во - сен - ний ма - я, как песнь, что слух лас.
er som sang i sko - gen, det er som sang på



Постепенно расцветая, она охватывает все более широкий диапазон и раскрывается со всей силой и страстью в патетическом возгласе («И пламень сил могучих чудесно в нас рождает»). В этой кульминации сосредоточена главная мысль поэта: могущественна любовь, рожденная самой природой, велик скрытый в природе пафос жизненных сил.

В ликующих «весенних песнях» («Вы, песни, к весне летите», «С добрым утром») светлое упоение жизнью вновь поэтически воплощается в образах обновленной природы — вечно живой, вечно юной. Совсем по-народному, непосредственно и просто звучит песня «С добрым утром» — эта норвежская «утренняя серенада». Ее грациозная мелодия, оживленная легкой орнаментикой (трели, морденты), наполнена солнечным сиянием, щебетанием птиц.

Финалом цикла служит мужественная, волевая песня «Шлю я привет», пронизанная острыми народно-норвежскими ритмами. В новелле Бьернсона она дает характеристику самой Петры, вольнолюбивой и гордой рыбачки. Значение музыки Грига шире. В ней слышатся отзвуки суровой морской природы, голос мужественного северного народа, созидающего свою жизнь в борьбе с натиском стихийных сил. В мужественном пафосе этой песни много открытого героического чувства, выходящего за пределы камерной лирики.

Цельностью и единством общего замысла бьернсоновские песни Грига предвосхищают его вокальные циклы позднейшего периода — «По скалам и фьордам», «Девушка с гор». И так же, как в этих последних циклах, здесь господствует центральная тема творчества композитора — тема народной жизни.

Не менее значительны три другие песни на тексты Бьернсона, возникшие в те же годы: «На Монте Пип-

чио», «Принцесса», «Тайная любовь» *. В них папли от-
ражение высокая патетика, эпическая повествователь-
ность и тонкий лиризм.

Картинностью, широтой композиционного замысла вы-
деляется в лирике Грига вокальная поэма «На Монте
Пинчио» (1870) — отзвук римских впечатлений компози-
тора (этими впечатлениями навеян, впрочем, и самый
текст Бьернсона: поэт долгое время жил в Италии в нача-
ле 60-х годов). Стихотворение Бьернсона значительно по
своей теме. В символически-образной форме поэт провоз-
глашает идею грядущего освобождения Италии — идею
столь прогрессивную и жизненно важную в эпоху Гари-
бальди. Известно, что Бьернсон горячо сочувствовал на-
ционально-освободительному движению гарибальдийцев;
в деятельности великого народного героя он видел залог
возрождения Италии.

Сном очарованный, Рим не увянет,
Сном окрыленный, он мощно воспрянет! —

писал в своем стихотворении Бьернсон. Однако эта идея
национального освобождения у него выражена загадочно
и скрыто, овеяна поэтической туманностью. Здесь — и
символика пейзажа (Рим, пылающий в лучах вечерней
зари), и напоминание о былом величии Рима, и таинст-
венное «прозрение будущего».

Живописностью колорита Григ стремится преодолеть
условную символику бьернсоновских стихов. Тонкие кра-
сочные моменты у него сочетаются с эмоциональной при-
поднятостью ораторской речи. Величавая торжественность
и скрытая сила ощущаются уже в первой, печальной
строфе романса, с ее устремленными восходящими инто-
нациями призыва. Далее следует контрастный эпизод, ри-
сующий отблески праздничного Рима былых времен («ро-
кот струн, флейт напев»). Образный контраст усилен тон-
кой игрой гармонических красок, живописностью оркест-
ральной фактуры.

* К началу 1870-х годов относятся еще два романса Грига
на тексты Бьернсона: «Вздых» (1873) и «Белая, красная роза»
(последний не издан; рукопись хранится в Бергенской публичной
библиотеке).

Напомним, что Григ писал свою «вокальную поэму» в Риме в общении с Листом и под влиянием листовского стиля. Отсюда и несколько театральный, приподнятый пафос этого монолога; отсюда и живописно-колористические средства типичных «листианских» гармоний (начиная от первых таинственных аккордов A — Des).

Совсем иное — в песнях «Тайная любовь» (ор. 39, 1873) и «Принцесса» (1871), заслуженно любимых и популярных именно в силу типично григовских качеств задушевности, непосредственности. Обе песни — норвежские по своему поэтическому складу — одухотворены подлинно народным лирическим восприятием и в музыке Грига.

Прекрасна в своей сдержанной простоте трогательная песня «Тайная любовь», интонационно близкая многим народным мелодиям. Выразительный мажорный рефрен, завершающий каждую ее строфу («Но тайною все это было»), вносит в музыку оттенок просветленной скорби — спокойствия неизбежности. Григ вплотную приближается здесь к лирическому образу Сольвейг. Этим обусловлено и мелодическое сходство двух песен Грига: общая тема любви и верности в обоих произведениях вызвала сходную художественную трактовку. Начальная фраза бьери-соновской песни составляет то мелодическое зерно, из которого впоследствии разовьется чудесная «тема Сольвейг»*:



Вершиной «бьери-соновской линии» в творчестве Грига можно считать замечательную лирическую балладу «Принцесса». Именно в этом произведении полностью слились дарования композитора и поэта. С поразительной силой Григ сумел передать сдержанный, эпический тон «старой песни» Бьери-сона, скрытую в ней душевную драму одиночества. Образ девушки, томящейся в тесной не-

* См. пример 78 а.

воле, ее трагический порыв к несбыточному счастью — тема, внутренне близкая, созвучная Григу и получившая в значительной мере личное, субъективное значение в его творчестве последних лет (те же образы позже найдут воплощение в ряде произведений, раскрывающих трагедию одинокого человека: баллада «Одинокий», романс «Музыканты»).

Но страдания одиночества выражены скрыто и сдержанно, как и в стихотворении Бьернсона. И в тексте и в музыке господствует строгий стиль эпического повествования. В «Принцессе» Бьернсон как бы возрождает поэтическую форму старонорвежской баллады: стихотворение написано в форме четверостишия с завершающим рефреном (stev) *:

Сидела принцесса в тиши у окна,
В долине пастух на свирели играл.
«Молчи же, о мальчик, томишь ты меня,
Когда-то беспечно мечтала и я
В предзакатный час».

Не отступает от этой формы и Григ. И мелодия песни, и ее ладогармонический склад, с типичным отклонением из минора в строй мажорной доминанты, строго выдержаны в духе народной баллады. В эпически-повествовательном тоне разворачивается мелодия песни; ее начальная диатоническая попевка ограничена узким диапазоном:

69 Allegretto semplice



Ск - да - ля при - цес - са в ти - ши у ок - на.
Prin - ses - sen sad hojt i sil Jam - fru.ber.

В дальнейшем развитии этой темы Григ достигает высокого драматизма. Страстно и напряженно звучит возглас тоскующей девушки. Но сковывающий мелодию припев вновь замыкает песню в рамки эпического сказа.

* Ср. народные темы норвежских баллад во вступительной главе настоящей работы (примеры 1 и 3).

Композитор глубоко проник в дух народного эпоса, увидев в нем многие стороны, которые были бы недоступны для менее чуткого и проникательного художника, — внутренний драматизм, скрытую драму человеческого сердца. К балладе «Принцесса» можно полностью отнести приведенные выше (с. 46—47) слова Грига: «Чем глубже движение души героев, тем сдержанней, загадочней его словесное выражение. Язык неизменно строг, суров и исполнен достоинства».

Те же качества проявились и в монументальных музыкально-драматических произведениях на тексты Бьерсона. Эпическая повествовательность, сдержанность и благородство чувств, пафос высокой героики — вот общие черты, объединившие поэта и композитора в их работе над народно-эпической темой.

Глава пятая

Григ и Ибсен. «Пер Гюнт»

Имя Генрика Ибсена — создателя «Пера Гюнта» — было знакомо Григу с детских лет. Именно в Бергене, родном городе Грига, протекал ранний период творчества великого драматурга. Григ был мальчиком, когда на сцене бергенского Национального театра шли пьесы молодого Ибсена, посвященные прошлому Норвегии: «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Пир в Сульхауге» (1855), «Улаф Лильекранс» (1856). Уже тогда в патетическом прологе к драме «Иванова ночь» (1853) властно прозвучал призыв поэта, провозгласившего свой идеал народности в искусстве:

Родина! Твой звучный глас
В нас не смолкнет до могилы!
Сад поэзии для вас
Ты, как солнцем, озарила¹.

Вся обстановка Бергена вдохновляла Ибсена на создание национальной романтической драмы: творческое воображение поэта питалось старинными сказаниями, легендами, «богатырскими песнями», которыми так богато

народное искусство этого края. Несомненно, сказалось здесь и влияние Уле Булля, привлечшего Ибсена к руководству только что созданным Национальным театром. Личность и творчество этого замечательного артиста нашли поэтическое воплощение в одной из ранних драм Ибсена, «Улаф Лильекранс», в образе народного музыканта Торгьерда. Думается, что эта пьеса тогда же стала известной подраставшему Григу. Навсегда запечатлелись в его душе звуки поэзии Ибсена, выражавшей те же высокие, патриотические стремления, что и искусство бергенца Уле Булля.

Шли годы. Григ совсем юным, начинающим музыкантом посетил Ибсена в Риме, и эта памятная встреча запечатлелась в метком и пронизательном поэтическом экспромте «В альбом композитору» *. Напомним, что Ибсен тогда же оказал Григу помощь и покровительство и предложил ему в качестве оперного сюжета свою раннюю драму «Улаф Лильекранс».

Однако творческое содружество поэта и композитора осуществилось гораздо позже. В письме от 23 января 1874 года Ибсен, живший тогда в Дрездене, обратился к Григу с просьбой написать музыку к драматической поэме «Пер Гюнт», которую он готовил к сценической постановке.

Григ ответил согласием: на этот раз его не остановила сложность задачи, ибо и сам он стал зрелым мастером. В пространном письме Ибсен подробно изложил свои требования к композитору и свое понимание музыкально-драматургического замысла спектакля. Вот что писал автор «Пера Гюнта»:

«Дорогой г. Эдвард Григ!

Обращаюсь к Вам с этими строками по поводу одного плана, который собираюсь привести в исполнение и относительно которого хотел бы узнать — согласитесь ли вы принять в нем участие.

Дело вот в чем. Я намерен приспособить для сцены «Пера Гюнта», который скоро выйдет третьим изданием. Согласны ли вы написать к пьесе необходимую музыку? Я вкратце укажу вам, как думаю приспособить пьесу.

* См. вторую главу.

Первое действие войдет целиком, лишь с некоторыми сокращениями в диалогах. Монологом Пера Гюнта на стр. 23, 24 и 25 [406—407] желательно воспользоваться или для мелодекламации, или отчасти для речитатива. Сцену свадебной пирушки, стр. 28 [410], можно было бы при помощи балета значительно развить в сравнении с тем, что в книге. Для этого нужно написать особую плясовую мелодию, которая бы затем повторялась под сурдинку до конца акта.

Выход пастушек во втором акте предоставляется композитору иллюстрировать по собственному усмотрению, но непременно надо подпустить чертовщины! Монолог на стр. 60—62 [442—444] должен бы, по-моему, сопровождаться аккордами — следовательно, тоже мелодекламация. То же самое скажу о сцене между Пером Гюнтом и женщиной в зеленом, стр. 63—66 [444—447]. Следует также подобрать нечто вроде аккомпанемента к сценам в пещере Доврского деда, но реплики там придется значительно сократить. Сцена с Кривой, которая войдет целиком, тоже требует музыкального аккомпанемента; птичьи голоса надо изобразить пением, а колокольный звон и пение псалмов пусть глухо доносятся издали.

Для третьего акта тоже нужны аккорды, но в умеренных размерах, вплоть до сцены между Пером Гюнтом и женщиной и уродцем — стр. 95—100 [478—482]. Затем мне представляется желательным тихий аккомпанемент во время сцены с Осе от начала, стр. 109 [487], до конца, стр. 112 [494].

Четвертое действие почти целиком выпускается. Его должна заменить большая музыкальная картина, которая бы рисовала скитания Пера Гюнта по белу свету; американские, английские и французские мелодии могли бы чередоваться с основным мотивом музыкальной картины. Пение Анитры и хора арабских девушек, стр. 144—145 [523—524], должно раздаваться за спущенным занавесом в связи с оркестровой музыкой. Затем под звуки последней занавес поднимается, и показывается, словно в сновидении, картина, описанная на стр. 164 [542—543]. Сольвейг в образе женщины средних лет сидит на солнышке на пороге своей хижины и поет. По окончании ее песни занавес опять медленно опускается, и музыка продолжается в оркестре, подготавливая переход к картине бури на море, которой начинается пятое действие.

Пятое действие явится на сцене четвертым или эпилогом; его тоже необходимо сократить. Музыкальный аккомпанемент нужен к стр. 195—199 [571—576]. Сцены на перевернутой лодке и на кладбище выпускаются. Далее — стр. 221 [598] — песня Сольвейг; монолог Пера Гюнта должен сопровождаться аккордами, которые затем переходят в хор — стр. 222—225 [598—604]. Сцены с Пуговичником и Доврским дедом придется тоже сократить. Стр. 254 [631] — хор прихожан, идущих в церковь по лесной тропинке; музыка отмечает звон колоколов и пение псалма вдали во время следующей сцены, кончающейся колыбельной песней Сольвейг, после чего занавес опускается, а пение псалмов раздается все ближе и громче.

Так приблизительно я представляю себе все и прошу известить меня, согласны ли вы взять на себя этот труд. Если согласитесь, я тотчас обращусь к дирекции Кристианийского театра, представлю исправленный текст пьесы и заранее обеспечу нам постановку пьесы. Гонорар назначу 400 специй-далеров, которые мы разделим с вами пополам. Не сомневаюсь, что мы можем рассчитывать на постановку пьесы в Копенгагене и Стокгольме. Но прошу вас пока что держать дело в секрете и возможно скорее дать мне ответ.

*Преданный вам
Генрик Ибсен².*

Получив письмо Ибсена, Григ вскоре приступил к работе над «Пером Гюнтом». Летом 1874 года он поселился в Бергене, рассчитывая отдохнуть в тихой, спокойной обстановке, в кругу родной семьи. Музыка к драме Ибсена он писал в Сандвикене — пригороде Бергена, уединяясь для работы в маленькую беседку, которую он снял у пивовара Рольфсена. Этот «павильон Рольфсена», расположенный на одной из тихих горных улиц, сохранился и поныне. Здесь Григ сочинял свою музыку, любясь чудесным видом на расстилавшиеся вдали морские просторы, бергенскую гавань и острова.

Композитор не имел возможности в это время общаться с Ибсеном. К тому же автор «Пера Гюнта», высказав свои пожелания в первом письме от 23 января, считал нужным затем дать композитору полную свободу.

В следующем своем письме от 8 февраля 1874 года он благодарит Грига за согласие и предоставляет выбор му-



Генрик Ибсен (1874)

зыкальных номеров и общий план композиции целиком на его усмотрение: «В таком деле у композитора руки должны быть развязаны»³, — писал Ибсен.

Музыку к пьесе Ибсена Григ рассчитывал закончить в короткий срок. Свои предыдущие сочинения (в том числе музыку к «Сигурду Юрсальфару») он писал обычно очень быстро: нередко крупное произведение рождалось в несколько дней.

Не так было с музыкой «Пера Гюнта». После нескольких месяцев работы в письме к своему бергенскому другу Францу Бейеру от 27 августа 1874 года Григ жалуется на трудность сюжета, на невозможность подчинить драму Ибсена стройному композиционному замыслу: «Работа над «Пером Гюнтом» подвигается очень медленно, и о том, чтобы закончить ее к осени, не может быть и речи. Это чертовски трудный материал, если не считать отдельных эпизодов, например того, где поет Сольвейг, — его я уже полностью написал. Еще я сделал кое-какие



«Павильон Рольфсена» в Бергене, где Григ писал музыку к драме «Пер Гюнт»

наброски для Пещеры горного короля, но эту музыку мне в буквальном смысле слова тошно слушать, так проникнута она коровьими блинами, «сверхнорвежством» и «будь-сам-собой-довольством» *! Впрочем, я надеюсь, что сквозь это будет чувствоваться также и ирония, в особенности когда под конец Пер Гюнт против собственной воли вынужден сказать: «Хоть куда — кошка меня оцарапай! — ваша пляска была и игра!» ⁴.

Как видно из этого письма, главным препятствием для композитора оказалась своеобразная многоплановость драмы Ибсена, сочетающей остроту социальной сатиры с тонким лиризмом, абстрактность философской проблематики — с реалистической обрисовкой норвежского быта. Сначала воображение Грига захватили лишь некоторые сцены (первыми были написаны песня Сольвейг и сцена в Доврской пещере), затем сочинение музыки временно

* Григ имеет в виду сатирический выпад Ибсена против крайних норвежских националистов, с их самодовольной ограниченностью и стремлением отгородиться от окружающего мира. Выражение «будь сам собой доволен» звучит в пьесе как своеобразный «лейтмотив» человеческого эгоизма, определяющий судьбу бесхарактерного и слабовольного Пера.

приостановилось. Но интерес к «Перу Гюнту» не угасал у Грига. Напротив, чем больше погружался он в пьесу Ибсена, чем больше проникался ее суровой красотой, ее реалистической силой, тем сильнее она его увлекала.

Осенью 1874 года Григ уехал за границу, сначала в Копенгаген, а затем в Германию. Все это время он не оставил работы над «Пером Гюнтом». 16 апреля 1875 года в Лейпциге партитура была закончена и осенью послана в Христианийский театр, где пьесу уже готовили к постановке под руководством директора театра Л. Йозефсона и дирижера К. Хеннума*.

Первая постановка драматической поэмы Ибсена состоялась 24 февраля 1876 года. Этот день можно считать днем второго рождения драмы Ибсена, началом ее мировой славы.

Уже в первый сезон пьеса выдержала тридцать шесть представлений. Ибсен писал по этому поводу Йозефсону: «Такой результат смелого театрального предприятия превзошел все мои ожидания, хотя я, собственно, и не питал никаких опасений по этому поводу. Я знал ведь, что дело в ваших руках и что никому другому не провести его у нас лучше. Искренне рад был также узнать, что таково и общее единодушное мнение у нас на родине. Позволяю себе через вас передать мою благодарность артистам, не только исполнителям больших выигрышных ролей, но и всем, кто своим участием во второстепенных ролях содействовал успеху моего труда; для этой пьесы в высшей степени важно, чтобы все без исключения старались исполнить свою задачу наилучшим образом, и о том, что в данном случае оно так и было, единогласно свидетельствуют все отзывы»⁵.

Норвежская пресса отметила выдающееся значение музыки Грига; о нем говорили как о равноправном создателе спектакля. На долю Ибсена и Грига выпал равный успех.

* По ряду причин личного характера Григ, находившийся тогда в Бергене, не смог принять участия в постановке «Перы Гюнта» и ограничился письменными указаниями дирижеру. Неизданные письма Грига к К. Хеннуму (хранятся в Университетской библиотеке в Осло, частично опубликованы в монографии Д. М. Юхансена), в которых композитор делает подробные замечания относительно сценической и музыкальной трактовки каждого номера партитуры, представляют большой интерес.

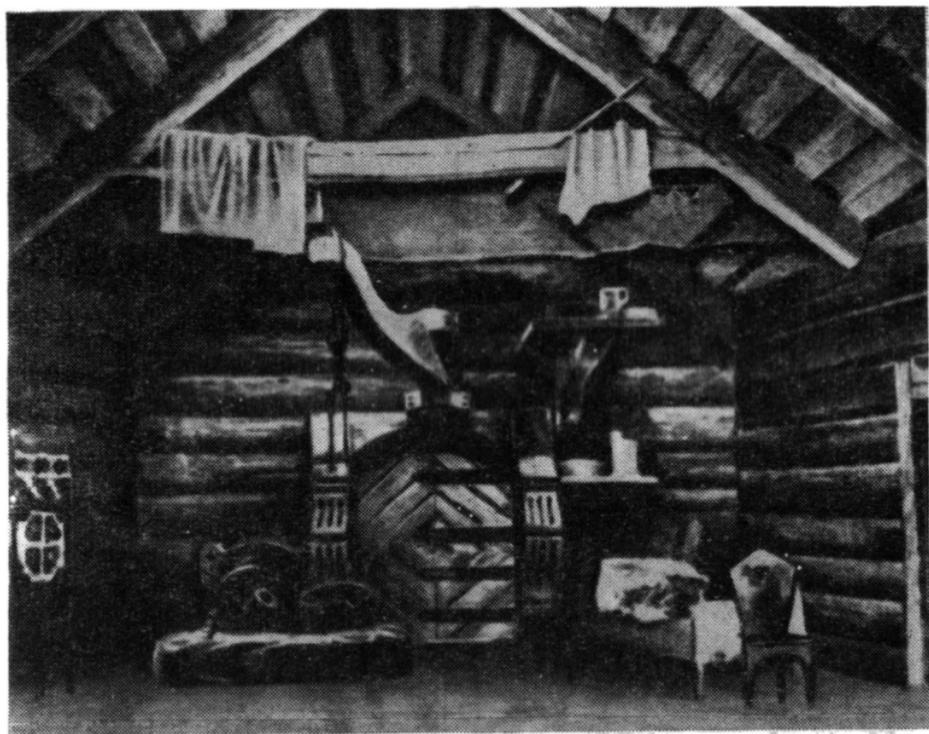
Ни поэт, ни композитор не присутствовали на премьере. Ибсен, лишь на короткое время посетивший Норвегию в 1874 году, все еще не решался вернуться на родину, где ему пришлось вынести столько горьких испытаний в борьбе за свое искусство. Григ же переживал в это время тяжелую пору жизни. 18 сентября 1875 года умер его отец, а через месяц, 28 октября, скончалась горячо любимая мать — Гесина Хагеруп-Григ. После смерти родителей композитор жил очень уединенно в Бергене, в том доме на улице Странгатен, где прошли его детские годы. В это время им была написана фортепианная баллада ор. 24 на тему норвежской народной песни и шесть романсов на слова Ибсена ор. 25. Чувством глубокой скорби проникнуты эти произведения, во многом дополняющие и развивающие музыку «Пера Гюнта».

После блестящего успеха «Пера Гюнта» Григ все еще не считал свою работу вполне законченной. Он несколько раз переделывал партитуру и в окончательном варианте внес в нее ряд существенных изменений.

Коренной переработке он подверг музыку «Пера Гюнта» для новой постановки этой пьесы в Копенгагене в 1886 году. В письме к Францу Бейеру от 5 января 1886 года Григ сообщает: «Я очень занят «Пером Гюнтом», которого заново оркеструю, некоторые номера — целиком... На первой репетиции я остался доволен двумя номерами: это вступление ко второму акту («Жалоба Ингрид». — *О. Л.*) и сцена с пастушками. Последнюю ты не узнал бы. Сочиняя ее, я кое-что в ней чувствовал, теперь же я знаю — а это разница. В ней есть теперь та жизнь, тот колорит, то дьявольское, чего не хватало здесь раньше, — настолько несовершенна была оркестровка»⁶.

За копенгагенской постановкой последовали другие. В 1892 году пьеса вновь была поставлена в Кристиании при участии Бьерна Бьерсона (сына драматурга), выступившего в главной роли Пера. В следующей постановке христианийского Национального театра (1902), которая состоялась под управлением дирижера и композитора Й. Хальворсена, в музыку Грига был дополнительно включен «Свадебный марш» из фортепианного цикла ор. 19.

В России первая постановка драмы Ибсена с музыкой Грига состоялась 9 октября 1912 года, в Московском



Декорация к третьему действию драмы «Пер Гюнт» («Смерть Осе»). Кристиания, Национальный театр (1902)

Художественном театре, под руководством Вл. И. Немировича-Данченко, с Л. М. Леонидовым, Л. М. Кореневой, С. В. Халютиной и А. Г. Коопен в главных ролях. В том же 1912 году, под управлением Рахманинова, была исполнена первая сюита «Пер Гюнт» *.

Известность драмы Ибсена росла во всех странах мира. И трудно оспаривать тот факт, что важнейшую роль в этом общем признании сыграла музыка Грига.

Завершением работы Грига над пьесой Ибсена явились две оркестровые сюиты: ор. 46 (1888) и ор. 55

* В настоящее время большим успехом у советских слушателей пользуются исполняемые на концертной эстраде музыкально-литературные композиции «Пера Гюнта» с музыкой Грига. В постановке этих композиций принимают участие виднейшие советские дирижеры и драматические артисты. Широко известна музыкально-литературная композиция, составленная Вс. Аксеновым (дирижер — Н. П. Аносов).



Программа первого представления
«Пера Гюнта» в Париже
Рисунок норвежского художника Э. Мунка

(1891). В эти сюиты композитор включил отдельные номера партитуры, носившие более или менее самостоятельный характер. Огромный успех первой сюиты «Пер Гюнт», исполненной впервые в 1889 году в Берлине, пробудил новый интерес к творчеству обоих норвежских мастеров; вскоре эта сюита сделалась едва ли не самым любимым и популярным произведением Грига.

В то же время распространенность двух оркестровых сюит из «Пера Гюнта» в известной мере отрицательно повлияла на судьбу музыки в целом. После многих переизданий сюит издательством Peters Григ, с присущей ему деликатностью, уже не решился настаивать на публикации полной оркестровой партитуры музыки к драме. Лишь после смерти композитора, в 1908 году, партитура «Пера Гюнта», опубликованная тем же издательством Peters, сделалась общим достоянием.

Вопрос о творческих связях Грига с Ибсеном давно интересовал биографов композитора. Как уже говорилось, Григ никогда не относился к великому норвежскому писателю так тепло и дружески, как к Бьернсону. Вспоминая о встречах с Ибсеном, Григ не раз говорил о различии их творческих индивидуальностей, склонностей и взглядов. Общительной, отзывчивой натуре Грига был чужд холодный скептицизм Ибсена, язвительность и резкость его суждений, саркастический склад ума.

И все же Григ в беседах с современниками всегда с величайшим восхищением отзывался о творчестве Ибсена, а драму «Пер Гюнт» считал «величайшим созданием» норвежского писателя⁷. В общении с Ибсеном мягкий, чувствительный Григ познавал критическое отношение к жизни, учился более глубоко и трезво оценивать явления современной действительности. Высказывания Ибсена, страстно осуждавшего недостатки буржуазного социального строя, оказали несомненное воздействие на образ мыслей Грига, утвердили его демократические взгляды. Изучая произведения Ибсена, беседуя с ним, Григ приобщался к передовому движению литературы своего времени.

Творческая связь Ибсена с Григом особенно укрепилась в период постановки «Пера Гюнта». Летом 1876 года Григ часто навещал писателя на его летней даче в Тироле. Их долгие беседы касались общественных, философских тем, искусства, музыки.

Интересные материалы в этом отношении дают воспоминания норвежского поэта, бергенца по рождению, близкого друга композитора Йона Паульсена (1851—1924), который посещал Ибсена вместе с Григом в тирольской деревушке Госсенсас. По словам Паульсена, Григ бывал там постоянно. Вместе с Ибсеном они коротали время по вечерам в скромной таверне. «Каждый вечер сходились мы к ужину в «Браухаузе», — рассказывает Паульсен, — и этих вечеров мне не забыть». Поэт вспоминает «беседы, которые от самых обыденных тем переходили к самым возвышенным и превращались в жаркие дебаты о величайших проблемах жизни»⁸. Иногда слушали народных музыкантов, игравших на цитре. По словам Паульсена, Григ имел особую способность «расшевелить» угрюмого Ибсена, сделать его общительным и веселым. «Когда Ибсен приходил в такое расположение духа, он становился



Смеющийся Ибсен
Рисунок Э. Вереншелля

большим юмористом, рассказывал с тихим, клокочущим смешком свои житейские впечатления, анекдоты или забавные приключения из своего путешествия в Египет. Его рассказы живо напоминали нам, что перед нами богатый фантазией автор «Пера Гюнта», в котором так причудливо перемешаны самая необузданная фантазия с блестящим юмором, национальная резкость с гениальностью...»⁹.

Паульсен лишь вскользь говорит об отношении Ибсена к музыке, утверждая, что к ней поэт оставался всегда равнодушным. Однако известные нам факты опровергают этот вывод. Из писем Ибсена к Григу и к различным театральным деятелям, из его статей, посвященных вопросам оперы и драмы¹⁰, даже из мемуаров самого Паульсена нетрудно видеть, что писатель питал большой интерес и к музыке, и к творчеству Грига. Тот же Паульсен сообщает, что главной целью поездки Грига в Тироль к Иб-

сену явилась необходимость «побеседовать с ним о музыке «Пера Гюнта», которую Григ далеко еще не считал в это время вполне законченной.

Общение Ибсена с Григом продолжалось и в последующие годы. Весной 1884 года они снова встретились в Риме. Нина Григ в присутствии поэта исполнила песни, созданные Григом на его стихотворения; Ибсен был глубоко потрясен этой музыкой. В одном из своих писем к Бейеру Григ рассказывает: «Нина много пела, между прочим, почти все мои песни на слова Ибсена, и представь, после «Маленького Хокона», «Я звал тебя звездой своей» и «Лебедь» (!) — лед растаял. Ибсен со слезами на глазах подошел к фортепиано и стал пожимать нам руки, не в силах вымолвить почти ни слова. Он пробормотал что-то вроде того, что это и есть истинное понимание...»¹¹.

Мысль о дальнейшем сотрудничестве с Григом не оставляла поэта. В 1893 году он предложил композитору написать оперу на сюжет одного из лучших своих произведений — героической трагедии «Воители в Хельгеланде». Можно предположить, что этот замысел возник у Ибсена не без влияния опер Вагнера. В основе «Воителей» лежит сюжет древней исландской «Саги о Вольсунгах», героем которой является Сигурд — исландский Зигфрид. Хорошо зная, что другой вариант той же легенды («Песнь о нибелунгах») был разработан Вагнером в его знаменитой тетралогии, Ибсен, очевидно, находил именно эту драму наиболее пригодной для музыкального воплощения. Такое мнение разделял и Григ, считавший сюжет «Воителей» «превосходным для музыки»¹². Узнав о намерении Ибсена, он горячо одобрил выбор поэта.

Однако и на этот раз оперный замысел остался неосуществленным. Чувствуя себя в последние годы жизни тяжело больным, Григ не смог даже приступить к работе над оперой.

Эта последняя попытка творческого сближения относится к тому времени, когда Ибсен вернулся на родину, овеянный славой. Остались позади годы борьбы и скитаний, пришло мировое признание. И все же именно в эту блестящую для Ибсена пору между поэтом и композитором возникла разобщенность, вызванная в первую очередь различным пониманием и различным решением тех

задач, которые выдвигало перед ними современное искусство.

В поздних произведениях Ибсена, с их сложной символикой, Григ больше не находил родственных ему поэтических мотивов, некогда прозвучавших в «Бранде» и «Пере Гюнте». Последние ибсеновские драмы оказались чуждыми его простому и ясному мироощущению.

Жизненный путь Ибсена и Грига закончился почти одновременно. В 1906 году Норвегия потеряла Ибсена, а в следующем, 1907 году не стало и Грига. Их творческое общение было недолгим. Но в результате этого сотрудничества возник величайший памятник искусства Норвегии — музыкально-драматическая поэма «Пер Гюнт».

Драма «Пер Гюнт» в творческом развитии Ибсена сыграла особую роль: в его литературном наследии это произведение обозначило переход от романтической драмы к драме реалистической, от образов старой Норвегии к современности.

Драматической поэме «Пер Гюнт» предшествует бунтарский пафос «Катилины», суровая героиня «Воителей в Хельгеланде», историческая концепция «Борьбы за престол» и, наконец, философская проблематика «Бранда». Задумывая драму о норвежце-крестьянине Пере Гюнте, Ибсен вложил в нее широкий обобщающий смысл. Несмотря на известную абстрактность и символичность образов, в «Гюнте», как и в «Бранде», он вплотную приблизился к изображению характеров современности и с огромной силой протеста выразил свое отношение к современному общественному строю, к трусливой обывательщине, бездушию, измельчанию «среднего человека». В этом смысле и сам герой поэмы, Пер Гюнт, обобщенный, собирательный тип современного Ибсену норвежца, явился прообразом позднейших героев Ибсена.

Особое, неповторимое значение драмы «Пер Гюнт» во многом обусловлено обстоятельствами личной и творческой жизни автора. Ибсен писал ее летом 1866 года в Италии, в «добровольном изгнании», на которое он обрек себя после многих лет тяжелой борьбы за признание на родине. Кризис буржуазной революционности, наступивший после 1848 года, а затем события датско-прусской войны заставили Ибсена критически оценить социальные явле-

ния окружающей жизни: он с горечью осознал ложь и лицемерие буржуазной, мещанской морали. В своих исторических драмах 50-х и 60-х годов он, как и Бьернсон, стремился пробудить героический дух норвежского народа. Но эти стремления разбились о преграду косности и мелочной травли, поднятой против Ибсена. Силы его иссякли в борьбе с мещанством, делячеством, с «норвежским американизмом», который, по словам Ибсена, «разбил» его «на всех пунктах»¹³. Поэт надолго покинул родину.

В Италии наступил период высокого творческого подъема. В 1865 году был создан «Бранд», а за «Брандом», по словам Ибсена, «последовал «Пер Гюнт», как бы сам собою»¹⁴. Мысль Ибсена по-прежнему в это время устремлена к родной земле. Но вдали от родины, под впечатлением только что пережитого, он как бы со стороны вглядывался в прошлое и настоящее Норвегии, запово-оценивая ее историческое призвание, ее судьбы. В итоге возникли две грандиозные поэмы о Норвегии и норвежцах — «Бранд» и «Пер Гюнт».

Оба произведения, по замыслу Ибсена, должны были иметь универсальное, обобщающее значение. Философская тема призвания человека в них поставлена не только как национальная, но и как мировая проблема. И героический Бранд, и бесхарактерный Пер — обобщенные типы, выражающие черты современного автору человека в условиях современной социальной действительности.

И в то же время это характеры национальные в полном смысле слова. Национален Бранд, с его суровым стоицизмом, неуступчивостью и волей к борьбе; национален и фантазер Пер, вышедший из норвежских народных сказок Асбьернсена. С изумительной верностью и поэтической правдивостью показаны в драмах Ибсена природа и быт Норвегии. Холодная, скудная, «ледяная» Норвегия с ее горными ущельями, куда не заглядывает солнце, — в «Бранде». Поэтическая, сказочная Норвегия с ее дремучими лесами и крутыми склонами гор — в «Пере Гюнте». Всюду — норвежские обычаи, нравы, предания старины, всюду — присущие Норвегии народные характеры и типы. Реалистическая основа этих драм лучше всего охарактеризована самим писателем в его автобиографическом письме к датскому актеру Петеру Хансену: «Все, что я творчески воспроизводил, брало свое начало в моем

настроении или в пережитом моменте жизни; я никогда не писал ничего потому лишь, что, как говорится, «напал на хороший сюжет...» Бранд — я сам в лучшие минуты моей жизни, это так же верно, как то, что я путем самоанатомирования нашел многие черты Пера Гюнта... В этой поэме («Пер Гюнт». — *О. Л.*) и заключается много такого, что имеет свои корни в моей собственной юности; для Осе послужила — с необходимыми преувеличениями — моделью моя родная мать...»¹⁵. В другом письме (к издателю Хегелю) Ибсен пишет о Пера Гюнте: «Если вам интересно узнать кое-что о самой личности героя, то могу сообщить, что Пер Гюнт действительно существовал; жил он в Гудбрансдалене, вероятно, в конце прошлого (XVIII) или в начале нынешнего столетия. Имя его очень популярно среди тамошнего населения; но о его подвигах известно не больше, чем можно прочесть в норвежских сказках Асбьернсена»¹⁶.

Реалистическое отображение норвежской народной жизни в «Пера Гюнте» дано с особой многосторонностью и полнотой. Свободно построенная, эта поэма объединяет в себе множество перекрестных линий: крестьянский быт и народная фантастика, природа и душевный мир человека, лирика и сатира. Над всем этим доминирует ибсеновская философская «тема призвания» — требование цельности человеческой личности, верности своему долгу. В «Бранде» и «Гюнте» она дана по-разному: «Пер Гюнт» — противоположность «Бранду»... — говорил Ибсен в письме к английскому критику Э. Госсу¹⁷. И если идеал Бранда — суровая, беспощадная мораль, самоотречение во имя долга, то идеал Гюнта — эгоистическая беспринципность, жизнь во имя личного блага — «идеал троллей», олицетворяющих собой низменные страсти и побуждения человека. И Гюнт, верный такому «призванию», оказывается трусливым, половинчатым, жестоким. В четвертом акте драмы, где разбогатевший Пер выступает в роли работорговца, автор прямо связывает его принципы и убеждения с моралью капиталистического мира, моралью хищников. В этом суровом обличении темных сторон современной действительности кроется огромная критическая сила ибсеновского «Пера Гюнта».

Другая сторона драмы — ее народно-бытовая и народно-лирическая сфера. Поэт не идеализирует норвежское крестьянство и не приукрашивает народную сказку, со-

храняя в драме оттенок грубоватого крестьянского юмора. Но именно потому так жизненны и правдивы сочно выписанные Ибсеном народные сцены, картины норвежского быта, природы и сказочной фантастики. А вместе с тем пленяют глубоким, проникновенным лиризмом трогательные образы Осе и Сольвейг — воплощение великой нравственной силы народа, символ душевной стойкости, верности, чистоты.

Проницательное определение ибсеновской драмы дает советский исследователь норвежской литературы В. Адмони, характеризующий ее как «прощание с романтизмом». «Пер Гюнт» — одновременно бесспорный антиромантический выпад и тончайшая романтическая поэма, — пишет он в своей монографии, посвященной Генрику Ибсену. — Драма насыщена самым тонким и нежным ароматом романтичности — глубокой поэзией природы и любви [...] Огромная популярность «Пер Гюнта» не в малой степени объясняется именно этой поэтически-эмоциональной стороной драмы»¹⁸. По верному утверждению исследователя, именно «Пер Гюнт», при всей своей критической направленности, познакомил мир с богатством и поэтическим очарованием норвежского фольклора и норвежской романтики: «Пер Гюнт» — ярчайшее свидетельство неразрывной связи Ибсена с породившей его норвежской почвой»¹⁹.

Философская драма Ибсена у Грига приобрела новое звучание и новую жизнь. Это был, в сущности, второй «Пер Гюнт» — «Пер Гюнт» Ибсена — Грига, музыкальная драма, более доступная и простая, более лирическая и человечная благодаря подкупающей своей сердечностью музыке.

Своеобразие григовской трактовки драмы Ибсена неоднократно отмечалось исследователями творчества композитора. Вплоть до настоящего времени вопрос этот служит предметом дискуссий и постоянно затрагивается как в советских, так и зарубежных трудах. О романтическом, якобы «неибсеновском» «Пере Гюнте» говорили норвежские, немецкие, английские, французские исследователи творчества Грига. Интересное творческое решениешла пьеса Ибсена и в современной западной музыке. В 1948 году известный норвежский композитор Харрильд Северуд создал новую музыку к «Перу Гюнту», пытаясь

по-новому интерпретировать ее образы, отразить ее сатирический, обличительный пафос.

Однако каковы бы ни были критические соображения на этот счет, музыка Грига остается великим произведением неумирающей силы. Более того, в своеобразной григовской концепции «Пера Гюнта» и кроется все очарование этой музыки. Создавая своего «Пера Гюнта», композитор не пытался охватить философскую, сатирическую проблематику драмы во всей ее полноте. Он отразил именно те стороны, которые близко затрагивали его как художника: лирику, поэзию природы, народно-жанровую сферу. Не искажая сущности ибсеновской драмы, интерпретация Грига позволяет увидеть в ней ее замечательные лирические качества, которые у самого Ибсена выражены нередко скрыто, с присущей ему сдержанностью и лаконизмом. Музыка Грига, по справедливому замечанию Асафьева, «объединила в сжатом лирико-эпическом тоне то, что индивидуализм Ибсена не смог собрать в данной пьесе»²⁰.

Драму «Пер Гюнт» Григ, как и сам ее автор Ибсен, считал произведением «слишком национальным», доступным только норвежской публике, а потому с большим недоверием относился к ее успеху за рубежом. Однако в своей музыке он намеренно подчеркнул именно эти «слишком национальные» стороны ибсеновской концепции. А это и создало его музыке мировую славу.

Три основные линии, определяющие характер музыки Грига, — народный быт, фантастика, лирика — выступают в едином, органическом синтезе. Фантастика «Пера Гюнта» — мир троллей и горных волшебниц — воспринята Григом с большой непосредственностью, в духе народной норвежской сказки. Народно-песенное начало господствует и в лирике «Пера Гюнта» — по-григовски теплой, сердечной и нежной.

Лирика — подлинная сущность григовской музыки, ее сердцевина. Григ понял Ибсена в «Пере Гюнте» прежде всего как лирика и поэта. В созданной великим писателем философской драме он воспринял главным образом поэтическую сторону — мир возвышенных чувств, воплощенных в образе светлой, «солнечной» Сольвейг. Сольвейг — то прекрасное, к чему стремится мятежная душа человека, в чем находит она оправдание и смысл жизни; Сольвейг — «вечно женственное» в образе простой и чис-

той крестьянской девушки. Этот пленительный, по-ибсеновски строгий и целомудренный образ стоит в центре музыкальной концепции Грига. Не случайно именно «Песней Сольвейг» Григ начал сочинение «Пера Гюнта», а затем придал этому простому напеву значение лейттемы произведения.

Глубоко трогателен у Грига и образ матери Пера, крестьянки Осе. Отбросив все бытовое, юмористическое, что было в этой характеристике, Григ воплотил в возвышенной музыке «Смерти Осе» глубину человеческой скорби, неисчерпаемую силу и нежность материнской любви.

Лирической сфере чувств Григ сумел подчинить все в своей музыке. Даже образ влюбленной в Пера девушки Ингрид, прозаически-обыденный в драме Ибсена, у Грига приобрел отпечаток трогательной патетики. А дочь вождя бедуинов Анитра, обрисованная у Ибсена с оттенком злого сарказма, издевательства над ее духовным убожеством, в музыке Грига становится воплощением пленительной грации и утонченного изящества.

Особую трудность для композитора представляла сложная, многогранная композиция ибсеновской пьесы. Подобно «Фаусту» Гете и «Манфреду» Байрона, «Пер Гюнт» Ибсена представляет собой свободную драматическую поэму, в которой полет фантазии автора не скован рамками сценических театральных условий. Перед читателем развертывается цепь контрастных сцен, заключающих в себе целую эпопею человеческой жизни. Ибсен в своих высказываниях подчеркивал преднамеренную свободу развития драмы, говоря, что «написана она беспорядочно, бесцеремонно в отношении формы»²¹.

Но именно эта присущая жанру непринужденность развития и помогла Григу теснее слить музыку с пьесой, сделать ее равноправной участницей действия. В «Пере Гюнте» он создал широкую композицию сквозного развития, не ограничивая себя симфоническими антрактами и «вставными номерами». Насытив всю пьесу музыкой, он тем самым углубил ее лирическое звучание, усилил ее поэтический тонус.

Заметим, что музыка к драме Ибсена по своим композиционным принципам далеко не равнозначна популярным оркестровым сюитам Грига: она была с самого же начала задумана как музыкально-сценическое произведение. Об этом говорил сам композитор в письме

к Финку от 30 июля 1905 года: «Если бы вы имели возможность присутствовать на спектакле (речь идет о возобновленной в 1902 году постановке «Пера Гюнта» в Кристиании.— *О. Л.*), то вы бы увидели, что мои музыкальные намерения становятся вполне ясными только в сценическом исполнении»²².

Нет сомнения, что в работе над «Пером Гюнтом» важную роль сыграло цитированное выше письмо Ибсена к Григу, в котором поэт изложил подробный «музыкальный план» драмы (впрочем, совсем не навязывая его композитору). Письмо Ибсена (кстати сказать, полностью опровергающее сложившееся мнение о «равнодушии» писателя к музыкальному искусству), без сомнения, было внимательно изучено Григом. Об этом свидетельствует ряд совпадений в кратком сценарии Ибсена и в музыке Грига. Так, выделяя в драме наиболее музыкальные моменты действия — сцену свадебной пирушки, фантастические картины в Доврской пещере, сцену смерти Осе, арабские пляски, — композитор, несомненно, воспользовался авторскими указаниями. Существенные возражения вызвало у Грига только предложение Ибсена заменить четвертый акт симфонической картиной, изображающей странствования Пера, так как это решение, с его точки зрения, противоречило бы общему плану музыкальной композиции.

Показательно также, что все монологи Пера в первом и втором действиях, которые Ибсен задумал в плане мелодрамы, не нашли отражения в музыке. Образ центрального героя, Пера, мало привлекал композитора. Григу был чужд резко сатирический, иронический тон, присущий этому персонажу. И композитор здесь предоставил слово поэту. Там, где пьеса Ибсена непосредственно вдохновляла Грига, — там его музыка «вела за собой» действие. Там же, где музыка казалась ему бессильной, он заставлял ее умолкнуть. Проникнутая тонким лиризмом, глубоко народная в своей основе, его музыкальная драма по-своему прекрасна, хотя и не тождественна с драмой Ибсена.

Полная партитура «Пера Гюнта» состоит из двадцати трех номеров. Архив Бергенской публичной библиотеки содержит, кроме того, еще некоторые интересные неизданные эскизы Грига: сцену Пера с Анитрой в пустыне

из четвертого акта, музыку к сцене кораблекрушения (пятый акт) и заключительную сцену из того же действия («Колыбельная Сольвейг»), существенно отличную от общеизвестного опубликованного варианта.

Музыка Грига очень разнообразна в жанровом отношении, и самая задача «музыкального сопровождения» к спектаклю им понята очень широко. В состав музыкальной композиции «Пера Гюнта» входят чисто симфонические эпизоды (вступления, антракты), танцы, мелодрамы, хоры и сольные песни. Григ широко использует все возможности жанра «музыки к драме» и стремится развить их с наибольшей полнотой. Если в «Сигурде Юрсальфаре» он ограничился только оркестровыми вступлениями и хоровыми песнями, то в «Пере Гюнте» драматургическая функция музыки несравненно шире. Музыка звучит во время действия или вводит в действие, имеет обобщающее или подчиненное значение — в зависимости от драматической ситуации.

Различные номера «Пера Гюнта» далеко не равноценны. Основную, обобщающую роль Григ придает самостоятельным симфоническим или вокальным эпизодам, которые уже по типу композиции заключают в себе целостный, законченный образ. Таковы оркестровые вступления (в том числе и «промежуточные» антракты, интерлюдии между картинами — «В пещере Горного короля», «Смерть Осе»), таковы обе песни Сольвейг и танец Анитры. Дополнением к этим законченным номерам служит музыка, непосредственно сопровождающая действие, преимущественно — мелодрамы с участием солистов и хора. Как и другие композиторы-классики, Григ в такой «сопровождающей» музыке преследует в основном задачу изобразительности, придавая особое значение оркестровому колориту. Этот принцип разделения драматической театральной музыки на «основные номера» (опорные точки композиции) и «музыку фона» давно установился в композиторской практике. Тем более односторонними и несправедливыми кажутся упреки, нередко предъявляемые Григу его критиками по поводу «бессодержательности» отдельных эпизодов «Пера Гюнта»²³. Ведь, создавая такую «музыку фона», Григ руководствовался обычными требованиями театрального жанра!

В жанровом отношении музыка «Пера Гюнта» представляет своеобразную концентрацию творческих дости-

жений Грига. Здесь и прекрасные образцы его вокальной музыки (песни Сольвейг), и колоритные народные танцы, прямо продолжающие линию фортепианных миниатюр, и эпизоды в форме мелодрамы, развивающие музыкально-драматические элементы «Берглиот».

Но особенно велико значение «Пера Гюнта» как центрального симфонического произведения Грига. Именно здесь окончательно оформились и созрели принципы симфонического мышления композитора: лаконичность высказывания, строгость и изящество формы, красочная и вместе с тем кристально чистая, прозрачная оркестровка.

В музыке к драме «Пер Гюнт» Григ (так же, как и в составленных им из этой музыки двух сюит) не стремится к широкому симфоническому развитию, свободно чередуя оркестровые и вокальные миниатюры. Однако путем последовательного проведения ведущих, постоянно возвращающихся лейттем композитор достигает большой композиционной цельности, единства драматургического замысла даже в пределах этого «театрализованного» цикла.

Главная роль здесь принадлежит теме Сольвейг. Ее элегически-задумчивая песня, прозвучав в оркестровом вступлении, вновь возвращается затем в музыке третьего, четвертого и пятого актов. Полная чарующей простоты, она господствует в музыке «Пера Гюнта» как утверждающие высокие, прекрасных человеческих чувств.

Важное связующее значение приобретают у Грига и некоторые другие темы. Буйная темпераментная тема Пера повторяется в оркестровых вступлениях к первому и второму актам; крестьянские танцы халлинг и срипгадас составляют оркестровый фон первого действия; вихревые, стремительные танцевальные темы рисуют дьявольскую вакханалию Рондских гор (сцена Пера с тремя пастушками и с Женщиной в зеленом, пляска Дочери Горного короля); напомним также «тему Доврской пещеры» — лейттему подземного царства троллей. *

* Принцип сквозного развития выражен отчасти и в тональных связях. Светлая тональность D-dur объединяет «крайние точки» композиции как общая тональность оркестрового вступления к первому действию и двух завершающих номеров (хорал поселян и «Колыбельная Сольвейг»). Нельзя не отметить также и преобладания родственных по отношению к D-dur тональностей:

Подчиняя оркестровый стиль и общие принципы композиции «Пера Гюнта» театральным, сценическим требованиям, Григ умеет несколькими штрихами воссоздать рельефные, зрительно ощутимые образы темной пещеры троллей, бушующего моря или солнечного, золотистого утра. Как и в фортепианной музыке, лаконизм здесь доходит порой до эскизности. «Театральность» в подлинном смысле слова — яркая характеристичность при крайней сжатости и немногословности — составляет одно из ценнейших, неотъемлемых качеств музыки «Пера Гюнта».

С особым вниманием и тщательностью композитор подходит к задачам тембровой выразительности. По изумительной точности рисунка, изяществу и живописности оркестрового письма с музыкой «Пера Гюнта» могут соперничать только лучшие, классические образцы этого жанра — «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Князь Холмский» Глинки, «Арлезианка» Бизе. Пользуясь в выборе оркестрового тембра разнообразием колористических средств — от полного состава оркестра (включая орган и фортепиано) и до небольшого состава струнных, — Григ всегда руководствуется соображениями драматургического порядка. Так, в гротескном танце Дочери Горного короля участвуют самые характерные, резко контрастные в их тембровых соотношениях инструменты: флейта-пикколо, арфа и фортепиано, малый барабан, ксилофон, треугольник. В лирической песне Сольвейг оркестровое сопровождение, напротив, поручено в основном струнным и лишь изредка дополняется эпизодическими вступлениями деревянных духовых.

Все оркестровые номера «Пера Гюнта» отчетливо распадаются на две группы: первая — картинно-изобразительные или жанровые эпизоды, выделяющиеся красочной, живописно «контрастной» оркестровкой («В пещере Горного короля», «Утро», «Буря», «Норвежский свадеб-

A-dur, a-moll (тональности доминантовой сферы), h-moll (параллельный минор) и E-dur (тональность двойной доминанты). К сфере элегически-светлой тональности a-moll принадлежит песня Сольвейг; образы таинственной фантастики или трагической скорби получают сумрачную окраску в h-moll («В пещере Горного короля», сцена Пера с троллями, «Смерть Осе»). Светлый, лучезарный колорит доминирует в картинах природы и народного быта (E-dur в «Норвежском свадебном марше», в «Утре»).

пый марш»); вторая группа — эпизоды лирические, в которых главная роль поручена струнной группе («Смерть Осе» и обе песни Сольвейг). В последнем случае Григ намеренно «убирает» яркие краски оркестра и дает прозвучать поющим смычковым инструментам, с их теплым и мягким тембром. Напомним, что Григ всегда питал особую склонность именно к небольшому оркестру смычковых струнных и пользовался их выразительными возможностями с редким мастерством. В «Пере Гюнте» это обращение к скромному струнному составу приобретает особый смысл, так как здесь тембром струнных выделены наиболее значительные лирико-психологические моменты драмы.

Общий принцип оркестровки Грига — чистота и контрастность звучания, «акварельная» манера письма чистыми, несмешанными красками, с обильным применением солирующих инструментов. Высоким образцом этого стиля является антракт к четвертому действию («Утро»), с характерным сопоставлением пасторальных тембров деревянных духовых и теплых, сияющих красок сочно звучащей струнной группы; напомним также о замечательной симфонической картине «В пещере Горного короля», где особый эффект создается постепенным «наслаиванием» тембров.

Оркестровые принципы Грига здесь, разумеется, неотделимы от общих принципов формообразования и композиции. Они находятся в прямой зависимости прежде всего от излюбленных Григом приемов вариационности. С большим мастерством применен в музыке «Пера Гюнта» принцип вариаций на остинатную, неизменную мелодию, столь характерный для обработок народных танцев Грига. Темброво-колористическая вариационность — основа развития таких широко известных оркестровых картин, как «Утро», «Буря» и в особенности «В пещере Горного короля».

Драматургическое развитие музыки Грига в целом подчинено концепции Ибсена. В каждом из пяти актов «Пера Гюнта» композитор выделяет центральную, стержневую линию, характерную для данного этапа развития драмы. В первом акте это картины норвежского крестьянского быта, во втором — фантастика сказочного царства троллей, в третьем — лирическая драма Осе и Сольвейг, в четвертом — живописные сцены арабского Востока.

Завершающее, философское значение пятого действия отмечено у Грига углубленно-лирическим характером музыки: и трагическая «сцена обвинения Пера», и торжественный хорал поселян, прославляющих красоту природы и мироздания, и трогательно-нежная «Колыбельная Сольвейг», с которой уходит из жизни Пер, — все это венчивает драму Ибсена возвышенным в своей цельности и чистоте чувств лирико-философским эпилогом.

Общим для всех музыкальных картин, составляющих композицию «Пера Гюнта», остается национально-народный характер музыки. Рисует ли Григ живописную сценку крестьянской свадьбы или «дьявольское» царство троллей, или даже грациозную пляску арабской девушки — всюду он опирается на традиции своего народного искусства.

В сферу народной жизни Норвегии вводит оркестровое вступление к первому акту — «На свадебном дворе». Это одновременно и сценка деревенского быта, и экспозиция образов Пера и Сольвейг. Основная тема вступления — характеристика юного, озорного Пера — родственна народному танцу. Сочетание упругого пунктированного ритма с буйным разбегом стремительных пассажей напоминает типичные мотивы народного халлинга:



Обозначением *Allegro con brio* Григ подчеркивает стремительно-ликующий характер темы. Это Пер-фантасер, Пер-затейник, каким встретила и полюбила его юная Сольвейг. Образ Сольвейг тонкими, нежными штрихами очерчен в элегической теме ее песни, звучащей у деревянных духовых. Жанровым фоном служат мелодии народных танцев (халлинг и спрингданс), трактованные в реалистическом, бытовом плане: оба танца исполняются солирующим альтом без поддержки оркестра. Все эти контрастные темы образуют стройную концентрическую форму: обрамляющим материалом служит тема Пери,



Пер Гюнт встречает Сольвейг
*Иллюстрация к драме Ибсена
английского художника А. Рэжгема*

средний же раздел основан на теме песни Сольвейг и темах народных танцев.

Вступление к первому действию отнюдь не передает общей концепции драмы. Это — завязка действия, сцена встречи Пера и Сольвейг на свадебной пирушке, короткая прелюдия к так называемым «норвежским актам» ибсеновского «Пера Гюнта», где Пер выступает пока еще как простой крестьянский парень, герой народных норвежских сказок.

Дальнейшее развитие народных образов дано в симфонической музыке первого действия: «Норвежском свадебном марше» и танцах на свадьбе. «Норвежский свадебный марш» первоначально отсутствовал в партитуре Грига; затем композитор ввел этот номер в качестве оркестрового интермеццо перед сценой свадьбы в Хэгстаде, воспользовавшись для него пьесой из фортепианной сюиты ор.19. Светлый, жизнерадостный, простодушный характер музы-

ки позволяет провести здесь прямые аналогии с народными образами фортепианной музыки Грига, особенно с его «Свадебным днем в Трольхаугене» из ор. 65.

«Свадебный марш» выдержан целиком в народных традициях. И в музыке Грига, и в оркестровке Хальворсена * дана тонкая стилизация игры хардингфелеров, особенно колоритной и виртуозной в праздничной музыке свадебных маршей. Широко используются здесь самые разнообразные тембровые эффекты (*con sordino*, *divisi*, *soli*, игра *pizzicato*, *sul ponticello*, *a punta d'arco* и т. п.).

Близки к подлинной народной музыке крестьянские танцы первого действия, уже прозвучавшие ранее в оркестровом вступлении. И халлинг, и спрингданс, по указанию Грига, должны исполняться в сцене свадьбы скрипачом-солистом, в то время как актер на сцене мимически изображает скрипача-фелера — этого «главного героя» норвежских народных празднеств. В халлинге Григ использовал традиционный народный наигрыш, распространенный повсюду в Норвегии, записанный во многих фольклорных сборниках (в том числе и у Линдемана) **. Мелодия халлинга, с его оживленным синкопированным ритмом, хорошо иллюстрирует сценку, нарисованную Ибсеном:

Гоп-гоп! Отплясывают халлинг лихо!
Скрипач Гуторм пилит вовсю! Веселье
И гул — как будто водопад шумит!
А девок, девок сколько! Вишь хохочут!
Нет, черт возьми, ну как тут не пойти! ²⁴

* Блестящая, оригинальная инструментовка этого марша принадлежит известному норвежскому композитору, ученику и другу Грига Йухану Хальворсену (1864—1935). Под его управлением музыка «Пера Гюнта» исполнялась во время новой постановки этой пьесы на сцене Национального театра в Кристиании в 1902 году. Известно, что Григ высоко ценил Хальворсена как талантливое композитора, дирижера и скрипача, внимательно прислушивался к его советам. Не лишен интереса тот факт, что в том же 1902 году Григ работал вместе с Хальворсеном, большим знатоком народной музыки, над циклом норвежских народных танцев ор. 72.

** Мелодия этого народного халлинга была позднее развита Григом в цикле «Норвежские танцы» ор. 35 (см. главу седьмую, потные примеры 104а и 104б), а также в четвертой тетради «Ирических пьес» ор. 47, куда входит спрингданс G-dur, близко напоминающий спрингданс из «Пера Гюнта».

Насколько близок Григ в танцах «Пера Гюнта» к подлинному норвежскому фольклору, показывает следующее сравнение с записями народных танцевальных мелодий²⁵:



Народный характер музыки выдержан и во втором, фантастическом действии драмы. Из всех пяти действий «Пера Гюнта» оно наиболее насыщено музыкой. И не удивительно: воображение композитора пребывало в родной ему сфере сказочных образов, среди суровых, скалистых Рондских гор, в мрачных пещерах троллей. Правда, народная сказка у Ибсена и у Грига — явления далеко не тождественные. Там, где Ибсен пронизывает над сказочной романтикой, — Григ любит сю; там, где у Ибсена злой сарказм, — у Грига добродушная усмешка. Не этим ли объясняется резкое замечание композитора по поводу ибсеновской сцены «В Доврской пещере»? * Ведь, развенчивая Доврского деда — «Горного короля», Ибсен наносит удар по той поэтической сказочной романтике, которая так близка была сердцу Грига!

* См. цитированное выше письмо к Бейеру от 27 августа 1874 года (с. 253).

И в то же время глубокая общность фантастики Ибсена и Грига не оставляет сомнений. Тролли и горные волшебницы Грига, как и у Ибсена, говорят грубоватым народным языком; они обрисованы народными плясовыми мелодиями нарочито заостренного, даже гротескного тона. В сценах Пера с пастушками и с Женщиной в зеленом, олицетворяющей грубое, чувственное начало, образы «норвежской вакханалии» показаны в стремительном кружении плясовых народных мелодий, а в оркестровом интермеццо «В пещере Горного короля» основная тема прямо совпадает с мелодией народной песни шотландского происхождения «Bonnie Buchenhaven»²⁶:



Начало второго акта (утро в горах, сцена Пера с Ингрид) еще не связано непосредственно с образами народной фантастики. Этому акту предшествует выразительное лирико-патетическое вступление «Жалоба Ингрид». Образ покинутой девушки в музыке Грига, как уже сказано, далеко не отвечает прозаическому характеру ибсеновской Ингрид, дочери деревенского богача. Ингрид у Грига трогательная в своей женственности «покинутая Маргарита», ее скорбь возвышенна и прекрасна. Свободно льющаяся певучая мелодия скрипок составляет основу антракта — этого чудесного норвежского lamento. Контрастом служит обрамляющая антракт тема Пера, взятая из вступления к первому действию. Однако новая гармонизация этой темы (с настойчивым выделением гармонии малого вводного септаккорда) придает ей тревожный оттенок, а таинственный возглас **труб** и валторн звучит мрачным заклятием. По словам Грига, здесь уже предвосхищаются таинственные кличи пастушек из фантастической сцены в Рондских горах. «Ход валторн в Andante, — писал он дирижеру Хеннуму, — намекает

на тот демонический элемент, который позднее появится в песнях пастушек»²⁷:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Allegro furioso' and 'Archi' (strings), with a dynamic marking of 'ff Legni e Cor.' (fortissimo woodwinds and horns). The second staff is labeled 'Andante' and includes parts for 'Tr.' (trumpets), 'Cor.' (horns), and 'Timp.' (timpani), with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo).

Следующая затем сцена Пера с пастушками на сетере (горном пастбище) — великолепный пример театральной музыки Грига. С тонким ощущением сценических эффектов он объединяет здесь выразительные средства сольного пения, мелодекламации, танца. Насколько важное значение Григ придавал сценической трактовке своей музыки, показывает его письмо к Хеннуму, где предусмотрены малейшие детали исполнения и режиссерские мизансцены*.

* «Это опасный эпизод: он может произвести либо очень жалкий, либо великолепный эффект — дикий, дьявольский, чувственный, в зависимости от того, как будут играть и петь актеры, — писал Григ о сцене с пастушками. — Это именно одно из тех мест, где, как мне кажется, музыка перестает быть музыкой. Сначала три пастушки должны крикнуть: «Тронд из Вальфьелля!» — все вместе, но не обращаясь к публике, а глядя на окружающие горы. Затем они должны очень отчетливо декламировать текст — это всего важнее — и не стоять неподвижно, а кружиться вокруг Пера с бешеным желанием, все быстрее и быстрее. Разумеется, очень трудно фиксировать внимание актеров на дирижерской палочке в то время, как они заняты сценической игрой, так, чтобы при этом не пострадала общая

Основным лейтмотивом всей сцены служит квартетный «мотив зова», характерный для норвежских народных пастушеских песен (lokke):

74 Allegro marcato

Три пастушки

Первая

Тронд на
Trond i

Archi trem.

ff Cor. e Legni

Вторая

Третья

Валь-Фьел-ля! Тронд на Валь-Фьел-ля! Тронд на Валь-Фьел-ля!
Val - fjel-det, Trond i Val - fjel-det, Trond i Val - fjel-det!

Archi

ситуация. Перед репликой Пера: «Где же ваши дружки?» — в последней фразе пастушек: «Нет дружков, так зовем мы троллей» — нужно обратить особое внимание на *ritardando*, на ясное произношение текста и точность интонации; последнее слово этой фразы («троллей») должно быть особенно четко выделено соответствующим штрихом смычка струнных и звучанием голосов, а следующее за ним *sfogando* должно быть резким и жестким. Затем раздаётся колдовской смех пастушек; они смеются три раза, с каждым разом этот смех сопровождается все более резкими жестами. Потом, как я представляю себе, Пер Гюнт должен выйти вперед, к рампе, а пастушки последуют за ним, так, чтобы все произносимые ими слова хорошо доходили до слушателей. Но только там, где начинается *Allegro* на $\frac{3}{8}$, Пер Гюнт должен одним прыжком встать посреди них. В заключительном *Quasi presto* — все дело в оркестре. Если эти пассажи будут хорошо разучены, то получится по-настоящему дьявольский эффект. Что касается всей сцены в целом, то очень прошу вас представить Йозефсона (режиссера, — О. Л.) сделать все возможное... Если бы только можно было вложить в нее жизнь! Это главное» 28.

Проведение этого мотива чередуется с песенками пастушек в характере народного танца. Определяющая роль принадлежит, однако, оркестру. По тематическому материалу танцы и песни пастушек не отличаются от подлинных фольклорных образцов, и только колоритная, специфически острая оркестровка (свистящие взлеты у флейт-пикколо, таинственное тремоло струнных *sul ponticello*, резкие выкрики труб и валторн раструбами вверх) придает фантастический, «дьявольский» оттенок этой сцене, которую Ибсен задумал как «норвежскую вакханалию».

Но подлинным центром «фантастического акта» является знаменитое интермедцо «В пещере Горного короля» (вступление к шестой картине второго действия). «Доврская пещера» Грига — не только сказочная картинка. Это целый мир суровой и неприступной горной природы, таящей в себе могучую и страшную силу, — мир, о котором говорит Ибсен в одном из своих стихотворений:

Верил я, сходя впервые
В недра мрачные земные:
Духи тьмы там, в глубине,
Тайну тайн откроют мне²⁹.

Мрачное шествие «духов тьмы», подобно надвигающейся лавине, разворачивается в музыке Грига. Маршеобразная тема народного характера (см. пример 72а) разрабатывается в форме вариаций, трактованной очень своеобразно. Оркестровая картина «В пещере Горного короля», быть может, самый яркий пример григовских вариаций на неизменную тему (*melodia ostinata*). Эта форма, истоки которой заложены еще в старинной музыке добаховской эпохи, приобрела новое значение в музыке XIX—XX веков. У Грига она трактована как форма динамических вариаций с мощным нарастанием к концу. Эффект постепенного нарастания создается как усилением динамики (от *pianissimo* до *fortissimo*), так и ускорением темпа, а главное — последовательным «напластованием» тембров и сгущением красок оркестра. Этим достигается поистине страшное впечатление надвигающейся «злой силы», готовой все сокрушить на своем пути.

Вслед за проведением зловещей таинственной темы низкими струнными и фаготами звучит первая вариация,

в которой тема поручена скрипкам *pizzicato*, кларнету, гобою, а затем наиболее мощная вторая вариация у *tutti* оркестра, с характерными свистящими фигурами у флейт и остикатным движением баса:



В момент кульминации вступает хор в унисон:

Смерть человеку! Любимую дочь
Доврского деда увлек он! ³⁰ —

вопят тролли, и от этих криков сотрясаются стены Доврского замка.

Неистовый разгул «подземной нечисти» показан далее и в сцене Пера с троллями («Тролли преследуют Пера Гюнта»), в основе которой лежит все та же тема «Доврской пещеры»:

76 *Presto*
V-cell
pp
C-bass

Картины подземного царства троллей дополняются пляской Дочери Горного короля:

Доврские девы-арфистки, вперед!
Девы-танцовщицы тоже!
Доврские арфы пускай зазвонят —
Скалы пусть дрогнут от пляски! ³¹

Тема пляски, как и танцы пастушек на сетере, родственна народному мелосу (ср. примеры 77 а и 77 б). Резко акцентирован ее необычный ладовый строй — лидийский лад. Характерные народные интонации легко обнаружить и здесь: лидийский лад — один из распространенных интонов норвежской народной музыки.

Allegretto alla burla

77a Fl. e Ob.

77b

Но танец горной девы — всего лишь острая пародия на народную пляску. В сценической ремарке композитор указывает: «Танец должен соответствовать музыке, быть пародийным, уродливым». Сухое и жесткое звучание струнных, играющих *col legno*, резкое сопоставление крайних регистров оркестра, необычное сочетание тембров флейты-пикколо, ксилофона, арфы и фортепиано подчеркивают гротескный характер пляски. Причудливая каденция солирующего кларнета и стремительное *glissando* ксилофона в заключении рисуют уродливое кривлянье «доврской девы».

Завершающая второй акт сцена с Великой Кривой* оттеняет философскую линию драмы. Пер вступает в борьбу с невидимой и жестокой силой, которая советует ему «обойти сторонкой». Центр тяжести этой мелодрамы — в выразительной декламации, речевой и музыкальной (ибо хор, поющий в унисон, здесь должен звучать как коллективная декламация). Оркестр дополняет полную философского смысла сцену, окрашивая ее в сумрачные тона. «Лейтгармония сцены» — созвучие тритона, выдержанное на протяжении всего эпизода. Торжественное хоральное звучание органа в E-dur (Пер призывает на помощь «светлую Сольвейг») завершает музыку второго акта, знаменуя победу высоких человеческих чувств над темными силами царства троллей.

* Образ несправедливости, лжи, обмана (русская «кривда») в норвежских сказках.



Сцена в погоревшем лесу
Иллюстрация к драме Ибсена
английского художника А. Рэххема

Третий акт — лирический центр драмы Ибсена и композиции Грига. Количественно он менее всего насыщен музыкой, но в то же время именно музыка третьего акта заключает в себе основное поэтическое содержание «Пера Гюнта»: перед нами образы Осе и Сольвейг.

Нарочито простая, в духе старинного хорала, музыка служит прелюдией к третьему акту. Название этого вступления — «В сосновом лесу» — не вполне отвечает его содержанию. О лесном колорите здесь говорят разве лишь эхообразные отзвуки валторны, отвечающие строгому хоральному напеву струнных. Как это нередко бывает у Грига, образ природы дан скорее как выражение настроения, внутреннего душевного состояния. Торжественная хоральная музыка повествует о предстоящих событиях: встрече и разлуке Пера и Сольвейг, смерти любимой матери.

Сольвейг приходит к Перу. Сцена, полная чистой и нежной поэзии, — светлая лирическая кульминация драмы. И Григ углубляет эту кульминацию своей музыкой. Только перед сценой Пера и Сольвейг впервые дает он полностью прозвучать «Песне Сольвейг». Оба куплета песни с припевом на этот раз исполняются группой первых скрипок под аккомпанемент всех струнных и арфы. Далее, в четвертом акте, та же песня повторена уже в качестве вокального номера: ее поет Сольвейг, ожидая далекого и любимого Пера.

«Песня Сольвейг» — одно из самых совершенных творений Грига, сохранившее всю первоизданную свежесть народных напевов. Но эти народные черты непосредственности, обаятельной скромности и чистоты здесь переданы с особым, по-григовски утонченным артистизмом.

Есть множество подлинных норвежских и шведских народных мелодий, родственных «Песне Сольвейг». Наиболее близкой к ней считается шведская песня области Верmland (пример 78 б); в некоторых сборниках романсов Грига «Песня Сольвейг», по аналогии с этой мелодией, прямо названа «Шведской песней». Большое сходство заметно также и с норвежской народной песней «Jeg lagde mig så silde» (пример 78 г), которую Григ позже включил в свой сборник обработок народных песен для мужского хора оп. 30. Во многих народных песнях, как и в «Песне Сольвейг», ярко выражены типичные для норвежских мелодий черты ладовой переменности. Вот наиболее характерные образцы ³²:

78. *Un poco andante*

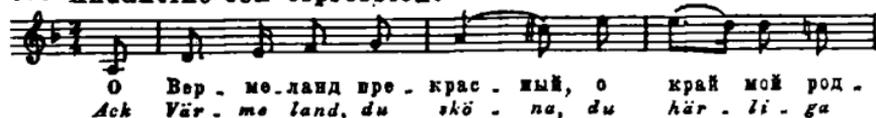
Музыкальный фрагмент в нотной записи с русскими и шведскими текстами. Музыка написана на одной системе с ключом соль мажор и ритмом 3/4. В начале есть динамический знак *p* и темповый знак *Un poco andante*. Текст песни:

Зи - ма прой - дет и вес - на про - мель - кнет, и вес -
Kan - ske vil der gå då - de Vin - ter og Vår, då - de

- на про - мель - кнет. И ле - то вьсь у - ва - нет, ум -
Vin - ter og Vår, og næ - ste Som - mer tid, og det

- чьт - ся год, ум чьт - ся год.
he - le år, og det he - le år...

786 Andantino con espressione



787 Andante, sehr ruhig



788 Moderato



Однако все приведенные примеры говорят лишь о тщательном отборе самого основного, типического в интонационном строе норвежской лирической песни и о создании нового, неповторимого в своем художественном значении образа. В григовской «Песне Сольвейг» есть и непринужденность народных напевов, и элегическая, щемящая сердце грусть, и хрупкая, женственная грация, тонко переданная в оживленном танцевальном припеве*.

Утонченное изящество гармонизации сразу же выдает стиль Грига. Композитор подчеркивает гибкую ладовую переменность напева, окрашивает его мягкими, словно мерцающими гармониями переменных ладов (мажорно-минор параллельный и одноименный, соотношения a-moll и C-dur, a-moll и A-dur). Двойственный ладотональный

* Интересно сравнить этот танцевальный припев с подлинной темой народного танца сирингара (см. Введение настоящей книги, пример 8).

колорит ощущается уже в кратком вступлении к песне, где основная тональность a-moll лишь постепенно проясняется после утверждения аккорда мажорной доминанты:

79 *Un poco andante*

Archi con sord. *p*

mf *p* *pp* Legni

Типично и сочетание простой диатоники с утонченной хроматикой. В нисходящих секвенциях мелодии Сольвейг слышатся характерные григовские скорбно-элегические обороты, усиливаемые хроматическим движением средних голосов:

80 *Un poco andante*

p *cresc.*

И ес - ли ни - ког - да мы не
men en - gang vil du kom - me, det

Archi *p cresc.*

p poco rit.

встре-тн-ся с то-бой, не встре-тн-ся с то-бой...
ved jeg vist, det ved jeg vist...

Великим поэтом-лириком предстает композитор и в «Смерти Осе». Маленькая симфоническая прелюдия поражает возвышенной, строгой красотой. Она проста, как народная песнь, немногословна, как поэтическая эпитафия. Чистота линий, сжатость масштабов, намеренная сдержанность в применении оркестровых средств не допускают здесь мелодраматического «нажима», излишней чувствительности. Но сколько искренней и сердечной скорби в теплом звучании струнных, в плавном движении поющих голосов!

Сила экспрессии этого траурного *Andante doloroso* заключена в самых принципах композиции. Пьеса написана в своеобразной двухчастной форме, где вторая часть противопоставлена первой как ее антитеза. Восходящим квартовым интонациям первой части отвечают тихие, замирающие «вздохи» второй. Вопрос и ответ, подъем и спад, недолгое просветление и медлительное угасание — таков композиционный замысел пьесы Грига, с гениальной проникновенностью выражающей трагизм уходящей человеческой жизни.

По указанию Грига, музыка «Смерти Осе» должна была исполняться в спектакле два раза: сначала в качестве самостоятельного антракта перед четвертой картиной (в комнате Осе), затем в сцене Пера с умирающей матерью. В этой сцене музыка звучит как оттеняющий фон для драматического диалога и приобретает значение контраста к словам Пера, который своими поэтическими вымыслами заставляет большую мать забыть о тяжелой действительности:

Лети, воронбй! У дворцовых ворот
Толпа, и трещит под напором ограда.
Пер Гюнт подкатил — расступайся, народ!
Нельзя ли впустить мою мать поскорее? ³³

Сценой смерти Осе заканчиваются «норвежские акты» драмы Ибсена — повествование о юности Пера.

Трудная задача стояла перед композитором в музыке четвертого действия, изображающего странствования Пера. Этот акт драмы Ибсена, резко сатирический, даже публицистический по своему тону, в сущности выпадает из общего плана григовской музыки. Чрезвычайно труден он и в сценическом отношении (именно потому Ибсен, как видно из цитированного выше письма к Григу, и предлагал композитору выпустить его при постановке в театре).

Музыка Грига к «арабскому акту» очень своеобразна. Используя лишь отдельные сюжетные мотивы ибсеновской драмы, он дал волю фантазии и создал ряд тонких жанрово-характеристических зарисовок, далеко не всегда отвечающих сатирическому тону текста Ибсена. Четвертый акт григовского «Пера Гюнта» — характерное для Грига обращение к романтической «теме странствования» («скитания Пера по белу свету», как говорил об этом сам автор пьесы). Воспоминания о родине переплетаются с картинами далекого Востока; светлое северное «Утро» влечет за собой «Арабский танец» и грациозный «Танец Анитры»; за ними следуют слегка иропическая, но тоже национально окрашенная норвежская серенада Пера и нежная «Песня Сольвейг» — возвращение к родной земле.

Не знойной атмосферой Востока, а свежестью северного утра дышит музыка григовского «Утра», пронизанная пасторальными, идиллическими напевами. Предельно проста главная тема антракта, основанная на длительном обыгрывании бесполутонового звукоряда (пентатоника) и опирающаяся на устойчивую гармонию тонического трезвучия. Очарование этой музыки — в тонкой игре тембров и светлых, сияющих гармонических красок (тональный план пьесы — цикл мажорных тоналностей, развертывающихся в терцовом соотношении: E-dur, Gis-dur, H-dur — как бы повторяет в расширенном виде то же тоническое трезвучие, являющееся основой главной темы), в изысканном применении чистых акварельных тонов оркестровки. Пасторальный дуэт флейты и гобоя, а затем теплое звучание струнных («солнце сквозь облака», как образно сказал об этом сам Григ), пение валторны и щебетанье флейт рисуют картину пробуждающейся природы.

По своему образному содержанию «Утро» отнюдь не является вступлением к четвертому акту, а скорее звучит как послесловие к первым «норвежским актам» драмы*.

* Показательно, что сам композитор долгое время не мог определить место этого антракта в общей композиции «Пера Гюнта». Первоначально «Утро» было задумано как вступление к пятой сцене четвертого действия (раннее утро в пустыне). Затем Григ придал этому антракту более самостоятельное, обособленное значение, хорошо понимая, что музыка «Утра», в сущности, не имеет внутренней связи с образами «арабского акта».

«Эту пьесу нужно рассматривать просто как музыку, в которой все зависит от музыкального исполнения, — писал Григ Хеннуму. — Это — настроение утренней природы, где, как мне кажется, при первом же forte солнце прорывается сквозь облака»³⁴.

Тема Востока по-разному трактована в колоритном «Арабском танце» и в «Танце Анитры». «Арабский танец» — картина «экзотического», далекого Востока, в достаточной мере условного, как условен этот Восток и у Ибсена. Характер причудливой, слегка гротескной восточной пляски, с резким свистящим тембром флейты-пикколо и ударами большого «турецкого» барабана, выразительно передан в музыке, рисующей поклонение арабских девушек «пророку» Перу. Истоки стиля «Арабского танца» следует искать в музыке XVIII века, где подобные эпизоды *alla turca* всегда окрашены оттенком легкой иронии. Напомним, однако, что ведь и самая сцена драмы Ибсена полна иронического отношения к этому вымышленному Востоку!

В «Танце Анитры», напротив, внешняя жанровость отступает на второй план перед задачами тонкой и поэтической характеристики. Анитра у Грига — воплощение чарующей грации и красоты, ее пляска легка и воздушна. Но это коварная красота. Гибкая, вьющаяся тема танца Анитры сразу же приобретает характер изменчивости, выразительно оттененной настойчивым интонированием нисходящих хроматизмов в мелодии:

81 *Tempo di mazurka*
Archi

The musical score is for a string ensemble, marked 'Archi'. It begins at measure 81 with a tempo of 'Tempo di mazurka'. The music is in 3/4 time. The first system shows the initial melodic line with a piano (p) dynamic. The second system includes dynamic markings 'cresc.' and 'dim.' and features a trill (tr) on the melody line.

Едва ли не самая ценная сторона «Танца Анитры» — его оркестровка. Григ добивается красочного разнообразия нюансов при самых ограниченных средствах оркестра. Танец написан для небольшого струнного состава оркестра с добавлением легкого, звенящего тембра треугольника. Этим составом композитор пользуется с редким мастерством: проведение темы у засурдиненных первых скрипок *divisi*, с аккомпанементом *pizzicato*, чередование легкого *pizzicato* и поющего *arco* создает неожиданные звуковые комбинации, тонкие эффекты. Всегда строгий к себе, Григ считал особенно удачной инструментовку этого танца и советовал дирижеру обращаться с ним, «как с любимым ребенком»³⁵.

Живописность «Танца Анитры» тем более привлекательна, что композитор совсем не преследовал здесь этнографических задач. Танец имеет обозначение «*Tempo di mazurka*», а интонационный и гармонический склад музыки указывает скорее на норвежские истоки. Но выразительность музыки Грига всегда тем сильнее, чем больше ощущается его собственная индивидуальность норвежца.

Столь же своеобразный норвежский колорит присущ и «Серенаде Пера», с характерным для нее отпечатком народных ладов.

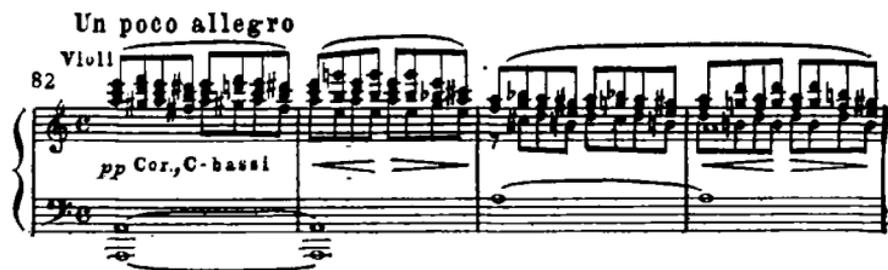
Второстепенная «музыка фона» оттеняет наиболее действенные, драматически-напряженные эпизоды. Такова сцена «Вора и укрывателя» (взволнованный речитатив двух актеров-певцов на фоне оркестрового *Presto*); такова и сохранившаяся в Бергенском архиве Грига оставшаяся неопубликованной сцена Пера с Анитрой в пустыне (последняя, очевидно, была выпущена самим композитором при постановке драмы на сцене). Этот выразительный музыкальный фрагмент, развертывающийся в быстром, стремительном темпе (*Allegro vivace, Des-dur*), хорошо отвечает полному драматической экспрессии диалогу и выразительно подчеркивает живописность сценической ситуации*.

В музыке заключительного пятого акта доминирует философская, психологическая линия драмы: жизненный путь героя приходит к трагическому концу.

* См. ремарку Ибсена к этой сцене: «Караванный путь в пустыне. Вдали виднеется оазис. Пер Гюнт едет на своем белом коне, держа перед собою на седле Анитру»³⁶.

Открывающее это действие симфоническое вступление («Возвращение Пера Гюнта на родину») предвещает грозные, неотвратимые события. Образы природы здесь, как и в дальнейшем развитии музыки пятого акта, приобретают символический смысл. Фанфарные возгласы, свистящие взлеты хроматических гамм и беспокойное тремоло струнных рисуют картину бури на море. Вспоминается романтическая увертюра Вагнера «Летучий голландец», с той же выразительной символикой природы.

Глубиной и сосредоточенностью отмечена музыка следующего симфонического эпизода — «Ноктюрна»*. Мрачный почной пейзаж, образ сожженного пожаром мертвого леса снова перекликается с душевным состоянием героя, выражая его отчаяние, тоску одиночества и внутреннюю опустошенность. По-ибсеновски символична, многозначительна главная тема «Ноктюрна». В неясном, мерцающем движении струнных слышится таинственный шепот леса:



Своеобразна и трактовка хора. Так же, как в сцене с Кривой, партия хора представляет собой музыкальную декламацию в унисон; хор лишь «досказывает», дополняет оркестровую партию, несущую основную выразительную функцию, и звучит как голос совести, обвиняющей Пера:

Песни, тобою не спетые, — мы!
 Тщетно рвались мы на волю,
 Тщетно просились тебе на уста,
 Ты нас глушил в своем сердце,
 Не дал облечься нам в звуки, в слова!
 Горе тебе! ³⁷

* В рукописи Бергенского архива этой «сцене в лесу» предшествует еще один эпизод: музыка кораблекрушения, построенная на материале вступления к пятому акту.

Хор этот, по словам Грига, должен звучать «все более угрожающе»³⁸. Выразительность больших динамических нарастаний усиливается тональным развитием, хроматическими секвенциями вверх по полутонам. В момент высшего напряжения в оркестре внезапно появляется тема «Смерти Осе»; укором совести звучит голос матери в душе Пера.

Завершающему, финальному эпизоду драмы поэт и композитор придавали особенно важное значение. В письме к Григу Ибсен сообщает подробный «музыкальный сценарий» последней сцены Пера и Сольвейг. Согласно его намерениям, колыбельная Сольвейг должна была прозвучать на фоне молитвенного хора прихожан, идущих в церковь по лесной тропинке. После колыбельной, по словам Ибсена, «занавес опускается, а пение псалмов раздается все ближе и громче».

В первоначальном эскизе «Колыбельной Сольвейг» композитор старался следовать этому замыслу: простой и трогательный напев полифонически сочетается с размеренно-строгим церковным хоралом; в заключительном эпизоде вступает орган*. Но впоследствии Григ отказался от этой весьма традиционной «оперной» концовки и придал песне более тонкое, камерное звучание.

Светлая «Колыбельная Сольвейг» завершает пьесу Ибсена. К этой простой песне приводят все нити драмы: судьба Пера и Сольвейг, драма любви и верности и драма бесцельно прожитой человеческой жизни. Так воспринимал эту песню и Григ, создавший в «Колыбельной Сольвейг» неповторимый по своей проникновенности лирико-трагический образ.

Трагизм всей этой сцены — в светлом и безмятежном спокойствии музыки, в полной ее отрешенности от всех волнующих душу мятежных человеческих чувств. Но этот покой — не мистическое погружение в небытие. Песня согрета чувством бесконечной любви и нежности: ее поет «мать и возлюбленная», «чистейшая из женщин».

Музыка Грига углубляет значение ибсеновского текста. В противоположность первой песне Сольвейг, колыбельная лишена яркого фольклорного отпечатка. Григ стремится здесь к полной обобщенности, гармоничности, общезначимости лирического образа. О жанре колыбель-

* Рукопись Бергенской публичной библиотеки.

ной настойчиво напоминает, однако, мерный, баюкающий ритм сопровождения (струнные с арфой), на фоне которого выступает простая мелодия, основанная на короткой диатонической попевке:

83 Lento

P

Сни, ди-тя до-ро-го-е, сни!
Sov du, dy-re-ste Gut-ten min!

ppp Archi

ff Archi
 Arpa

Я те-бя у-ка-ча-ю та-ко.
Jeg skal ung-ge dig, jeg skal væ-ge.

Как и всегда у Грига, особая выразительная роль принадлежит гармонии. Чарующе-нежное оркестровое вступление струнных интонирует спокойный напев колыбельной, а в это время «григовское» нисходящее хроматическое движение в нижнем голосе окрашивает мелодию в элегические тона:

Lento

84

Archi

pp

Свет и тени, нежность и печаль нераздельно слиты в «Колыбельной Сольвейг». Эти тончайшие эмоциональные нюансы чутко оттенены сопоставлением одноименных тональностей минора и мажора в конце песни. После скорбного эпизода d-moll заключительная мажорная фраза Сольвейг («Спи, дитя дорогое, спи!») словно озаряет музыку сиянием утренних лучей. Восходит солнце. Непобедимы силы света — силы любви и верности.

Музыкой к «Перу Гюнту» заканчивается творческий путь Грига как драматического композитора. За исключением небольших фрагментов, он не создал с тех пор ни одного произведения музыкально-драматического плана. Неосуществленной осталась и заветная мечта Грига — написать оперу.

Однако и в этой своей музыкально-драматической поэме Григ сумел решить ту важную задачу, которая стояла тогда перед норвежской музыкой, норвежским театром.

Реалистическая сила и философская глубина поэзии Ибсена позволили Григу поднять «театральную музыку» до уровня больших общенациональных идей и воплотить в ней высокую тему родины, Норвегии. Если раньше в произведениях на тексты Бьернсона эта центральная для его творчества тема была раскрыта в исторической перспективе, то здесь звучание ее — как и у Ибсена — более современно. Создав бессмертный образ Сольвейг (и, более того, выдвинув этот образ на первый план), Григ как бы объединил патриотическую и этическую направленность драмы Ибсена, ибо сам этот образ не только глубоко человечен, но и национален. Воплощая собой лучшие человеческие качества, Сольвейг в то же время является живым олицетворением родины.

Своеобразная художественная концепция «Пера Гюнта» обусловила место этого произведения в мировом искусстве XIX столетия. Прочные нити связывают «Пера Гюнта» с лучшими классическими образцами музыки к драме. Произведение Грига — продолжение традиции, начавшейся в творчестве Бетховена, подхваченной затем Шубертом, Вебером, Мендельсоном, Шуманом, Бизе и русскими композиторами — Глинкой, Балакиревым, Чайковским. Как и у других композиторов-классиков, музыка к драме у Грига выходит далеко за рамки иллюстративно-

сти и подчиняется в основном принципам программного симфонизма. В ней воплотились лучшие, наиболее типичные стороны инструментально-симфонического мышления Грига, так же, как воплощен, например, в «Эгмонте» героический дух симфоний Бетховена.

Различно преломление этого жанра в музыке XIX века. Здесь и героика «Эгмонта», и фантастика «Сна в летнюю ночь», и трагизм шумановского «Манфреда», и сочная народная жанровость «Арлезианки» Бизе — сверстницы «Пера Гюнта».

К этому последнему направлению, думается, ближе всего стоит музыка Грига. Как и у Бизе, с его знойными провансальскими напевами, рожденными «под полуденным солнцем», она принесла с собой на театральную сцену новое мироощущение — мироощущение целого народа. Порой элегичная, порой фантастически-сумрачная, порой полная безмятежной наивности, она помогает слушателю и зрителю по-новому ощутить Норвегию, по-новому воспринять драму Ибсена в ее национальном значении. И в этом смысле, несмотря на глубокое своеобразие музыкального замысла и новое, индивидуальное восприятие литературного прообраза, Григу действительно удалось осуществить тот синтез музыки и драмы, к которому он стремился в «Пере Гюнте».

Непосредственным продолжением линии «Пера Гюнта» явились ибсеновские романсы Грига. Его «Шесть стихотворений на слова Ибсена» op. 25 («Музыканты», «Лебедь», «В альбом», «Водяная лилия», «Скрылась» и «Птичье пенье») возникли весной 1876 года в Бергене, почти одновременно с фортепианной балладой и вскоре после постановки ибсеновской драмы на сцене.

Стихотворения Ибсена, положенные в основу этих песен, появились в печати в 1871 году в сборнике, составленном самим автором. В книгу вошли почти все стихотворения, сочиненные в первый период творчества писателя, до его отъезда за границу. Ими, в сущности, определяется и все лирико-поэтическое наследие Ибсена в целом: после 1870-х годов он почти не обращался к поэтическим жанрам.

Лучшие стороны лирической поэзии молодого Ибсена с большой полнотой раскрываются в проникновенных

романсах Грига. Здесь действительно обнаружилось то «истинное понимание» ибсеновского стиля, о котором и говорил писатель, слушая эту музыку.

Показательно, что к поэзии Ибсена композиторы его времени обращались сравнительно редко. Причиной тому был, по-видимому, особый, сугубо интеллектуальный склад мышления поэта — сжатый и лаконичный, но несколько рационалистический стиль его поэтических высказываний. Григ — первый композитор, сумевший уловить своеобразный лиризм Ибсена, музыкальный строй его поэтической речи.

Конечно, в стихотворения Ибсена, как и в поэму «Пер Гюнт», Григ вложил свою лирическую экспрессию, свое индивидуальное творческое начало. Именно потому совсем по-новому зазвучали, запели в его музыке сильные, лаконически-сжатые строфы ибсеновского текста. И в загадочной символике «Лебедя», и в мрачной балладе «Музыканты» Григ открыл новые, неизведанные красоты.

Но, как и в «Пере Гюнте», поэзия Ибсена в свою очередь повлияла на Грига и натолкнула его на поиски специфических, созвучных ей средств выразительности. В ибсеновских романсах, отличающихся исключительной психологической глубиной и сдержанностью эмоционального тона, композитор нашел новый для него тип романса — краткого, афористического высказывания.

Существенно изменились в этих романсах принципы вокального стиля. В ранний период творчества Григ лишь в отдельных случаях прибегал к декламационно-речевой выразительности (баллада «Солдат», некоторые юношеские романсы, написанные в подражание Шуману). Теперь характерные приемы вокальной декламации впервые получают широкое, самостоятельное развитие. Мелодия таких романсов, как «Лебедь» и «Скрылась», одновременно поет и повествует, отличается интонационной пластичностью и речевой экспрессивностью*. Углубленно-психологические образы ибсеновской поэзии потребовали от композитора строгой и лаконичной формы, музыкального «произнесения» текста. Эмоциональная открытость, широкая мелодическая напевность, столь харак-

* К некоторым своим романсам Григ делает в подлиннике, наряду с обозначением темпа, характерное примечание: «talende» («высказывая», «повествуя»).

Langsam und sehr leicht. (Ensemble) En Suite: (deuxième partie)

Sanctus Sanctus in Stammes, der Stille.

pp/ piano c molto lungo

hundert Stig aller Trille lod Sang - mit aus.

mitte leicht

pp/ piano c molto breve

pp

Augst heylende Leben, om vover

mitte

alld byhende josh komover.

pp

pp

Рукопись романса «Лебедь» на текст Ибсена

терные для ранних романсов Грига, не отвечали бы внутреннему духу этой поэзии.

Ибсеновский цикл ор. 25 — произведение в значительной мере переломное, ибо, обращаясь позднее к лирико-философским текстам других поэтов (Винье, Бенцон), Григ лишь развивал декламационно-напевные принципы этих «стихотворений».

Шесть романсов Грига затрагивают различные стороны лирики Ибсена. Два из них, философского содержания, посвящены теме искусства: «Лебедь» и «Музыканты». Наряду с ними выделяются лирические стихотворения сумрачно-элегического тона — «Я звал тебя звездой своей» и «Скрылась». В романсах «Водяная лилия» и «Птичье пенье» с лирической темой связаны светлые, весенние образы природы.

Романс «Лебедь» не только в ибсеновском цикле, но и среди всех лирико-философских романсов Грига, бесспорно, должен занять первое место. Своей возвышенной поэтичностью он превосходит все, что было создано Григом в этом плане. Рядом с ним не выдерживают сравнения ни юношеские романсы на слова Андерсена, ни, тем более, несколько риторичные монологи позднейшего периода на слова Бенцона. В этом произведении все до конца продумано, стройно и гармонично; поэтическому замыслу подчинены малейшие детали гармонического сопровождения, фактуры, формы. Ничего лишнего ни в эмоциональном развитии мелодии — такой сдержанной и в то же время полной скрытого драматизма, ни в поддерживающей ее красочно-романтической гармонии — такой насыщенной, мягкой и полнозвучной. Огромное воздействие на Грига в этом романсе, особенно строгом и чистом, оказал лаконичный поэтический стиль стихотворения Ибсена, напоминающего краткий поэтический афоризм.

Философская тема стихотворения Ибсена получила у Грига лирико-трагическую окраску. Образ лебедя — символический образ поэта, гибнущего с песнью на устах:

И, звуки рождая,
Свой путь завершил ты;
Ты пел, умирая, —
Ведь лебедем был ты! ³⁹

У Ибсена образ этот овеян таинственностью, исполнен величия. Настроение величавого спокойствия господствует и в музыке Грига.

Основная тема романса (первый четырехтакт) достаточно цельна и законченна в своем внутреннем развитии. В мелодии — плавное опевание терции, в партии сопровождения — такая же мягкая, плагальная гармоническая последовательность тоники и септаккорда четвертой ступени (лейтгармония всего романса):

85 *Andante ben tenuto*

Мой ле-бедь бе-лый, всег-да мол-ча-ли-вый,
Min hvi. de eva. ne, *du stum. me, du stil. le;*

ты без не-сен вза-ли-ве сколь-зишь, день це-лый,
hver. kenslag el. ler tril. le lod sang. - røst. a. ne.

Но это спокойствие таит в себе внутренний драматический порыв. В партии сопровождения появляется нисходящее хроматическое движение голосов — «тристановские» гармонии томительной скорби. Короткая попевка постепенно перерастает в широкую, плавно парящую мелодию декламационно-распевного склада, с характерными романтическими мотивами зова («лебединый клич»). Томительно-нежно звучит этот «лебединый клёкот» и в отголосках фортепианной партии:

86 *Andante ben tenuto*

Сто - ро ж вер - ный слов зль.фа бес.печ.ных...
Angst be.skyt - ten.de al.fen, som so - ver...

Взволнованное движение приводит к трагической кульминации. Напряженной становится и гармония*. Длительная «застывшая неустойчивость» — диссонансы, не получающие разрешения, — обнаруживает новые, импрессионистские черты музыкального языка, получающие особое развитие в творчестве позднего Грига.

Заключительная часть романса (реприза) рисует медлительное угасание. Последним вздохом прощания звучит выразительный квартовый возглас в вокальной партии и сопровождающее его «эхо» — плавная завершающая каденция.

Более традиционно трактована романтическая «тема поэта» в балладе «Музыканты». У Ибсена это — дальнейшее развитие немецкой романтической традиции в духе «Книги песен» Гейне, у Грига — новое преломление шубертовской балладности.

Стихотворение Ибсена, одно из первых его произведений, написано в жанре народной баллады (поэт взял его из своей юношеской поэмы «Субботний вечер в Хардангере»). В основе стихотворения лежит народное предание о влюбленном юноше, который отдал душу «нечистой силе» за то, чтобы овладеть волшебным даром певца. Но пленительный дар искусства не принес ему счастья: он остается одиноким, непонятым.

Стихотворение Ибсена Григ трактует в широкой, монументальной манере. И полнозвучный оркестральный стиль сопровождения, и красочная «шубертовская» гармония, подчиненная принципу смешанных мажоро-минорных ладов, и декламационно-речитативный, приподнятый

* Утверждение септаккорда второй ступени, а затем малого вводного септаккорда на органном пункте доминанты.

склад мелодии сообщают балладе черты некоторой театральности.

Замечательно почти полное совпадение основной темы баллады с лейтмотивом первого струнного квартета Грига (см. пример 94). Народная норвежская интонация «терцового хода» в обоих случаях, несмотря на различие ладовой окраски, приобретает у Грига суровое, трагическое звучание, символизируя «тему рока»:

87 *Lentamente*

О ней мечтал я во- ча- ми и за- быть- ся- сном не мог...
Til hen- de stod mi- ne tan- ker hve- en som - mor- lys nat...

p dolce

Ибсеновские мотивы трагического одиночества художника в этот период оказались близкими композитору и нашли отклик не только в романсах «Лебедь» и «Музыканты», но и в ряде последующих произведений (баллада «Одинокий», романсы на слова Винье).

К числу лучших лирических романсов-монологов Грига следует отнести ибсеновские стихотворения «Скрылась» и «В альбом» («Я звал тебя звездой своей»). Оба они проникнуты тонким настроением скорби, сожаления, утраты. Оба отличаются предельной краткостью поэтического высказывания и свойственной поэзии Ибсена символической таинственностью. Знаменательно, что оба стихотворения (так же, как и «Лебедь») были написаны в период 1864—1866 годов, в Италии, незадолго до знакомства Ибсена с Григом; молодой композитор мог получить их от самого поэта. Элегическая тема стихотворения «Скрылась», как утверждают биографы Ибсена, навеяна личными впечатлениями поэта — смертью молодой девушки-норвежки, послужившей поэту прототипом для Агнес в «Бранде».

Общие стилистические черты названных романсов — декламационность, предельная сжатость формы, единство художественного образа, четко определяющегося уже в

начальной попевке романса. Мелодия каждого из них вырастает из одной попевки, одного тематического зерна. Такова нисходящая, скорбно-никнущая интонация уменьшенной кварты и тритона в романсе «Я звал тебя», такова и сурово-сосредоточенная, «утверждающая» интонация нисходящей квинты в монологе «Скрылась»:

88a *Molto andante*

Я звал те-бя звез-дой сво-ей, сво-ей меч-той же-лан-ной.
Jeg kald-te dig mit lyk-ke-bud; jeg kald-te dig min stjer-ne.

886 *Andante e ben tenuto*

Уш-ли все гос-ти, но-га-ше-ны сво-чи,
De sid-ste gae-ster vi fulg-te til grin-den;

p molto legato

раз-ве-ял ве-тер про-щаль-ны-е ре-чи,
far-vel-lets re-ster tog nat-te-vin-den.

Чувство трагической обреченности с особой силой и глубиной выражено в романсе «Скрылась». Если небольшое альбомное стихотворение «Я звал тебя» ближе стоит к стилю элегической лирики Грига, хрупкой и нежной, то в монологе «Скрылась» господствует чувство суровой,

сосредоточенной скорби, каким проникнуто это велико-
лепное стихотворение Ибсена:

Ушли все гости;
Погашены свечи;
Развеял ветер
Прощальные речи...

Окончился праздник;
В толпе беззаботной
Она лишь гостьей
Была мимолетной! ⁴⁰

Трагическая экспрессия этого траурного монолога уси-
лена остигнутым развитием мелодии. На протяжении ро-
манса в вокальной партии с неумолимой настойчивостью
проводится сходная по мелодическому рисунку двухтакт-
ная фраза; ритм ее строго подчинен поэтической деклама-
ции. Мерно, отчетливо падают слова текста, а гармониче-
ское сопровождение, на нисходящем хроматическом басу,
снова дает характерную григговскую «гармонию скорби»,
которая становится едва ли не лейтгармонией в трагиче-
ских произведениях «ибсеновского периода» («Колыбель-
ная Сольвейг», «Лебедь», «Осенью», фортепианная бал-
лада).

Среди романсов ибсеновского цикла только два выде-
ляются светлым тоном: «Водяная лилия» и «Птичье
пенье».

В романсе «Водяная лилия» Григ достигает редкого
изящества, изысканной, томной грации. В тексте Ибсена
он пронзительно уловил тот оттенок утонченно-поэтиче-
ской иронии, который позволяет сравнить это стихотворе-
ние с лучшими образцами лирики Гейне.

Гибкая, подвижная мелодия романса, с ее скользящи-
ми хроматизмами, полна скрытой взволнованности, томле-
ния. Музыка говорит о «таинственной, бездонной глуби-
не девичьих грез», о хрупкой и нежной девичьей красоте,
подобной расцветающей лилии. Очень колоритна фактура
фортепианного сопровождения, рисующая зыбкую «глу-
бину вод».

Но в целом романс этот не определяет общего тона иб-
сеновского цикла. Ибсеновская лирика лежит в сфере
трагического. Трагической темой Григ по-разному овла-
девает в «Пере Гюнте», в просветленной скорби «Лебеда»,
в сурово-сосредоточенном монологе «Скрылась», в мрач-
ной патетике «Музыкантов».

Ибсеновские романсы Грига сыграли существенную роль в подготовке крупных инструментальных форм его творчества — струнного квартета и третьей скрипичной сонаты *c-moll* (о близости их к фортепианной балладе уже говорилось). В этих крупных произведениях драматического плана получают дальнейшее развитие глубокие и сосредоточенные настроения «ибсеновского периода».

Своеобразие ибсеновских романсов еще ярче выступает при сопоставлении их с одновременно возникшими в 1876 году романсами на стихи Йона Паульсена. Пять романсов ор. 26 на слова Паульсена («Надежда», «Летний вечер», «Гордость», «С примулой», «Осенью») по праву стоят в ряду лучших образцов григовской лирики. Прекрасен романс «Надежда», своим восторженно-ликующим юношеским пафосом напоминающий шумановское «Посвящение»; исполнен задумчивого очарования элегический северный пейзаж в романсе «Летний вечер»; ароматом полевых цветов веет от обаятельной простодушной народной мелодии романса «С примулой». Но все эти «лирические стихотворения» лишь продолжают линию творчества молодого Грига, тогда как в ибсеновских романсах обнаруживаются новые качества, доступные только зрелому, умудренному опытом художнику.

Создавая романсы на стихи даровитого Паульсена, совсем молодого в то время поэта, композитор как бы вновь переживал счастливую раннюю пору жизни. И лишь последний, скорбно-элегический романс «Осенью» напоминает о песнях Сольвейг, о выразительной ибсеновской «лирике прощания».

Значение «ибсеновского периода» в творчестве Грига вновь подтверждает всю плодотворность творческих связей композитора с его литературными современниками. Уже первые начинания Грига получили поддержку со стороны крупных поэтов-современников. В юные годы его привлекла поэзия Андерсена; позднее он мог опираться на творческий опыт Ибсена и Бьернсона.

Каждый из этих писателей по-своему содействовал расцвету дарования Грига: Андерсен — в понимании высочайших этических народных идеалов искусства, Бьернсон — в утверждении национально-эпического и героического.

ческого начала, Ибсен — в углубленном понимании драматической и трагической тематики, психологических задач искусства.

В свою очередь, поэзия скандинавских стран многим обязана Григу. В его музыке стихотворения Андерсена, Бьернсона, Ибсена, Гарборга стали мировым достоянием и нашли путь к сердцам людей независимо от их национальной принадлежности. В особенности это касается лирических стихотворений великого драматурга Ибсена, сравнительно мало известных широкому кругу читателей.

Связь Грига с норвежской поэзией продолжалась и укреплялась в позднейшие годы. Он познакомил мир с поэзией Арне Гарборга, Осмунда Винье, Вильгельма Крага, с оригинальной и колоритной лирикой датчанина Хольгера Драхмана. Но основные принципы музыкальной интерпретации поэтического текста он постигал, изучая классиков норвежской литературы, Ибсена и Бьернсона. В творческом общении с этими величайшими писателями-поэтами Норвегии Григ обрел лучшие, наиболее оригинальные черты своего вокального стиля.

Глава шестая

Переломные годы

После создания «Пера Гюпта» для Грига наступила пора мирового признания. Его сочинения исполняются во всем мире; его имя называют в числе крупнейших мастеров Запада. Вместе с Ибсеном и Бьернсоном он возглавляет искусство родной страны.

Но композитор далек от чувства удовлетворенности. Его творчество, как ему кажется, стоит еще в стороне от больших художественных задач современности. В своих письмах, высказываниях он постоянно упрекает себя в узости кругозора, в недостатке подлинного мастерства и подвергает критической оценке (порой незаслуженно резкой, несправедливой) свои прежние сочинения. «С каждым днем я чувствую все большее недовольство собой,— пишет он 13 августа 1877 года Маттисон-Хапсену.— Ничто из того, что я пишу, не удовлетворяет меня, и даже когда мне кажется, что у меня нет недостатка в мыслях, мне не удается овладеть ни развитием, ни формой, едва лишь я перехожу к работе над более крупными вещами. Прямо хоть на стену лезь. А я ведь знаю, в чем причина.

Все дело в недостатке практики, а следовательно, и техники, потому что я сочиняю только урывками. Но этому надо положить конец. Я любой ценой хочу овладеть крупными формами»¹.

Никогда еще Григ не переживал такой острой тревоги, таких горьких сомнений в своем призвании. После многих лет напряженной работы наступило время новых исканий, новых творческих успехов и неудач. Плодотворные, богатые достижениями годы сменяются периодами молчания. Многие замыслы оказываются брошенными, незавершенными.

Огромное значение в этот переломный период приобретают для Грига вопросы мастерства, которые он пытается разрешить, взвешивая итоги прошлого и вглядываясь в будущее, оценивая прежние сочинения и обдумывая новые планы.

Немалую роль в этом смысле сыграла поездка Грига за границу летом 1876 года. Обилие новых музыкальных впечатлений, знакомство с музыкальной жизнью Германии (особенно интенсивной во время вагнеровского фестиваля в Байрёйте) наталкивало на новые творческие искания. С обычной пытливостью Григ сразу входит в круг музыкальных интересов, присутствует в Байрёйте на первом представлении «Кольца нибелунга» и высказывает свои впечатления в серии статей, опубликованных в газете «*Bergeffsposten*». В этих очерках впервые во всей полноте обнаружился критический талант Грига — тонкого наблюдателя-музыканта, всегда прямого и искреннего в суждениях, чуткого и прощательного в оценках.

Едва вернувшись из-за границы, Григ строит новые планы. Мысль о «большом искусстве», о создании крупных, монументальных сочинений не оставляет его.

Временно прекратив концертную деятельность, он с новым рвением отдается творчеству. Ни крупные центры Европы, ни даже Берген не привлекают его. Ему хочется отойти от шумной городской жизни, усвоить и претворить все то, что он вынес из личного опыта, из недавних наблюдений. Летом 1877 года Григ едет в горы, к фьорду Хардангер с намерением надолго поселиться там в деревенском доме, среди крестьян.

«Не называй меня нашим первым скальдом в музыке, слышишь! — писал он поэту Паульсену. — Ничего не хочу



Хардангер-фьорд

слышать об этом, потому что это не так. Я мог бы им стать — но не стал. Во всяком случае, я намерен вызвать судьбу на бой. Для этого у меня есть еще силы, и мы посмотрим, чья возьмет. Вот почему я намерен отказаться от всех своих работ в Кристиании и поселиться в этом уголке, по всей вероятности, на всю зиму, чтобы работать без помех»².

Желание «уйти в народ», провести зиму в Хардангере у Грига возникло, конечно, не случайно. В общении с народом, в спокойной обстановке родной природы композитор искал выхода из творческого застоя, о котором он с такой тревогой говорит в своих письмах.

Многое изменилось, по-видимому, и в личной жизни художника. Чувство одиночества, разочарования, неудовлетворенности в то время, когда он находился в расцвете сил (Григу было 35 лет), возникло в результате сложных причин общественного и личного характера*. К ним

* Григ тяжело переживал постигшее его горе — смерть отца и матери. Какой-то надлом произошел и в его отношениях с Ниной. Крайне сдержанный и скрытный во всем, что касалось его личной жизни, он внешне не давал повода к толкам о на-

предстоит еще вернуться в связи с «бергенским периодом» 80-х годов.

И в то же время недолгий кризис после создания «Пера Гюнта» оказался преддверием нового творческого этапа. В это время большие цели, поставленные Григом в его искусстве, нашли решение в ряде новых прекрасных произведений. Углубляется отношение Грига к народному творчеству и одновременно, в процессе овладения крупной формой, совершенствуется его мастерство. Насколько существенными для композитора были обе эти задачи, показывает цитированная выше переписка с датским другом — композитором Маттисон-Хансенем, которому Григ обычно поверял свои заветные думы и творческие планы.

Горячо протестуя против безлично-академических тенденций, Григ отстаивал народность в музыке как «идею, за которую нужно бороться». Но решить эту задачу можно было, по его мнению, только при помощи всестороннего профессионального совершенствования, без нарочитого «самоограничения» и предвзятого, узко понятого национализма.

ступившем семейном разладе. Однако в письмах к близким проскальзывают порой нотки горького разочарования, показывающие, что семейная жизнь композитора отнюдь не была той безоблачной идиллией, какой ее обычно изображают биографы Грига. В 1878 году, после долгой «хардангерской зимы», которую Григ провел в горах Норвегии, он писал поэту Паульсену: «Мне кажется, между строк твоего письма я читаю повесть о любви. Помни: женщины всегда склонны и грать — и этим все сказано... Женщина никогда не поймет, не сможет понять то великое, необузданное и безграничное, что есть в любви мужчины, художника. А если в этом я прав, то отсюда следует, что художник не должен жениться»³.

В этих словах чувствуется горечь личных невзгод, которые даже для близких друзей композитора остались навсегда скрытыми. Норвежские биографы Грига, правда, пытаются проникнуть в «тайну» его семейной жизни, выяснить причину душевного надлома, наступившего в эти годы. Так, в некоторых работах говорится о несходстве взглядов обоих супругов, об «артистическом темпераменте» Нины Григ, ее любви к успеху, путешествиям, развлечениям, несклонности к тихой и замкнутой семейной жизни. Все это якобы не соответствовало характеру Грига, любившего покой и уединение. Подобные разногласия, разумеется, не могли быть решающими. Григ до конца дней сохранил безграничное уважение и сердечную привязанность к своей верной подруге. Но признаки скрытой личной драмы, пережитой им в эту пору, несомненны.

«Не говори, что если старые мастера лишь изредка обращались к национальным мотивам, то, значит, и мы должны поступать так же,— писал он 17 октября 1877 года Маттисон-Хансену,— иными словами, что мы не должны стоять ближе к национальной народной музыке: ведь мы уже стоим к ней ближе. Я не верю, что все национальное становится назойливым, как говорил об этом Гаде. Ведь если это и в самом деле так, то не было бы идеи, за которую нужно бороться. Что касается меня, то я пришел к застою из-за недостатка композиторской техники, из-за рутины, из-за того, что мало занимался крупными формами. Но я понимаю намек, и в этом ты прав: не надо гнаться за национальным. Постараюсь отбросить всякую рефлексию и писать прямо от сердца, выйдет ли это по-норвежски или по-китайски. Для этого мне нужен покой, который я найду в Улленсванге (селение на берегу Хардангер-фьорда. — *О. Л.*). В Лейпциге или где-либо еще я этого покоя не найду. Помню, как неуверенно я себя чувствовал там в последний раз, слушая то, что звучало вокруг,— продолжает Григ, вспоминая свою поездку в Германию.— Я не смею и не могу поехать в Германию, не имея ничего нового в портфеле, вот в чем дело»⁴.

23 июня 1877 года Григ приехал в Хардангер. Он поселился сначала в местечке Бёрве, в Улленсванге, а затем в соседнем селении Луфтхюс, где снял дом у крестьянина Ханса Утне. Здесь он остался до осени 1878 года.

Жизнь Грига в Хардангере — одна из самых замечательных, ярких страниц его биографии. Он поселился в Хардангере не как турист-наблюдатель: его заветной мечтой было войти в самую гущу крестьянской жизни, узнать народ в повседневном быту — в труде и в часы досуга. Все общество Грига составляли в то время соседи-крестьяне — рыбаки, земледельцы, пастухи, а ближайшими друзьями стали его хозяева — Ханс и Брита Утне, с которыми он навсегда сохранил самые добрые, сердечные отношения.

Письма Грига говорят о полноте и богатстве впечатлений, о том чувстве духовного обновления, которое он испытывал среди народа. Перед ним открылся новый мир. Жизненный уклад норвежского крестьянства, народные обычаи, нравы, художественные традиции — все наполнило восторгом его сердце. Он с восхищением говорит о вы-



Сёр-фьорд. Селение Улленсванг
и вид на Фольгефоннен

соких моральных качествах норвежских крестьян, их трудолюбии и энергии, их любви к искусству. Художественное творчество норвежского народа, в чем бы оно ни проявлялось — в старинной крестьянской одежде, очень колоритной в этой местности, в народной резьбе по дереву, в кустарной утвари и народной архитектуре, — особенности народного говора, манера речи хардангерских крестьян, их пословицы и поговорки всегда интересовали Грига. В то время, когда Григ жил в Луфтхюсе, это место еще не было шумным центром туристских экскурсий, и старинные крестьянские обычаи сохранялись там очень стойко.

Не мог Григ остаться равнодушным и к поразительным по красоте пейзажам Хардангера, хотя и поселился там, по его словам, «не ради впечатлений природы».

Расположенный недалеко от Бергена, в юго-западной, береговой части Норвегии, фьорд Хардангер, вместе с



Хардангерский крестьянин
(охотник)

прилегающими к нему горными окрестностями, издавна считается красивейшей местностью страны. Природа этого края богата самыми причудливыми, фантастическими контрастами, присущими только норвежскому пейзажу. Здесь, в местечке Луфтхус, на самом берегу фьорда, стоял дом Грига.

Чудесная картина расстилалась перед его глазами. Внизу — пышно зеленеющие деревья, уютные крестьянские дома и спокойные воды фьорда. Вдали, на противоположном берегу, — крутые, неприступные скалы, увенчанные вечными снегами ледника Фольгфоннен. Журчащие водопады, суровые хвойные леса, цветущие долины — всем этим щедро наделена природа Хардангера.

Но сильнее всего привлекали Грига богатейшие традиции вокальной и инструментальной народной музыки Хардангера — родины норвежского народного скрипичного искусства. Думается, что это обстоятельство было ре-



Крестьянская девушка в costume
невесты (Хардангер)

шающим, когда Григ, выбирая место своей «зимовки», остановился на Луфтхюсе: музыка здесь звучала повсюду.

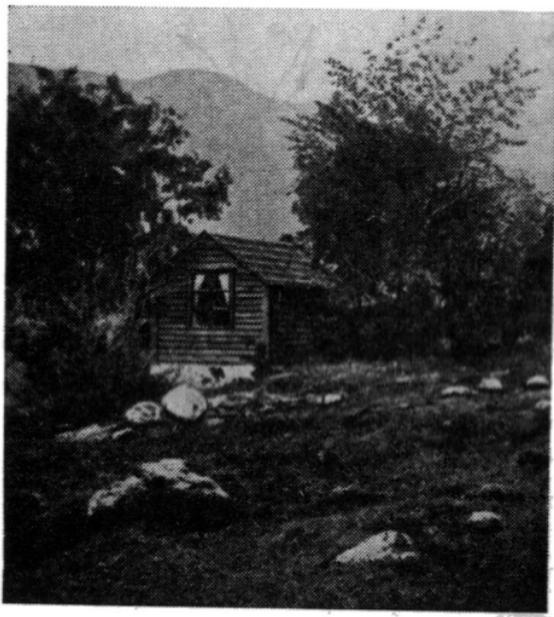
В Хардангере Григ впервые услышал народные танцы в исполнении знаменитых скрипачей — хардингфелеров, впервые близко познакомился с народными музыкантами, изучил их манеру исполнения, традиции их искусства. Неоднократно встречался он с известным народным скрипачом Уле Мусафинном (1828—1910), автором многих популярных танцевальных пьес.

Искусство Мусафинна высоко ценил не только Григ, но и Уле Буль, посетивший Грига в Хардангере. Танцы Мусафинна (из них опубликовано более пятидесяти), наряду с танцами Мёлларгутена, Нильса Рекве, Кнута Дале и других знаменитых народно-норвежских скрипачей, считаются в своем роде классическими.

Часто посещал композитора лесоруб Ларс Кинсарвик (1846—1925) — превосходный музыкант-скрипач и знаток

народной музыки. Ценные сведения об этих встречах, полученные лично от самого Кинсарвика, сообщает известный норвежский музыковед Арне Бьерндаль в своем исследовании «Эдвард Григ и народная музыка». От Кинсарвика, рассказывает Бьерндаль, «Григ мог слышать множество танцев и песен, рассказов и преданий о них. Кинсарвик был превосходным рассказчиком. И Григ, и Петерс (художник, друг композитора.— *О. Л.*) слушали с интересом как его танцы, так и то, что он рассказывал о них. Григ был поражен богатством народной танцевальной музыки хардингфелеров, ее ладотональным, тембровым и ритмическим разнообразием. Наиболее примечательными казались Григу гармонические особенности этой музыки. У него возникло желание записать несколько танцев. Но это не так легко было выполнить [...] И как только он попытался записать некоторые из танцев Ларса Кинсарвика, дело пошло с трудом. «Никак не могу уловить это в точности, — говорил он музыканту, почесывая затылок.— Начни снова». «Он долго трудился, прежде чем записать что-либо», — рассказывал Кинсарвик»⁵. В беседах с Кинсарвиком Григ почерпнул интересные сведения о манере исполнения хардангерских скрипачей, их репертуаре и инструментах. Своими теоретическими выводами и наблюдениями он делился с самим народным музыкантом. По словам Кинсарвика, слушая музыку, Григ тут же делал свои замечания о характерных народных ладах (например, о лидийском ладе) и гармонических особенностях норвежской музыки, о своеобразном строении «норвежских народных гамм».

Поселившись в деревенской глуши, Григ вскоре сблизился с местными жителями. По вечерам крестьяне собирались у него в доме и пели ему народные песни. Живые впечатления от этих «домашних концертов» нашли отражение в сборнике хоровых обработок (ор. 30), над которым Григ работал в 1877 году. В новой для него обстановке композитор не отрывался от окружающей жизни; он жадно впитывал новые впечатления, принимал участие в повседневных заботах и интересах своих соседей. Художник Вильгельм Петерс, сосед Грига, живший тогда в Хардангере, вспоминает его за работой, за любимым занятием рыбной ловлей, в часы прогулок и бесед с крестьянами⁶. Очень интересны те многочисленные эскизы, где Петерс запечатлел своего друга-композитора в Луфт-



Домик Грига в Луфтхюсе

хюсе. На одном из них (акварель) Григ изображен в рыбацкой лодке на фьорде ранним дождливым утром. Другой этюд представляет зимний пейзаж в Луфтхюсе: Григ с трудом пробирается по тропинке в свою хижину, утопавшую в глубоком снегу. Далее — Григ играет крестьянам, которые слушают музыку тут же, под окном его хижины. Танцы сменились лирическими импровизациями, рассказывает Петерс; крестьяне перестали танцевать, многие задумались и заслушались, глядя вдаль, на голубые горы⁷.

В своих воспоминаниях Петерс подробно рассказывает о том, как Григ работал в Хардангере, построив для этого специальный «рабочий домик». По привычке, укоренившейся с юных лет, он мог сочинять только в полном одиночестве. Даже тихая обстановка крестьянского дома Утне не позволяла ему сосредоточиться. Как только Григ решил остаться в Хардангере на всю зиму, он занялся постройкой «рабочей хижины». Сделать это было нетрудно: по словам Петерса, дом был похож на деревянный ящик, в котором могли поместиться только рояль, печка и сам хозяин.



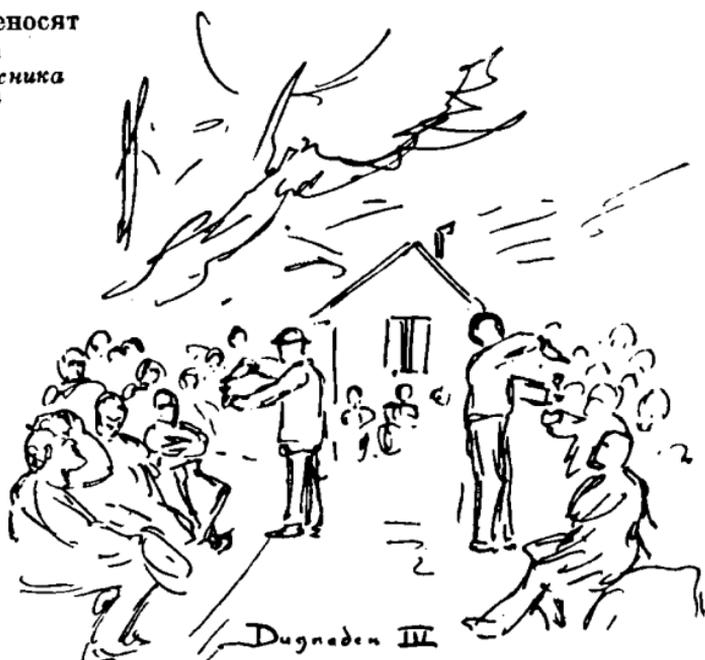
Dugnadet. I



Dugnadet II
Hitta ! !

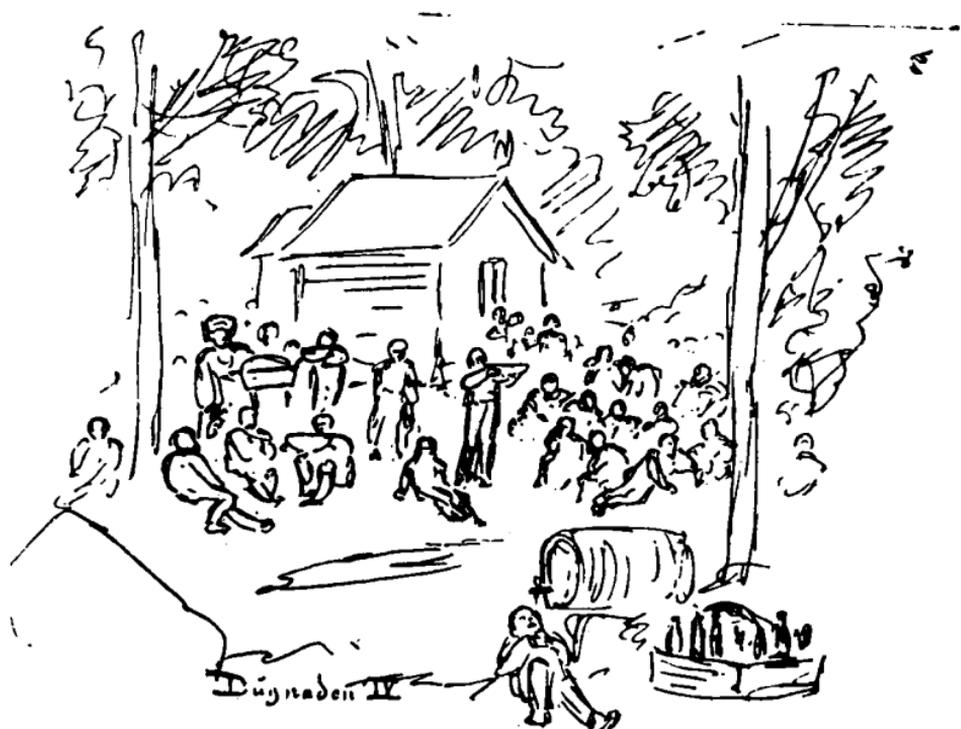
Крестьяне переносят
дом Грига
Зарисовки художника
В. Петерса

Крестьяне переносят
дом Грига
Зарисовки художника
В. Петерса



Dugnaden III

„Sjant Folket en Dratt“ på Jämsva



Dugnaden II

Но хижина Грига стояла на открытом месте, и это оказалось очень неудобным в пору зимних метелей и выюг. Весной ее пришлось передвинуть поближе к фьорду. На помощь явилось много охотников из местных крестьян. Деревенские соседи на руках перенесли домик Грига, за что любезный хозяин тут же отблагодарил их обильным угощением и концертом. История с «музыкальным домиком» выросла в целое событие, о котором остроумно рассказал сам композитор в одной из газетных статей. Вот отрывки из этих воспоминаний Грига.

«Было это в 1877 году, когда в поисках уединенного места, где я мог бы спокойно работать, я обосновался в Сёр-фьорде в Хардангере. Я провел лето на хуторе Бёрве, и великолепие окружающей природы пленило меня настолько, что я решил остаться там на всю зиму. Но поскольку на хуторе Бёрве отсутствовал какой бы то ни было комфорт, даже тот, без которого трудно было обойтись и «туземцу», я надумал перебраться на расположенный по соседству хутор Луфтхюс среди роскошной, воспетой Бергеланном горной равнины Улленсванг. Теперь оставалось только выбрать участок для моего жилья, и я, в те поры совершенно не знакомый с местностью, облюбовал тихий, расположенный на отлете, в стороне от всех дорог, горный склон, уповая, что уж здесь-то я обрету желанный покой [...].

Когда на земле по колено лежал снег, я иной раз с трудом выбирался из своего дома на дорогу, да и жилье мое лежало на таком открытом месте, что во время зимних буранов мне частенько казалось, что еще минута — и очередной порыв ветра унесет меня вместе с домом за облака. Наконец в один прекрасный день терпение мое лопнуло. Подобно новому Аладину, я решил перенести свой замок в другое место, и мне посчастливилось найти внизу у самого фьорда между скалами и мелколесьем укромное, тихое местечко с видом на глетчеры Фольгефонена. Время уже близилось к пасхе, когда я приступил к осуществлению своей затеи. Около полусотни крестьян — меньшим числом нельзя было обойтись — с величайшей готовностью предложили мне свою помощь. (NB: не в качестве наемных рабочих, на это они ни за что не согласились бы, но в качестве друзей и добрых знакомых.) У наших крестьян до сих пор сохранился столь же старинный, сколь славный обычай: в тех случаях, когда дело требует

многих рабочих рук, помогать друг другу не за плату, а только за даровое угощение. На народном языке такая помощь зовется «dugnad» [...].

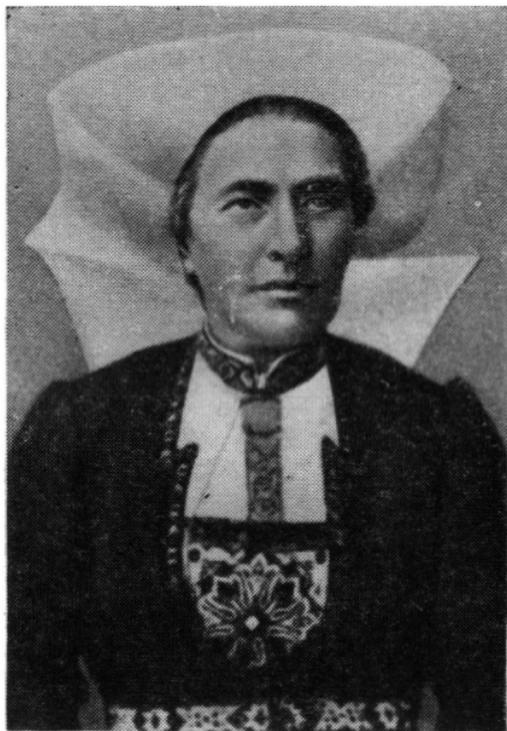
И вот в одно прекрасное утро, ровно в 9 часов, возле моего дома собралась большая толпа, праздничное настроение которой отнюдь не угасло при виде обильного угощения, которое я, разумеется, не преминул припасти. Рядом с бочонком знаменитого своей крепостью «хардангерского пива» красовались бутылки настоящей норвежской водки и подходящие к случаю яства, как-то: лепешки, баранки и т. п. Все эти сокровища национальной кухни были доставлены на тот участок, куда должен был переместиться мой дом и где по окончании работ предполагалось устроить пиршество под председательством любезной моей хозяйки, славившейся на весь Хардангер своей красотой и умом.

Итак, вместе с моим земляком, художником Вильгельмом Петерсом, который тоже провел зиму в этих краях и с большим успехом исполнял теперь обязанности своеобразного главнокомандующего, мы отправились во главе нашей армии к театру военных действий. Роли были распределены, каждый знал свое место, и мне никогда не забыть достопадной в истории моего «компоста» * минуты, когда под громкие крики одобрения всех присутствующих дом со страшным треском был отторгнут от своего фундамента (см. рисунок I), а девушки — ученицы расположенного поблизости женского лицейя, — высылав in согоре на улицу, прокричали восторженное «ура», напоенное юностью и весной, и замахали платками. Эти чистые, ликующие женские голоса словно наэлектризовали нас всех, и мы с радостными возгласами тронулись в путь (см. рисунок II), то волоча дом на веревках, то катя его на громадных стволах к моей новой резиденции. Забавное зрелище представлял собой короткий привал на дороге, когда г-да Петерс и Григ, переходя от одного хуторянина к другому, щедрой рукой разливали напитки, а в ответ со всех сторон сыпались веселые шуточки (см. рисунок III). Потом все снова пустились в путь и под возобновившиеся крики «ура» добрались до места назначения. Когда дом, наконец, был водружен на свой новый

* Так прозвали «рабочий домик» хардангерские крестьяне. —
О. Л.

Фундамент и, радуя глаз, расположился над зеркальной гладью фьорда в зарослях березы и рябины, чаши с пивом пошли круговую; и это было очень кстати, ибо уже не один местный силач отирал пот со лба от усталости. Все расселись группами тут же, на траве, вкушая заслуженный отдых. Вот на этой стадии празднества жители Сёр-фьорда и показали в полную меру свой открытый и веселый нрав. Лукавые прибаутки, приправленные острыми словечками, так и сыпались с языков пирующих, а самые красноречивые стали рассказывать легенды и сказки с такой первобытной силой и былинной краткостью, на таком роскошном певучем наречии, что они звучали в моих ушах сладчайшей музыкой. Впрочем, работа была еще не окончена — предстояло водворить на место фортепиано; один из отрядов нашей армии послан был исполнить поручение и через несколько минут вернулся вприпрыжку в чрезвычайно веселом настроении, неся на плечах тяжелый ящик, словно перышко. Меж тем оставшиеся гости так усердно налегали на пиво, что всеобщее оживление начало внушать нам некоторую тревогу. Кое-кто из пьяных уже замертво валялся на траве. А остальные стали требовать, чтобы я им сыграл, в чем я, конечно, не мог, да и не хотел им отказать. В мою маленькую комнатушку в мгновение ока набилось столько народу, что я еле мог шевельнуть рукой. Те, кому не хватало места на полу, стали в дверях или расселись на окнах, а остальные слушатели, оставшиеся на улице, вытянув шеи, пытались «поглядеть» на игру [...].

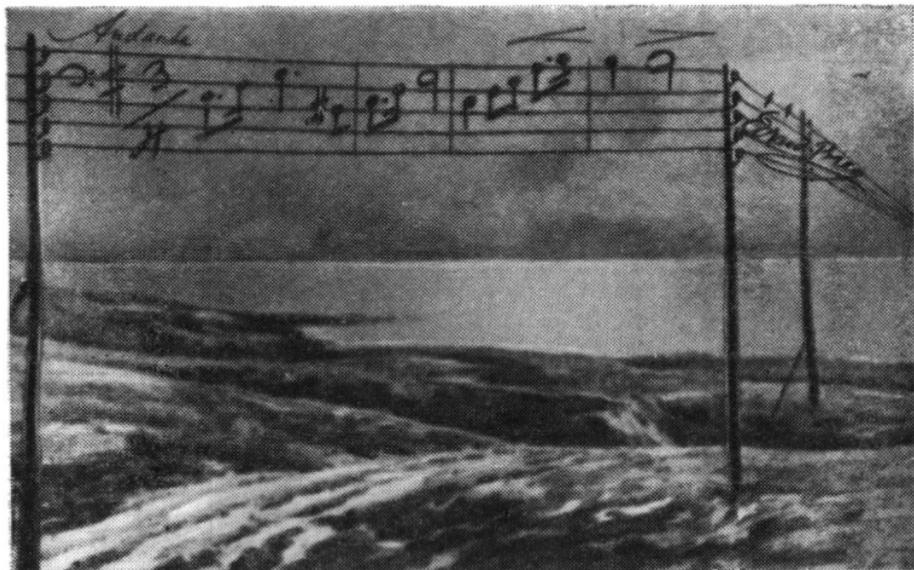
Я стал играть норвежский народный танец, так называемый «Стаббе-лотен». Должен признать, что в эту минуту все притихли; но это продолжалось, действительно, ровно одну минуту. В следующий миг из угла комнаты раздался хриплый голос: «Ну уж спасибо, на сегодня с меня хватит, черт побери!» В высшей степени поощрительное высказывание! Однако я не дал себя запугать и, хотя раздавшийся хохот заглушил звуки музыки, исполнил танец до конца, ободренный, впрочем, тем, что с нарушителем порядка расправа была короткой, и его в мгновение ока в буквальном смысле слова вытолкали из «концертного зала». Когда замер последний звук, один из трезвых слушателей пожелал счастья моему крову, а я в ответ поблагодарил всех участников «dugnaden» и провозгласил здравицу в честь жителей Сёр-фьорда⁸.



Брита Утне. Хозяйка дома,
где жил Григ в Хардангере

Летом 1878 года Григ по-прежнему жил в Луфтхюсе, заканчивая свою основную работу — струнный квартет g-moll. Но вскоре обстоятельства заставили его покинуть Хардангер. Он едет в большую концертную поездку по Германии (Ксельн, Лейпциг), а в следующем году дает концерты в Копенгагене, Кристиании, Бергене.

Рабочий домик в Луфтхюсе пришлось продать. Но Хардангер по-прежнему влечет к себе Грига. В течение многих лет подряд он возвращался туда в летние месяцы и вел постоянную переписку с деревенскими друзьями — семейством Утне. В этих письмах он делится с ними музыкальными впечатлениями, сообщает о своих творческих успехах и выступлениях, отнюдь не опасаясь быть непонятым. «В течение пяти дней я выступал публично четыре раза. Брита, я должен сказать тебе, что «Свадебное шествие» (ты ведь помнишь его?) произвело такой эффект, что меня вызывали четыре раза и я должен



Тема баллады «Одинокий» («В плену гор»)

Рисунок В. Петерса в альбоме Грига

был снова его повторить»⁹, — сообщал Григ своей хозяйке*.

«Хардангерский период» 1877/78 года прокладывает важный рубеж в творчестве Грига. Это был первый шаг композитора к настоящему сближению с народом, первый этап углубленной работы над народной музыкой. С тех пор поездки в горы для записи песен стали для Грига насущной потребностью. Позднее, находясь в Бергене, он постоянно выезжал в эти короткие «экспедиции», расширял знакомство с народной музыкой и народными музыкантами.

Вспоминая поездку в Хардангер, Григ всегда с любовью останавливается на сочинениях этих лет. Струнный квартет *g-moll* и балладу «Одинокий» он называл в числе своих лучших произведений, говоря, что «написаны они кровью сердца».

Творческие итоги «хардангерского периода», действительно, привлекают не столько количеством созданного, сколько необычайной целеустремленностью исканий, пси-

* Речь идет о «Свадебном шествии» из цикла фортепианных пьес ор. 19 («Из народной жизни»).

хологической глубиной и жадной высказывания. Две основные линии творчества Грига — народно-жанровая и лирико-психологическая — по-новому проявляются во всех произведениях хардангерских лет.

Сочинения этих лет разнообразны по жанрам. Среди них — первый струнный квартет *g-moll* op. 27, «Альбомный листок» op. 28 № 4, «Импровизация на две норвежские народные темы» op. 29, двенадцать норвежских народных песен для мужского хора op. 30 и вокальная баллада «Одинокий» op. 32. Примыкает к этим произведениям фортепианная баллада op. 24, написанная в конце 1875 года.

Работа над народными мелодиями в этот период особенно привлекала композитора. Подлинные народные темы он использует иногда полностью, в обработках, иногда более свободно, эпизодически, включая их в сочинения других жанров. Порой эти народные мотивы, свободно вплетающиеся в ткань музыкального повествования, кажутся прямым отзвуком личных впечатлений Грига в Хардангере, тонкими «зарисовками с натуры».

Такова, например, последняя, четвертая, пьеса из фортепианного цикла «Альбомные листки» — чудесная «страница из дневника Грига»*. В письме к Юлиусу Рёнтгену¹⁰ композитор рассказывает, как возник у него замысел этой пьесы. Сочиняя ее летом в Хардангере, в своей рабочей хижине, он вдруг услышал звуки скрипки: вдали, на фьорде, проплывали в лодке крестьяне, один из них наигрывал танцевальную мелодию. Мимолетное впечатление сразу легло на бумагу, и наигрыш народного танца зазвучал в среднем *Des-dur*'ном эпизоде пьесы.

Впечатления хардангерских лет нашли отклик также и в двух «Импровизациях на норвежские народные темы» — блестящих концертных пьесах, отмеченных влиянием Листа**.

И все же ни «Импровизации», ни «Альбомный листок» у Грига еще не вносят нового в широко разработанную

* Остальные пьесы этого цикла написаны раньше — в 1864, 1874 и 1876 годах.

** В основе «Импровизаций» лежат две подлинные народные песни: «Guten å gjenta» («Юноша и девушка») и «Dae va sigong en Kungje» («Был некогда король»). Первая из них была использована Григом также в сборнике фортепианных обработок «Шесть норвежских горных мелодий».

им область народно-жанровых пьес. Принципы, найденные ранее в «Юморесках» и «Лирических пьесах», и здесь сохраняют свое значение. Вполне традиционными по стилю обработки представляются также и «Шесть норвежских горных мелодий» для фортепиано (1875, без обозначения опуса) — новый опыт гармонизации народных мелодий из сборника Линдемана.

Иной, более оригинальный подход к фольклору проявляется в хоровом сборнике ор. 30. Свежесть гармонизации, разнообразие и богатство фактурных приемов, смелая и свободная трактовка народной темы прямо предвосхищают здесь манеру письма позднего Грига. Чувствуется, что эти хоровые миниатюры возникли уже не в результате «книжного» знакомства (хоть композитор и воспользовался снова своим любимым сборником Линдемана), а на основе живых наблюдений. Своеобразные черты хорового стиля указывают на непосредственное влияние народной исполнительской традиции. Гармонизация, по сравнению с ранними обработками Грига — более суровая, жесткая. Григ не боится шероховатостей, смелых фонических эффектов, хотя и не выходит по-прежнему за пределы небольших камерных форм.

Все двенадцать песен данного сборника аранжированы для мужского хора а capella небольшого состава, который может быть заменен двойным вокальным квинтетом. В ряде песен выделена сольная партия (тенор или баритон). Такая традиция «камерного» хорового пения в Норвегии (как и в других скандинавских странах, как и в Германии) имела глубокие, почвенные истоки: любительское хоровое пение в кружках, цеховых организациях и студенческих союзах издавна было очень распространено среди норвежцев.

Как и в других своих народно-песенных сборниках, композитор стремится к жанровому разнообразию. Наряду с лирическими песнями мы находим в сборнике и детскую песенку-юмореску, и жизнерадостные, задорные песни-танцы, и даже старинные песни-гимны религиозного содержания. Лирика, юмор, мечтательное созерцание, буйное веселье — все эти грани народного характера по-разному, в различных аспектах претворены в цикле.

Мелодии песен, взятые, как и в ор. 17, из сборника Линдемана, Григ обрабатывает свободно и достигает в пределах «камерного» хорового стиля и очень ограниченных

выразительных средств (строфическая форма, сжатые ма-
шштабы, небольшой состав хора) изумительного разнооб-
разия, свежести, новизны.

Особенно проникновенно подходит он к лирической
песне. Песни «Юный Уле», «Улегся спать я поздно»,
«Маленькая Торэ», «Конечно, я глупец большой» при-
надлежат к лучшим образцам элегической лирики
Грига.

Большое значение Григ придаст хоровой фактуре. Но-
вой и ценной стороной его сборника является широкое
применение полифонических приемов хорового письма —
самостоятельность мелодических голосов, еще не типич-
ная для более ранних обработок ор. 17 и, несомненно, ве-
дущая к позднему григговскому стилю. Так, в задумчивой
песне «Улегся спать я поздно» (интонационно близкой
к «Песне Сольвейг») мелодия у солиста окружена плавно
скользящими контрапунктирующими линиями других го-
лосов, образующих гармонию и одновременно составляю-
щих подголоски к основной теме: стиль этой песни, с ее
«поющей гармонией», можно назвать гармонико-полифо-
ническим. Движение голосов здесь образует типично гри-
гговские диссонансы — «щемящие секунды», острые задер-
жания:

89a. *Lentamente*

Ten. I. II *pp*

Baritono solo *pp*

Bassi I. II *pp*

espr. s'br. mp

Я *leg*

ve - че - ром у - лег - ся, у -
lag - de mig saa sil - dig all

- лег - ся я спать, я ду - мал, что спо -
 vent om en kveld, jeg vid - ste in - gen

- кой - но я про - сплю ночь.
 kví - de . til at ha - ve.

ritard. *pp*

Иную трактовку получает старинная баллада «Юный Уле», в которой использован другой, более обычный го-мофонно-гармонический тип изложения: широкая мелодия в партии солиста лишь слегка поддержана тихо аккомпанирующими аккордами хора. Однако и здесь при-сущая Григу утонченность гармонизации заметно про-является в характерной игре светотеней, в сопоставлениях гармонического и натурального минора и экспрессивных каденциях, отмеченных хроматическим движением го-лосов:

896 *Andante serioso* *mp*

Baritono solo

Тен. I. II

Bassi I. II

Паж Нен

У - ло служил при дво - ро ко - ро - ля, хо -
 O - le han tjen - te i Ko - nin - gens Gaard, der

- тел он был в сы - тым в о - де - тым
 tjen.te han for Kaae.der og for Fe - de

cresc. *cresc.* *cresc.* *pp* *pp*

Большая изобретательность и тонкое чувство юмора проявились у Грига в песнях танцевального жанра. Хор трактован здесь в очень своеобразной, темброво-живописной манере. Григ с большим блеском решает задачу «вокальной инструментовки»: и в музыке, и в тексте преобладает прием звукоподражания (при этом на первый план выдвинуто организующее ритмическое начало). В каждом из этих «хоровых танцев» сразу же слышится народный инструментальный ансамбль; характерна и чисто колористическая трактовка текста с оригинальными звукоподражательными припевами:

90 *Molto moderato*

Baritono solo

Ten. I

Ten. II

Bassi I. II

p *sp*
Sut - tam su - do - li - ta lut - tam lut - tam

sp
dei da su - do li - ta lut - tam lut - tam

Сфера народного юмора чутко затронута и в забавной детской песенке-юмореске, повествующей о приключениях «кисы с котятами»: отчетливый остигнутый синкопированный ритм выдержан в партии аккомпанирующего хора с соответствующей звуковой подтекстовкой («Трума, румма, рум, бум — киса в барабан бьет, мяу!»). Солист-баритон ведет рассказ, а в партии солиста-тенора слышится кошачье мяуканье.

Цикл заканчивается популярным народным танцем халлишгом «Røtnams-Knut» («Ай да Кнут!»). Более простая по фактуре, непосредственно близкая к стилю народного исполнения, эта веселая танцевальная песня выполняет роль финала.

Многое в хоровых обработках Грига уже предвещает сборники танцев и песен ор. 64, 66 и 72.

Однако репертуарное значение сборника ор. 30 было ограничено спецификой «камерно-хорового» жанра — слишком интимного для концертной эстрады, но слишком

утонченного и сложного для домашнего исполнительства. Поэтому вокальные обработки Грига, несмотря на их художественную ценность, до сих пор не завоевали такой широкой популярности, как его народные танцы оп. 35 или оп. 64.

Не менее важное значение во второй половине 70-х годов имела работа Грига над крупными инструментальными сочинениями — фортепианной балладой и струнным квинтетом. С задачами овладения крупной формой Григ неразрывно связывал новые идейные, эстетические задачи своего творчества. Иначе подходит он к лирической теме, вкладывая в свою музыку более сложное психологическое содержание. Чувство восторженного лирического созерцания жизни, каким проникнуты ранние произведения Грига, уже не отвечало душевной настроенности композитора. Изменилось его отношение к жизни — изменились и требования к искусству.

Далеко не второстепенную роль в этой творческой эволюции сыграло, как уже сказано, общение Грига с Ибсеном, работа над его лирическими стихотворениями и драмой «Пер Гюнт». Углубляясь в мир поэтических образов Ибсена, Григ остро воспринял центральную тему творчества писателя — тему трагического одиночества сильной и одаренной человеческой личности, тему, которая, в этот период стала для композитора и его собственной, кровной, выстраданной темой. Эта концепция нашла выражение во всех значительных произведениях второй половины 70-х годов: фортепианной балладе, квинтете, вокальной балладе «Одинокий», в романсах на слова Ибсена и замечательных «Мелодиях на стихи Осмунда Винье».

Созданная в 1875 году, «в дни отчаяния и скорби», вскоре после смерти отца и матери, фортепианная баллада, по признанию самого композитора, с большой непосредственностью отразила его личное душевное состояние. В фортепианном наследии Грига это произведение выделяется силой драматизма, глубиной скорби и какой-то особенной взволнованностью, смятенностью чувств. Глубокая по замыслу и единая по композиции, построенная «на одном дыхании», баллада явилась прологом ко всем крупным инструментальным сочинениям «бергенского»

периода: в ней со всей очевидностью наметились черты нового.

Среди лучших образцов романтических вариаций, которыми так богата фортепианная литература, баллада Грига занимает виднейшее место. Асафьев без колебаний назвал ее сочинением «эпохиальным». В своей работе о Григе он рассказывает: «Сколько раз мне приходилось играть ее для В. В. Стасова, очень ценившего это произведение и «ахавшего», главным образом, от образности музыки и непрерывности ее становления-развития. Действительно, «Баллада» эта звучит как песня в прекрасном неизбежном росте народной думы. Глубоко волнующая впечатлительностью своей, музыка ее не содержит ничего чувственного, ничего плоско-натуралистического, и потому народное в ней действительно остается объективно-совершенным началом, принципом возвышенного и вместе с тем реалистического, неотрывного от родной почвы искусства»¹¹.

С особой любовью относился к этому произведению и сам Григ. «Он считает эту прекрасную балладу своим лучшим произведением,— рассказывает один из современников композитора, пианист ван дер Стуккен,— и я думаю, что все глубоко мыслящие музыканты должны согласиться с ним»¹².

По своему значению в фортепианном творчестве Грига баллада может быть сопоставлена только с его концертом a-moll. Оба произведения в наследии Грига отражают лучшие устремления двух этапов жизни художника: первого творческого расцвета 60-х годов и более зрелого «ибсеновского» периода. И как различны они по своему облику, как по-разному высказывается в них композитор! Там — избыток молодых сил, рвущихся наружу, полнота ощущения жизни, открытый темперамент, блистательный артистизм. Здесь — глубокая сосредоточенность и драматизм: трагически-скорбное повествование дано как развитие одной темы, одной музыкальной мысли.

Баллада написана в форме темы с вариациями. В основе ее лежит мелодия норвежской народной песни, заимствованной из сборника Линдемана. Название песни — «Нурланское крестьянство», а родина ее — Вальдрес, одна из центральных областей Норвегии. Текст песни примечателен, он мог бы послужить эпитафией ко всему творчеству Грига:

Немало прекрасных я песен слышал,
 По странам далеким блуждая,
 Но в сердце один лишь напев я храню —
 То Севера песня родная.
 Ту песню пою я, услышат ее
 Все люди, от края до края,
 И правду о северной дивной земле
 Расскажет им песня родная.

Григ оставил народную мелодию неизменной, сохранив даже тональность записи Линдемана. Но в григонской гармонизации песня обрела новую, лирическую экспрессию. Сдержанно-печальный, как бы скованный в своем диапазоне напев покоится на плавной, нисходящей хроматической линии баса и оттеняется такими же скользящими хроматизмами в средних голосах. Это хроматическое движение рождает, в свою очередь, такую же выразительную, полную скорби гармонию (отметим, например, разрешение альтерированной доминанты в мажорную тонику в третьем такте или томительно-нежный «тристановский» субдоминантовый аккорд в пятом такте). Непрерывность гармонического движения, которую Григ подчеркивает исполнительским указанием *molto legato*, сообщает теме широту дыхания, совсем не характерную для обработки Линдемана. У Линдемана народная тема, рассеченная каденциями, распадается на короткие четырехтакты; достаточно примитивна и ее гармонизация. Все это лишает мелодию той плавности, широты, какую отмечена тема григовских вариаций:

Линдеман

91 Moderato

Es kann so man - ge ein vak - ker Sang um

Andante espressivo

p molto legato

Григ

fag - re Land u - ti Vae - ra; men al - der ha e no

heyrí ein-gang dei Sang um dæ; us or no - ra.

Ценность баллады — в драматическом, подлинно творческом развитии народной темы. На основе простой песенной мелодии развертывается волнующая исповедь художника, пережившего и пламенные порывы, и горькие сомнения, и радость побед, и скорбь незаменимой утраты.

Оригинальную, глубоко действенную и динамичную трактовку получает в балладе вариационный принцип развития. Произведение как бы распадается на ряд «рассказов», причем в каждой новой группе вариаций обостряется и эмоциональная выразительность, и сила контрастов, растет скрытый в теме трагический пафос.

В первых четырех вариациях Григ не выходит еще за пределы лирики и скерцозности: тема сначала растворяется в мягких гармонических последовательностях, приоб-

речитативный характер, затем проникается подвижными ритмами, интонациями волнения и порыва (*Allegro agitato*), вновь принимает свой первоначальный песенный облик в чудесном дуэте двух голосов (*Adagio*) и, наконец, переходит в причудливое фантастическое скерцо (*Allegro capriccioso*).

Новая драматическая фаза развития начинается речитативом. Плавное чередование образов-картин нарушается: лирика перерастает в драму. Замечательный по силе экспрессии эпизод *Più lento* построен на взволнованном диалоге двух голосов. Беспокойное *recitativo* нижнего голоса сменяется сдержанно-печальными репликами в верхнем регистре:



Этот диалог предвещает наступление грозных событий. С большой силой отображен здесь внутренний душевный конфликт. В музыке слышится и угроза, и примиренность, и душевное смятение, и покорность судьбе. Невольно вспоминается столь же значительный, впечатляющий вступительный речитатив из первой баллады *g-moll* Шопена.

Волнение возрастает. Следующее за речитативом острое скерцо переходит в стремительное движение двух голосов (канон). А далее новый контраст, новая вариация: мрачное *Lento* предвещает трагическую развязку. Это суровый образ траурного шествия, сопровождаемого отзвуками погребального звона. Необычная ритмика «траурного марша» (Григ сохраняет трехдольный размер темы) не нарушает величавой размеренности движения. Мрачное спокойствие скорби противостоит взволнованному трепету жизни, которым насыщено драматическое повествование.

Вступлением лирического, импровизационного монолога (*Un poco andante*) начинается третий, завершающий, раздел баллады. Значение этого переломного момента в дра-

матургическом замысле вариаций особенно велико. Это не только традиционный «лирический эпизод перед кодой», обычный в вариационном цикле. Это — «слово от автора», вдохновенная лирическая прелюдия, предваряющая главную кульминацию драмы.

Завершающий раздел, в котором композитор отходит от строго выдержанного вариационного изложения, отличается необычной для Грига мощью и грандиозностью, широким виртуозным размахом. Этот финал цикла открывается эпизодом *Un poco allegro e alla burla*, в духе народного танца. Острота типично григговского триольного пунктированного ритма подчеркивает фантастический характер музыки: кажется, будто речь идет о таинственных приключениях героя в темном царстве троллей, о борьбе его с злыми, враждебными силами. Но вот достигнута кульминация — радость победы. Героический пафос музыки усиливается светлой ладовой окраской темы, властно утверждающей себя в цепи мажорных тональностей (*Des-dur, E-dur, G-dur*), и получающей значение торжественного победного гимна (*Meno allegro e maestoso*). Этот обычный для Грига принцип романтического преобразования темы, перерастающей в «пафос восхищенности» (Асафьев), получает, однако, в балладе своеобразное преломление. Достигнув высокой, лучезарной кульминации, тема внезапно принимает облик мрачной и бешеной пляски. «Гимн победы» отступает перед натиском бури, грандиозное нарастание коды приводит к трагической катастрофе, внезапному срыву, после которого вновь возвращается простой напев народной песни.

Баллада — одно из самых глубоких по содержанию сочинений Грига; нигде он не достигает такой драматической силы и напряженности, такой целеустремленности внутреннего развития *. Это как бы «инструменталь-

* Особая роль в балладе принадлежит средствам пианистической выразительности. По широте и красочности фактуры, разнообразию приемов фортепианной техники баллада не уступает концерту. В известном смысле она представляет даже и большие трудности для исполнителя, так как виртуозные задачи, так выгодно и эффектно поставленные в концерте, здесь еще более подчинены драматической экспрессии. Достаточно указать на самый сложный в техническом отношении полифонический эпизод седьмой вариации (канон в быстром темпе стаккато) или на заключительный раздел вариаций, требующий от исполнителя совершенного владения октавной и аккордовой техникой.

ная драма» — повесть о большой человеческой жизни, тем более возвышенной и прекрасной, чем трагичней ее конец.

Интересно, что Григ, не раз исполнявший публично свой фортепианный концерт, никогда не включал балладу в концертные программы. Он играл ее крайне редко и только в домашнем интимном кругу, причем это исполнение всегда стоило ему огромной затраты сил. Горячо любя это произведение, композитор не стремился выносить его на эстраду — быть может, отчасти потому, что с ним были связаны самые глубокие, затасанные личные переживания.

В начале 1878 года в Хардангере Григ создает новое произведение балладного жанра — балладу-монолог «Одинокий» * для баритона и струнного оркестра с двумя валторнами. Первоначально композитор хотел создать на эту тему хоровое произведение типа кантаты, но затем предпочел более сжатую форму вокального монолога.

Текст баллады заимствован Григом из сборника старинных норвежских песен Ланнстада. Прочитав старинную легенду об одиноком путнике, «плененном горами» и очарованном злыми троллями, Григ был покорен ее наивной простотой и сдержанной силой, краткостью и выразительностью старонорвежской речи, поэтичностью народно-сказочных образов. Созвучной и близкой его душевной настроенности оказался и поэтический сюжет баллады — повествование об одиноком, не знающем покоя и счастья страннике, мечтающем о далеком сказочном царстве. Ведь те же мотивы одиночества, трагедии одинокого художника, отверженного, непонятого людьми, только что прозвучали в ибсеновской балладе «Музыканты» и в элегическом романсе «Лебедь».

Заметно в этом произведении Грига и влияние романтической шубертовской традиции. Труден путь не знающего покоя и счастья одинокого, блуждающего в горах странника: перед ним дремучие леса, неприступные скалы, бурные потоки и мрачные пропасти. Прекрасная

* Подлинное название баллады — «Den Bergtekne» («В плену гор»), но в концертную практику она вошла в немецком переводе с новым названием «Der Einsame» («Одинокий»).

дочь горного царя манит его все дальше и дальше, в неведомое сказочное царство, и нет пути, нет возврата к людям. Эти «шубертовские» образы переданы у Грига в полном соответствии с духом и жанром романтической баллады: здесь и оживленный, в танцевальном ритме эпизод царства троллей и фей, и наивно-идиллические пасторальные напевы. Ведущее значение приобретает сумрачно-сосредоточенная «тема странника», появляющаяся в самом начале в партии валторн. Гармонизация этой мелодии, отмеченной суровой эпической простотой, несколько напоминает стиль фортепианной баллады. Тема развертывается на хроматическом нисходящем басу:

93 *Andante* *ppressivo*

Corn I. II

V-le
V-ni I. II

longa

sp *pp* *p*

V-celli
C-bassi

Замечательно по своему фантастическому колориту вступление оркестра, рисующее волшебное очарование таинственного леса. В красочном сопоставлении двух аккордов (тоника g-moll и доминантсептаккорд e-moll) заключен «тезис» дальнейшего гармонического развития: обе тональности затем широко утверждаются в балладе, в изложении главной темы и эпизода (баллада написана в форме рондо).

В автографе Грига произведение носит подзаголовок «Старонорвежская песня» («stev»). Действительно, в балладе доминируют не столько моменты колористически-живописные, сколько черты эпического повествования. В музыке преобладают скупые, строгие линии; вокальная партия отличается эпической сдержанностью, в ней нет эмоциональной «открытости», широких патетических кульминаций.

Думается, что именно этот специфический, чисто национальный отпечаток суровой северной архаики в известной мере препятствовал широкой популярности баллады Грига за пределами его родины. Глубоко прочувствованная самим композитором, баллада «Одинокий» все же лишена типичной для Грига широкой «общительности». Рядом с такими выдающимися монументальными красочными полотнами, как фортепианная баллада и струнный квартет, она кажется небольшим этюдом. Но общность тематики и творческих задач во всех трех сочинениях несомненна.

Итог творческой работы Грига в Хардангере — первый струнный квартет *g-moll* — одно из самых замечательных, глубоко поэтичных произведений в мировой камерно-ансамблевой классике. Не нарушая традиционных форм, Григ создал здесь образец нового колористического, как бы «оркестрового» квартетного стиля, получившего широкое развитие в камерной музыке позднего XIX и начала XX века. Лирик-поэт, Григ в той же мере является здесь и замечательным живописцем, чутко передающим впечатления окружающей его величавой и самобытной природы. Смысл этого произведения лучше всего был раскрыт в словах самого Грига, говорившего о квартете, что в этих повествованиях о хардангерской природе «заключена внутренняя, духовная жизнь человека»¹³.

Григ писал квартет зимой 1877/78 года в Луфтхюсе, когда бури и вихри сотрясали его маленький домик. Вокруг лежал глубокий снег; ветер разыгрывал свою таинственную симфонию, «а он сидел в углу и прислушивался»¹⁴ — так рассказывает о Григе его друг, художник Петерс.

В сравнении с другими циклическими сочинениями Грига квартет отличается особой цельностью и единст-

вом тематического развития. В пределах классического по своему строению четырехчастного цикла Григ отчетливо проводит принцип лейтмотивизма. Вступительная тема квартета объединяет произведение. Характерная народно-норвежская интонация нисходящего «терцового хода» приобретает в ней сдержанно-суровое звучание благодаря использованию натурального минорного лада:

94 *Un poco andante*

The image shows a musical score for a piano quartet, measures 94-97. The tempo is marked "Un poco andante". The score is in G minor and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a descending third interval. The second system continues the melody with sustained notes. The third system shows the continuation of the theme with dynamic markings like "p" and "pp".

Значение этой лейттемы символично: ее можно определить как «тему трагической судьбы художника», а в более широком смысле — как «тему рока». Не случайно ее почти буквальное совпадение с мелодией баллады «Музыканты» на слова Ибсена*. Идея трагического одиночества стала своего рода «автобиографическим лейтмотивом» в произведениях Грига второй половины 70-х годов.

Однако, как увидим далее, решение ее в квартете иное, чем в фортепианной балладе или в балладе «Одинокий»:

* См. пример 87 (с. 300).

Григ дает оптимистическое истолкование ибсеновской философской концепции и приходит к ликующей коде — апофеозу жизни. Отсюда и постепенное преобразование лейттемы григовского квартета, звучащей как властное напоминание, как «голос судьбы».

Пронизывая музыкальную ткань квартета, тема вступления по-разному перевоплощается в лирически-нежной теме побочной партии первой части и в остром, характеристическом скерцо (третья часть); она же полифонически развивается в медленном вступлении к финалу и, наконец, настойчиво утверждает себя в торжественно мажорном звучании, в коде финала:

95a **Allegro**
tranquillo

956 **Allegro molto marcato**

95 *Lento*

Un poco andante

95 *pesante*

Основное содержание цикла сосредоточено в психологически насыщенной, наиболее динамичной, взволнованной первой части квартета: здесь слышится и дыхание суро-

вой северной природы, с ее зимними вьюгами, и живая трепетность человеческих чувств. Музыка поражает остротой контрастов. Вслед за первым проведением главного лейтмотива неожиданно, сразу захватывая слух, вторгается взволнованно-трепетная тема главной партии, с характерным григовским гармоническим сопоставлением «тени и света», минора и параллельного мажора (напомним главную тему первой части фортепианного концерта):

96 *Allegro molto ed agitato*



Новый контраст дает тема побочной партии — спокойная и нежная. В ней выражено элегически светлое начало, которое у Грига получило бессмертное воплощение в образе Сольвейг. Основой этой темы служит тот же материал вступления (см. примеры 94 и 95а).

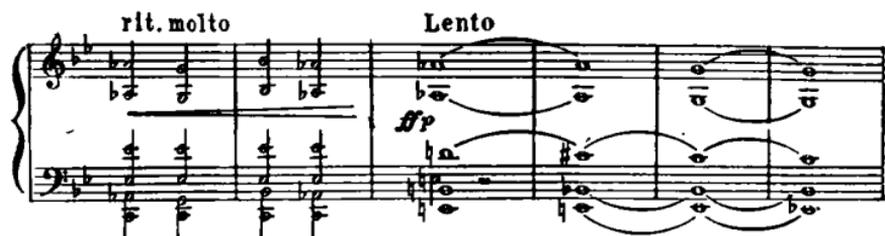
Однако мажорная окраска, прозрачность инструментальной (две скрипки и альт в высоком регистре, без виолончели) придают ей совсем иное, более мягкое лирическое звучание.

Очень динамичен центральный раздел первой части — разработка. Развивая тему вступления и главной партии, Григ, как и в разработке фортепианного концерта, прибегает к приему восходящих полутоновых сдвигов (b-moll, h-moll, c-moll, cis-moll и т. д.). Здесь Григу удается по-новому претворить классическую традиционную форму. Драматическое нарастание приводит не к мощной кульминации fortissimo, а к неожиданному угасанию: в кон-

це разработки, в мягком звучании альты, внезапно вновь возрождается лирически-скорбная лейттема квартета. Значительность момента подчеркивается последующим широким проведением главной партии в увеличении и в сочетании с интонациями главного лейтмотива. В этом наиболее впечатляющем эпизоде скорбное чувство выражено с особой сосредоточенностью и глубиной. Обе темы здесь предстают как образ трагической судьбы, рока. И, разумеется, не случайно проскальзывают здесь характерные интонации шубертовского «Двойника» (см. такты 19—24):

97 **Allegro**
tranquillo

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system is marked *PPP*. The music is in G minor (three flats) and 3/4 time. The first system shows a wide interval in the right hand and a similar interval in the left hand. The second system continues with similar wide intervals. The third system shows a more active right hand with eighth notes and a sustained left hand. The fourth system concludes with a triplet in the right hand and a sustained left hand.



Столь же значительна и драматична по своему скрытому смыслу и кода первой части, в которой главный лейтмотив звучит то романтически-просветленно, разветываясь в партии виолончели, на фоне угасающего tremolo скрипок и альты pianissimo, то порывисто, бурно и страстно — в заключительном Presto.

Особое значение приобретают в первой части квартета «скрытые кульминации», в которых основной лейтмотив получает утонченно-поэтическое призрачное звучание. Контрастное противопоставление этих просветленно-романтических эпизодов (последний раздел разработки и кода) общему взволнованному и возбужденному тону музыки придает им тот особый отпечаток лирического трагизма, в котором сказывается глубокая индивидуальность художественной природы Грига.

Следующие части квартета, по сравнению с сонатным аллегро, носят более жанровый характер. Об этом свидетельствуют и их названия: Романс, Интермеццо, Presto al saltarello. Здесь совершается постепенный переход от лирико-психологического к объективно-жанровому, от поэтического высказывания к отображению широких картин народной жизни. В то же время по своему музыкально-драматургическому замыслу и тематизму эти части неразрывно связаны с первым аллегро.

Это касается, в первую очередь, очаровательного и простодушного Романса, грациозная мелодия которого вполне могла быть сочинена юным Григом — столько в ней непосредственности, свежести и чистоты. После сумрачной и бурной первой части она словно несет с собой весеннее пробуждение. Тема разветвляется спокойно, непринужденно. Григ поручает ее различным инструментам (виолончель, первая скрипка, альт, снова виолончель), ведущим спокойный диалог. Уравновешенностью, пропорциональностью форм отличается и тема, изложенная в двухчастной форме, и вся композиция Романса,

представляющая собой сложную трехчастную форму с варьированной репризой и кодой. Однако связь с драматической первой частью, ее лейттемой ощущается и здесь: в среднем разделе Романса слышатся отзвуки тревожного и бурного сонатного аллегро. Интонации вступления и главной партии первой части по-новому претворяются в драматических возгласах скрипки и беспокойных хроматических фигурациях альты:

98 **Allegro agitato**

В стремительном Интермеццо, остротой синкопированной ритмики несколько напоминающем шумановские скерцо, лейтмотив квартета получает новое, энергическое звучание. Проникнутое волевыми, бодрими ритмами, это своеобразное скерцо знаменует перелом в развитии действия: в музыке начинают отчетливо вырисовываться жанровые моменты, образы народной жизни. В среднем эпизоде звучит наигрыш простого крестьянского халлинга.

Обобщающее значение композитор придает финалу, с его широким охватом настроений, образов, тем. Медленное, скорбное вступление с каноническим проведением главной лейттемы, танцевальные темы главной и побочной партий, отголоски скерцо в коде и, наконец, мощное утверждение основной музыкальной мысли квартета — таковы важнейшие разделы финала.

Написанный в форме рондо-сонаты, финал носит обозначение *Presto al saltarello*. Это картина народной пляски — стремительной, безостановочной в своем вихревом движении. «Итальянский ритм» танца мог быть подсказан симфонией А-дур Мендельсона, с ее романтической мечтой о южных странах. Именно в таком значении «прекрасного и далекого» появляются образы Италии и у Грига (напомним романс на слова Бьернсона «На Монте Пинчио» или отзвуки карнавала в цикле фортепианных пьес «Из народной жизни» оп. 19). Но свое, норвежское, у Грига всегда присутствует. Триольный ритм «сальтарелло» причудливо сочетается с характерными интонациями норвежского танца. Не столько итальянский, сколько норвежский колорит господствует в этой «северной тарантелле».

Кульминация финала дана в широко развернутой коде: лейттема проходит в мажоре. Ее трагический характер постепенно преодолевается предшествующим развитием народно-жанровых образов. Торжественно и мощно звучит кода финала — выход к свету и солнцу, на широкие просторы земли.

Квартет — наиболее монументальное, наиболее симфоничное среди камерных сочинений композитора. Создавая это произведение, Григ как бы возместил свою неудачу в жанре симфонии. Симфоничность квартета выразилась не только в широком, оркестральном стиле изложения, не только в трактовке ансамбля, но и прежде всего в значительности и широте идейной концепции.

Исследователь творчества Грига Ю. А. Кремлев справедливо связывает замысел квартета с переломным периодом жизни Грига, с недолгим, но острым душевным кризисом «хардангерских лет»¹⁵.

Тем важнее для Грига оптимистическое решение «темы одиночества» в духе больших симфонических концепций Бетховена, Брамса, Чайковского. На протяжении всего квартета ярко проявилась единая линия развития —

линия преодоления трагического, рокового начала. Путь от личного к общенародному, от скорби — к радостному приятию жизни определяет весь строй этого произведения, знаменующего полную творческую победу художника.

Завершив струнный квартет и, таким образом, решив одну из своих главных задач — «пробить дорогу к крупной форме», Григ вскоре покончил с жизнью отшельника. После суровой хардангерской зимы его снова влечет к себе концертная деятельность, общение с публикой, с музыкальной средой.

Осенью 1878 года композитор уехал в Германию, где 29 октября был впервые исполнен его струнный квартет (исполнители — известный квартет скрипача Роберта Хекмана).

Исполнение квартета в Кельне и Лейпциге сопровождалось повыми выпадами консервативно настроенных критиков. Ярый преследователь Грига, лейпцигский критик Э. Берндорф, выступивший в газете «*Signale*», на этот раз превзошел себя в тупом педантизме. Но не только Берндорф, а и многие известные профессиональные критики отрицательно отнеслись к новому сочинению Грига. По словам композитора, знаменитый рецензент Э. Ганслик «совершенно уничтожил» квартет.

Грига упрекали в недостаточном владении полифоническим стилем квартетного письма, в обильном употреблении сгущенных красок ансамбля. Любопытно, что в зарубежной музыкальной критике Григу и поныне предъявляют такого рода упреки.

Так, в вышедшем в 1952 году английском сборнике статей о Григе настойчиво говорится об излишней «оркестральности» григовского квартетного письма, где сгущенность фактуры влечет за собой якобы однообразие приемов развития¹⁶.

Подобное утверждение может быть вызвано только непониманием новаторских задач Грига, стремившегося в первую очередь не к развитию полифонической ткани, а к выразительности гармонии, тембра и колорита. В противоположность классической традиции этого жанра, Григ трактует квартет не как ансамбль четырех самостоятельных инструментов, а как единый целостный инструмент, обладающий исключительно богатыми красочными возможностями.

Стиль письма Грига, насыщенный, гармонико-колористический, отличается в то же время большой изысканностью нюансировки. Сочиняя это произведение, Григ как бы предвосхитил утонченный стиль письма Дебюсси в его квартете *g-moll*, написанном на пять лет позже. Специфика инструментального стиля Грига — в тонком понимании индивидуальных тембровых качеств квартета и в очень широкой градации этих тембровых возможностей; особенно характерно для композитора выразительное использование высокого регистра низких по тембру инструментов — альта и виолончели — в лирических эпизодах (тема побочной партии у альта и виолончели в разработке первой части, кода первой части и кода Романса).

Тембровой выразительности Григ добивался особенно упорно, и уже после первого исполнения квартета продолжал вносить изменения в его инструментовку*.

Квартет *g-moll* — последнее законченное сочинение Грига в этом жанре: начатый в 1891 году второй струнный квартет *F-dur* остался незавершенным.

Неоконченными остались и некоторые другие камерные ансамбли. Вскоре после завершения первого квартета Григ начал сочинять фортепианное трио (рукопись датирована 17 июня 1878 года), но набросал в первом варианте только медленную часть — *Andante c-moll*. Сохранились также эскизы фортепианного квинтета *B-dur* (1886?), задуманного в широком концертном плане**. Надо полагать, что все эти сочинения не увлекали Грига в той мере, как музыка его лучшего, первого квартета, в котором он хотел выразить «свою внутреннюю духовную жизнь». И только в третьей скрипичной сонате он создал произведение, равное этой камерной симфонии.

* Показательно, что в ответ на предложение своего лейпцигского издателя сделать новый вариант квартета в виде ансамбля с участием фортепиано, Григ ответил решительным отказом, разъяснив, что темы квартета с самого начала возникли в его воображении именно как темы для струнных смычковых инструментов.

** Отрывки из этих неоконченных сочинений были впервые опубликованы другом Грига, голландским композитором Юлиусом Рёнтгеном, а затем воспроизведены в монографии Г. Финка¹⁷.

Глава седьмая

В Бергене

С начала 80-х годов Григ прочно поселился в родном городе Бергене — городе, где прошло его детство, где по-прежнему на приморской улице Странгатен стоял старый отцовский дом.

Берген в Норвегии нередко пазывают «городом Грига». Все здесь связано с именем великого композитора, все напоминает о нем. Посреди города, на старой торговой площади, возвышается статуя уроженца Бергена, писателя Людвиг Хольберга, чье творчество вдохновило Грига на создание «Хольберговской сюиты». У подножия этого памятника, в день его открытия, Григ дирижировал только что написанной им кантатой «Памяти Хольберга». Далее, в центре города — памятник Уле Буллю, старшему другу и наставнику Грига, Национальный театр, основанный Буллем в дни детства Эдварда, памятник Бьернсону — деятелю этого театра. На центральных улицах Бергена находились концертные залы (ныне уже не существующие), где Григ постоянно выступал в камерных и симфонических концертах. Высоко на горе, в саду Эльсеро, на-

ходится маленький «павильон Рольфсена», в котором создавался «Пер Гюнт», а внизу, в городском парке, среди зеленеющих деревьев, напротив здания Музея художественной промышленности (где 9 сентября 1907 года состоялись похороны композитора), стоит памятник Григу.

Но всего более напоминает о Григе бергенская природа — мягкие «акварельные», словно отливающие перламутром краски северного пейзажа, могучие горы, сплошной грядой теснящиеся к морю, широкие водные просторы залива и бледное северное небо. Свособразен и колорит самого города, с его белыми домиками, остроконечными крышами, готическими средневековыми колокольнями и мрачными руинами «замка короля Хокона». Все наполнено романтическим ощущением старины, подлинно григвской поэзией Севера.

Западнонорвежская, «вестланнская» атмосфера особенно ощутима в поздних сочинениях Грига, в его песнях на слова Винье и Гарборга, написанных на народном диалекте, в ряде фортепианных миниатюр, посвященных родному краю (напомним лирические пьесы «Тоска по родине», «Домой», «Вечер в горах», «Летний вечер»). Недаром Григ с гордостью называл себя бергенцем!

Поселившись в Бергене, Григ сразу принял участие в музыкальной жизни города. Летом 1880 года он занял место главного дирижера общества «Гармония». Принять это предложение он решился не без колебаний: слишком живы в памяти были тягостные воспоминания молодых лет. К тому же Берген, маленький приморский городок, располагал в то время еще более скудными музыкальными возможностями, чем Кристиания — столица Норвегии. Но чувство долга и на этот раз победило. Григ с детских лет помнил о просветительской деятельности Уле Булля — основателя бергенского Национального театра, о руководителях этого театра Ибсене и Бьернсоне. Теперь ему предстояло поднять на более высокую ступень музыкальную культуру родного города, сделать его подлинным центром норвежской музыкальной жизни. Осенью 1880 года Григ открыл в Бергене свой первый концертный сезон.

Начало дирижерской работы Грига в Бергене совпало с печальным событием в жизни страны: Норвегия потеряла крупного художника, борца за национальное музыкальное искусство Уле Булля. 17 августа 1880 года Булль



Порт в Бергене

умер в своем загородном доме около Бергена после длительной поездки в Америку, откуда он возвратился, незадолго до смерти, тяжело больной. Вся страна оплакивала великого артиста. Во главе траурной процессии шли Григ и Бьернсон. Григ произнес краткую надгробную речь в память своего друга и возложил на его могилу золотой лавровый венок. В нескольких словах он выразительно определил историческую роль Булля как «пионера норвежского музыкального искусства», проложившего дорогу к его большому будущему. «За то, что ты, как никто другой, прославил нашу страну, за то, что ты, как никто другой, повел наш народ к светлым высотам искусства, за то, что ты, как никто другой, покорял все сердца, горячо и неустанно пролагая путь молодой национальной музыке, за то, что ты бросил семена, которые взойдут и в будущем и за которые благословят тебя потомки наши, за все, содеянное тобой, — от имени норвежского музыкального искусства приношу тебе великую благодарность и возлагаю этот лавровый венок на твою могилу. Покойся с миром!» — закончил свою речь Григ¹.

В Бергене Григ провел два концертных сезона (1880/81 и 1881/82 годов) и дал за это время ряд симфонических и камерных концертов с большими, разнообразными

программами: здесь и норвежская музыка, и классика XVIII века, и творчество Бетховена, Шуберта, Шумана, Вагнера.

Первый сезон открылся «норвежским концертом», в котором были исполнены произведения Уле Булля, Свенсена и Грига. В программу следующих концертов вошли произведения Моцарта, Гайдна, Бетховена (Большая фантазия для фортепиано с оркестром), симфония C-dur Шуберта, скрипичный концерт Бетховена, хоровые произведения Генделя и кантата Гаде. Любовь Грига к старинной классической музыке проявилась в заключительном концерте первого сезона, где наряду с *concerto grosso g-moll* Генделя для струнного оркестра исполнялся Реквием Моцарта при участии Нины Григ в качестве солистки. Жена Грига выступала и в камерных вечерах. В камерном концерте, посвященном Шуману, помимо Эдварда и Нины Григ, участвовали также виолончелист Йоп Григ, брат композитора, и норвежский скрипач Август Фрис.

Следующий сезон был отмечен исполнением седьмой симфонии Бетховена, произведений Вебера и Керубини. На юбилейном концерте общества «Гармония» Григ играл свой фортепианный концерт и дирижировал симфонией Свенсена. После двух лет напряженной работы Григ закончил свою дирижерскую деятельность в «Гармонии» исполнением монументальной оратории Мендельсона «Илия» в заключительном концерте весной 1882 года.

Осуществить такие разнообразные по художественным задачам программы было, конечно, нелегко. Начиная свою концертную деятельность, Григ нашел в Бергене слабый оркестр («...оркестровые силы, особенно духовые, были ужасны»², — писал композитор Г. Шьельдерупу) и плохо организованный любительский хор. Как и прежде, ему пришлось работать в трудной обстановке мещанского, провинциального быта, считаться с нелепыми требованиями городских властей и высокопоставленных «покровителей» концертного общества; как и прежде, его беззастенчиво обвиняли в придирчивости, педантизме и «превышении своих прав» — вплоть до того, что когда Григ потребовал от артистов хора (местных любителей) обязательного участия в вечерних репетициях, то факт этот был с негодованием отмечен в бергенской газете. Возможно ли! Ведь в городе постоянно устраиваются балы и



Берген.
Памятник Хольбергу

вечера, «молодые дамы уже заказали себе новые платья», а господин Григ грозит исключить их из состава хора за непосещение репетиций!

Много неприятностей Григу пришлось перенести и по поводу исполнения такого «католического» произведения, как Реквием Моцарта.

Вся эта обстановка сразу напомнила Григу горький опыт Кристиании. В быту провинциального Бергена царила все та же атмосфера филистерства, мещанской ограниченности и лицемерия, что и в столице. Мелкие сплетни, обывательские пересуды и неприятные хлопоты и здесь отравляли Григу всю радость работы. «...Я шел вброд среди глупостей, анонимных свинств и всего тому подобного»³, — вспоминает он в письме к Г. Шьельдерупу. Но из этого же письма видно, что Григ не складывал оружия и за короткое время сумел существенно перестроить жизнь Бергена: «Я желал бы, чтобы Вы

послушали, чего мы добивались в шубертовской C-dur' пойсимфонии и одной из ораторий Генделя. Из хора я действительно сделал нечто...»⁴.

Вопреки трудностям, концертная деятельность Грига в Бергене сыграла важную историческую роль не только в жизни этого города, но и в развитии всей норвежской музыкальной культуры. На основе григовских традиций разворачивается в наши дни достаточно широкая, в масштабах небольшой страны, концертная практика общества «Гармония», а возникшие по инициативе композитора «Музыкальные фестивали в Бергене» (о них речь будет ниже) в настоящее время приобрели международное значение.

В течение двух лет непрерывных концертных выступлений Григ почти не имел возможности сочинять. Сборник песен на слова Винье ор. 33, возникший весной 1880 года в Бергене (еще до начала концертного сезона) и сюита «Норвежские пародные танцы» ор. 35, сочиненная летом 1881 года в Луфтхюсе, — вот и все наследие этого периода.

«Двенадцать мелодий на стихи Винье» особенно популярны и любимы на родине Грига. Одна из них, «Старая мать», получила даже значение народной песни в норвежском быту. Такая популярность «песен Винье» вызвана прежде всего их яркой национальной характерностью.

«Крестьянский поэт» Осмунд Улафсон Винье принадлежал к числу мольстреверов — защитников народно-норвежского языка. Свои стихи он писал на народном наречии (landsmål), тогда как общепринятым в норвежской литературе считался в то время «государственный язык» (riksmål), более близкий к датскому.

Поэзия Винье привлекла Грига суровым пафосом, лаконизмом и выразительностью звучной народной речи. Относительно стихов Винье он вполне мог повторить сказанные им слова о крестьянском, народном языке норвежцев, который «звучал в его ушах как самая прекрасная музыка».

И в то же время выбранные композитором стихотворения Винье отнюдь не наталкивали его на необходимость

какой-либо жанрово-характеристической «фольклорной» трактовки текста. Почти все они посвящены широкой, обобщенно-философской, морально-этической тематике («Первое в жизни», «О дружбе», «Вера», «Моя цель»). В этом смысле их можно считать прямым продолжением ибсеновского цикла ор. 25. В григовских «песнях Винье» выразилась присущая композитору психологическая чуткость, способность вживания в мир скрытых человеческих чувств. Подобно «ибсеновским песням», они окрашены чувством скорби и созерцания. Но, как всегда у Грига, скорбь эта таит в себе жизнеутверждающее начало, глубокую веру в человека и человеческое.

Призыв к правде и верности, долгу и дружбе — смысл этих философских раздумий. Гуманистическая идея цикла открыто выражена в заключительной, бодрой и мужественной песне «Моя цель», воспевающей радость жизненной борьбы.

Другая черта, сближающая «песни Винье» с ибсеновским циклом ор. 25, — мастерство музыкальной декламации. Со всей утонченностью проявилась здесь характернейшая черта позднего григовского вокального стиля — соподчиненность мелодии и слова, гармонии и слова. Мелодия в песнях приобретает уже не столь самодовлеющее значение, по сравнению, например, с ранними песнями на слова Андерсена и Бьернсона. В ней меньше широты и закругленности и больше речевой, декламационной экспрессии. То же можно сказать и о гармоническом языке, всецело подчиненном интонированию текста, более гибком, подвижном, утонченном.

В состав цикла входят двенадцать песен: «Юноша», «Весна», «Израженный», «Брусника», «У реки», «Видение», «Старая мать», «Первое в жизни», «Возвращение в Рундарне», «О дружбе», «Вера», «Моя цель». Не все они были написаны в одно время: к 1873 году относится песня «Старая мать», навеянная, по словам самого композитора, его нежной и стойкой привязанностью к любимой матери, которая в то время была еще жива. Летом 1877 года в Хардангере сочинена песня «У реки». Остальные произведения возникли весной 1880 года в Бергене, в родном доме Грига. Он написал их в течение десяти дней, увлеченный поэзией Винье, которую, по его словам, он только тогда научился любить и ценить по достоинству.

Надо думать, что Григ особенно оценил своеобразие поэзии Винье после своей поездки в Хардангер.

Первая песня, «Юноша», могла бы служить прологом ко всему циклу. Философская тема этого стихотворения Винье типична для зрелого Грига. Образ юноши — символический образ человека, который только через страдание и тягостные усилия познает жизнь и находит в себе силы для жизненной борьбы. Мелодия песни полна мужественного пафоса; краткостью и силой экспрессии она напоминает ибсеновскую песню «Скрылась». Устремленность ее к кульминации выражена в последовательном нагнетании восходящих секвенций, в напряженных октавных возгласах, словно несущих мелодию ввысь. Показательна и острота гармонии, в которой господствует напряженное звучание малого септаккорда с уменьшенной квинтой, сразу определяющее драматический тонус романа:

99 Poco andante (frit deklameret) [свободно декламируя]

Му-тем ты-же-лым ты пой-дешь средь бурь и
Du se- rer vidt og du verd' trøytt og Fo- ten

гроз, у-зна-ешь ра-но серд-ца скорбь и горечь слез,
skjer. Du graet, so Ru- ta af- te bliytt af Tå- rer er.

Форма песни — строфическая, куплетная, как и в большинстве произведений этого цикла. Сжатость строфы,

укладывающейся в рамки простого периода, придает романсу характер краткого афоризма.

Такой впечатляющей силы Григ, правда, достигает не во всех песнях цикла. Наиболее отвлеченные, философские тексты («Первое в жизни», «О дружбе», «Вера») и даже идейно значительная, но несколько декларативная песня «Моя цель» удалась ему меньше. Напротив, там, где философская тема дана в лирическом аспекте и связана с конкретными образами природы и человеческой жизни, — лирика Грига остается несравненной.

Драгоценная жемчужина среди «песен Винье» — прекрасная северная элегия «Весна»*. Очарование этой песни — в ее трогательной нежности, хрупкости. Все в ней, начиная от светлой тональной окраски (Fis-dur), предельно простой и прозрачной фактуры, передаст чувство весенней хрустальной свежести, пробуждение еще холодной, но уже пригретой солнцем природы. И в то же время песня овеяна грустью, ибо ведь это — «последняя весна», последнее любование природой и жизнью.

Общая композиция романса отличается редкой стройностью. По своему мелодическому складу это произведение может служить прекрасным примером вариантного развития у Грига. Каждый куплет романса состоит из трех построений, различных по мелодическому рисунку, но отмеченных общностью интонаций и ритмики:

100а *Andante espressivo*
pp

Да, мне о-ще раз да-но у-видеть зем-ли об-нов-лень-о...
En. no ein Gongfokkeg Yet-ren at sjå for Vå-ren at re-må...

100б *pp*

Мог я о-ще раз у-видеть как лет-не-ет и та-ет...
En. no ein Gongfokkeg I-son at sjå frå Lan-det at sji-to...

100в *cresc.* *cresc. molto*

Ут-ром я слы-шал о- пять за ре-кой на-по-вы сви-ре-ли...
Gra-let det frø-no og en - no ein Gongfokk sko-da med Blo-mar...

* Более известное название, установившееся в концертной практике, — «Последняя весна».

Чуткие интонационные изменения основной попевки, которая в своем развитии каждый раз по-новому окрашивается и «распеваётся», сообщают «Весне» Грига особую утонченность и гибкость, присущую его лучшим лирико-элегическим пьесам *. Размеренность ритма, устойчивость плавно скользящих гармоний (смена тоники второй ступенью, мягкие плагальные обороты) подчеркивают настроение спокойного созерцания и светлой печали. Мудрым, проникательным и вместе с тем трогательно-наивным восприятием бытия проникнут весь романс Грига — гениальный образец вокальной элегии. Известно, что это произведение было одним из любимых у П. И. Чайковского, который, слушая «Весну» в исполнении Нины Григ, не мог удержаться от слез.

Другая элегия, «Израненный», носит более напряженный, драматический характер. Здесь в музыке уже не светлая «лирика прощания», а глубокая, щемящая сердце скорбь, горечь неизбывных страданий. Лаконичная, полная острой экспрессии, она несколько напоминает по стилю лучшие песни Гуго Вольфа (к которому Григ отчасти близок в вокальных произведениях этого периода).

Сам композитор, по-видимому, очень ценил эту песню, и, разумеется, не случайно включил ее в число своих оркестровых обработок наряду с «Последней весной» («Две элегические мелодии для струнного оркестра» ор. 34, 1881).

Среди других песен сборника заслуженной известностью пользуются две песни в народном духе — «Старая мать» и «Возвращение в Рундари». Последний своим светлым тоном напоминает раннюю, «андерсеновскую» лирику юного Грига.

Очаровательная, полная изысканной грации песня «Видение» находит художественные параллели не только в западноевропейском романсе, но и у русских композиторов, чутко воплотивших в своей лирике те же образы «мимолетного виденья», «исчезнувшей мечты», воспоминания о кратких мгновеньях незабываемой встречи. Ее капризная, прихотливая ритмика создает впечатление устремленности; мелодия звучит легко и воздушно. Многие

* Близкие параллели григовской «Весны» — «Колыбельная Сольвейг», «Романс» из третьей скрипичной сонаты, фортепианная миниатюра «На родине» из цикла «Лирические пьесы» ор. 43.

сближает этот изящный романс с «Вальсами-каприсами» Грига, возникшими на два года позже.

Эпизодом цикла служит заключительная песня «Моя цель», наиболее монументальная по своим масштабам, наиболее насыщенная и полнозвучная по изложению. Гимнический склад музыки, торжественный и приподнятый характер текста заметно выделяют ее среди других, более камерных песен сборника. Впоследствии «Моя цель» подверглась оркестровой переработке и была включена Григом в маленький цикл «Две мелодии для струнного оркестра» (ор. 53, 1891).

Развивая традицию «ибсеновских песен», Григ придает в цикле ор. 33 особое выразительное значение гармонии. Здесь снова сказывается стремление композитора найти «гармоническое зерно» музыкального образа — характерную лейтгармонию, определяющую эмоциональный тонус песни. Такова, например, выразительная роль септаккорда второй ступени в первой песне — «Юноша» (см. пример 99). В песне «Израненный» острое чувство скорби с большой экспрессией передано выразительным задержанием:

101 Allegretto espressivo

Изра - нен - ный, острое чувство скорби с большой экспрессией передано выразительным задержанием:
 Mit Hjar - ta her vo - ret i
 - же - лой борь - ба, нет сил бо - роть - ся мне бо - ло;
 Li - vets Strid - og mangt eid Bår her det fan - gjel...

В этой же песне Григ тонко пользуется приемом ладовой и эгармонической замены: вместо ожидаемой основной тональности *cis-moll* в завершающем построении звучит светлый *Des-dur*, так хорошо оттеняющий поэтический смысл стихотворения Винье — образ трагического просветления.

Глубокое впечатление оставляет элегически-созерцательная, «шубертовская» по стилю песня «У реки». Выразительность ее переменного мажоро-минорного лада создает ощущение мерцающих, словно переливающихся, изменчивых гармонических красок. Именно гармония служит здесь важнейшим средством раскрытия внутренней философской сущности стихотворения Винье (символический образ дерева, влюбленно склонившегося над зеркальной гладью воды, которая губит его, подтачивает его корни) и вносит в идиллически-спокойный напев оттенок сумрачной скорби. С глубокой тоской звучат заключительные возгласы-вздохи: «О лес! О лес!» — выразительно оттененные аккордом минорной доминанты в мажоре:

102

Poco andante
tranquille

p *pp* *f* *p*

О лес! О лес! О лес! О лес!
Du Skog! Du Skog! Du Skog! Du Skog!

dim. *fpp* *ff* *pp* *ppp*

Особая изысканность гармонического языка в песнях на тексты Винье говорит о новых стилистических исканиях Грига, которые позже приводят его к гениальному циклу «Девушка с гор». Опираясь на опыт ибсеновских песен, Григ углубляет средства вокально-декламационной и гармонической выразительности и добивается полного синтеза слова и музыки в пределах очень сжатой, отточенной (почти всегда строфической, куплетной) формы.

Показательна и поэтическая законченность цикла. Его нельзя рассматривать как простой «сборник песен»; цикл

подчинен единой идейно-тематической линии развития: от краткого пролога, где говорится о трудностях жизненного пути, через размышление о смысле жизни повествование приходит к оптимистическому выводу — песне о человеческом призвании, о высокой жизненной цели. Широкий охват лирико-философской тематики сближает «стихотворения Винье» с поздними романсами Грига, а единство тематики делает их, в сущности, таким же целостным, законченным циклом, как и позднейшие вокальные тетради Грига — «По скалам и фьордам», «Девушка с гор»*.

Поездка Грига в любимый им Луфтхюс летом 1881 года принесла с собой новые претворения норвежского фольклора — «Норвежские народные танцы» op. 35 на темы из сборника Линдемана. Композитор написал их для фортепиано в четыре руки, но можно предположить, что этот первоначальный вариант возник как эскиз будущего симфонического сочинения. Во всяком случае, широко известная оркестровка «Норвежских танцев», сделанная немецким композитором Хансом Зиттем, была одобрена и отредактирована самим Григом. Первое исполнение «Норвежских танцев» (в оригинальном, фортепианном варианте) состоялось в камерном концерте Грига в Бергене 6 февраля 1883 года.

Единый симфонический замысел легко прослеживается в танцевальной сюите Грига. Все четыре танца по своему характеру отвечают сложившимся традициям симфонической сюиты. Монументальностью отличается первый танец, основанный на сопоставлении контрастных, национально-ярких образов — мужественной, энергичной танцевальной темы и спокойной, сосредоточенной песенной

* Как и многие другие романсы Грига, «песни Винье» по приобрели широкой известности за пределами его родины. Причиной этого является, в первую очередь, характер поэтического текста. Литературный стиль Винье отличается не только своеобразием народной лексики, но и сложной символикой поэтических образов, переходящей подчас в некоторую выпренность и туманность. Сложный философский смысл стихотворений, выраженный в краткой и характерно-национальной форме, с трудом можно передать на другом языке. Это тем более важно, что Григ тесно связывает мелодию с текстом, подчеркивая значение речевых интонаций.

мелодии. Более сжаты по своим размерам вторая и третья части сюиты. Светлый по колориту, изящный танец A-dur (№ 2) вносит в музыку новые черты утонченной грации и лиризма, в то время как угловатый, задорный халлинг G-dur выполняет роль скерцо. Финалом служит четвертый танец, также сочетающий в себе контрастные элементы танцевальности и лирики.

Цельность композиционного замысла сюиты подкрепляется единством тонального плана (d-moll, A-dur, G-dur, D-dur, соотношение: толика — доминанта — субдоминанта — тоника). Отметим также и общность метро-ритмической структуры: всюду преобладает двухдольный размер $2/4$ и характерный ритм халлинга. Опираясь на народные традиции, Григ как бы демонстрирует в сюите жанровое богатство и разнообразие этого танца, вкладывая в него то суровую энергию, то грацию, изящество, тонкость.

В обработке народных тем композитор не избегает резких сочетаний и часто применяет прием наложения аккордов различных функций. Особенно широко использованы приемы ладового варьирования. Минор и мажор различных наклонов, обогащенные альтерациями различных ступеней лада, служат основой гармонизации народных танцевальных мелодий.

Таков первый танец сюиты, в основе которого лежит старинный крестьянский марш (так называемый «Марш Синклера»). В теме, несколько жесткой и угловатой, ярко проявляются стилевые особенности народной музыки: настойчивые повторы одной мелодической фразы, оstinатность гармонии, колоритные диссонансы (жесткие секунды, увеличенные трезвучия):

103 Allegro marcato

The image shows a musical score for a piece titled "103 Allegro marcato". The score is written for piano and consists of two systems of music. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef is characterized by repetitive rhythmic patterns and dissonant intervals like seconds and augmented triads. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic motifs. The overall style is characteristic of Edvard Grieg's folk-inspired compositions.

По характеру первый танец сюиты напоминает «Священные пляски» из «Улафа Трюгвасона». На нем лежит отпечаток суровой воинственности эпохи викингов. Спокойная песенная мелодия среднего эпизода, с ее оттенком торжественной хоральности, усиливает архаический колорит.

Знаменитый танец A-dur (№ 2) — едва ли не самая популярная из григовских танцевальных пьес. Это идиллическая картинка пародного быта, напоминающая крестьянские новеллы Бьерсона.

Поэтическая одухотворенность музыки, любовное проникновение в мир народной жизни отчасти сближают здесь Грига с Шопеном в его трактовке польского народного танца — мазурки. Как и Шопен, он преодолевает бытовое значение жанра и придает простой танцевальной теме обобщающий поэтический смысл.

И во втором, и в третьем танцах сюиты Григ основывается на народных приемах варьирования. Особенно отчетливо это выявлено в халлинге G-dur (тема его аналогична халлингу из «Пера Гюнта»), где средний эпизод представляет новый, минорный вариант основной мелодии:



Подобный прием ладового варьирования встречается у Грига и в произведениях крупных форм (например, в финалах виолончельной и третьей скрипичной сонат).

Завершающий сюиту темпераментный «Халлинг из Халлингдаля» основан на резких контрастах. Во всем четырехчастном цикле это — наиболее развитый, наиболее симфоничный по замыслу танец, выполняющий функцию финала. Главная тема, грубоватая, мужественная, примечательна острым синкопированным ритмом «втаптывания». Центральный минорный эпизод, напротив, неожиданно поражает изысканностью гармонии, своеобразием восточного «венгерского» лада с двумя увеличенными секундами (повышенные четвертая и седьмая ступени в миноре). Элегический напев окрашивается свежими альтерациями гармонии, которая, как нередко у Грига, определяется мелодическим движением: медленно нисходящий бас следует в октаву с мелодией, наперекор «школьным правилам» голосоведения:

Poco meno mosso e tranquillamente
cantabile

105



В музыке «Норвежских танцев» Григ, несомненно, прокладывает путь к будущему. Это — предвестники его симфонической сюиты ор. 64 и позднего цикла ор. 72. Разработка народных тем становится более свободной и более укрупненной — «масштабной», особенно в первом и последнем танцах сюиты. Намечающаяся здесь тенденция выйти за рамки сжатой миниатюры, симфонизировать танец полностью отвечает стремлениям Грига среднего периода — периода создания последних сонат и замечательной сюиты «Из времен Хольберга».

«Норвежские танцы» — единственное произведение, написанное Григом за два года его дирижерской работы в Бергене. Всегда с большой страстностью относившийся к любимому делу, он обычно не умел делить своего времени между композиторским творчеством и исполнительством: в период концертных выступлений он сочинял, как правило, очень мало.

Новый творческий подъем наступил в 1882 году. К этому времени несколько изменились материальные условия жизни композитора: директор издательства Peters Макс Абрахам приобрел право на издание всех его сочинений с обязательством ежегодной выплаты гонорара.

Григ приступает к созданию крупных циклических сочинений и небольших фортепианных пьес. Именно в это время возник у него замысел второго фортепианного концерта *b*-moll. От этого произведения сохранился только набросок первой части, с ее выразительной, романтически-приподнятой главной темой, и начало финала, задуманного в характере энергичной, задорной народной пляски (оба отрывка впервые опубликованы другом Грига, Юлиусом Рёнтгеном в числе других неоконченных сочинений):

106 а часть I

Ф.п.

Орк.

106 б Финал

Ork.
E-dur...

К сожалению, Григ вскоре прекратил работу над фортепианным концертом. Возможно, что замысел этого произведения показался ему недостаточно новым и свежим по сравнению с ранним концертом a-moll, родившимся на пятнадцать лет раньше. Причиной могло быть и увлечение новым творческим замыслом: зимой 1882/83 года

Григ занят был в основном сочинением большой виолончельной сонаты, которую он посвятил талантливому артисту и верному товарищу по работе — брату Йону (в период своего пребывания в Бергене Григ особенно часто выступал с ним в камерных концертах). Законченная в июне 1883 года, соната вскоре была исполнена в Дрездене известным немецким виолончелистом Грюцмахером и с этого времени прочно вошла в концертный репертуар. Соната заслуживает особого внимания как одно из последних циклических сочинений Грига. Ее место — рядом с самыми крупными, значительными созданиями норвежского мастера — первым квинтетом и третьей скрипичной сонатой.

В том же 1883 году Григ вновь вернулся к циклу «Лирических пьес» для фортепиано. Тетрадь этого цикла оп. 12, как уже сказано, была сочинена им в юные «кристалинские» годы, в период первых творческих успехов и дружбы с Бьернсоном. Теперь, после почти двадцатилетнего перерыва, композитор решил продолжить поэтический цикл «маленьких пьес». А еще позже, в последние годы жизни, работа в области фортепианной миниатюры сделалась основной линией его творчества.

Новыми достижениями и новыми успехами ознаменовалась концертная деятельность композитора в начале 80-х годов. Оставив место главного дирижера в Бергене, Григ много концертирует за границей.

Осенью поступили многочисленные приглашения из разных городов Германии. С огромным успехом прошли концерты в Веймаре (где Григ в последний раз встретился с Листом), Дрездене (первое исполнение виолончельной сонаты с Грюцмахером), Лейпциге, Мейнингене (выступление с симфоническим оркестром под управлением Ганса Бюлова), Бреслау, Кельне, Карлсруэ и Франкфурте. Концерты превратились в триумфальное шествие. Немецкая публика всюду тепло встречала Грига — композитора, дирижера и пианиста. И фортепианный концерт, в котором Григ исполнил сольную партию, и новая виолончельная соната, и авторские симфонические концерты вызвали восторженные овации. С таким же успехом прешли концерты в Голландии (Гаага, Роттердам, Амстердам).

Утомленный долгой концертной поездкой, Григ уже не решался осуществить свою давнюю мечту о гастролях

в Париже. В начале 1884 года он едет в Италию, посещает Неаполь, Сорренто (красота Неаполитанского залива особенно поразила его), Рим, Милан и его окрестности.

В Риме его ожидала новая встреча с Ибсеном (об этом событии Григ с большим увлечением рассказал в цитированном выше письме к Францу Бейеру) *. Эдвард и Нина Григ дали здесь большой публичный концерт и несколько раз выступали в любительских кружках и салонах, в домашней обстановке. В одном из этих домашних концертов Ибсен впервые услышал свои стихотворения, положенные на музыку Григом (в исполнении Нины Григ и самого композитора).

Заграничная поездка не могла затянуться надолго: Григ всегда с трудом переносил разлуку с родиной; с годами это чувство становилось сильнее. Поездка в Северную Италию, к Альпам, напомнила ему горную природу родной Норвегии. В своих письмах он говорит о заветном желании навсегда поселиться в гористой местности около Бергена, в домике на берегу фьорда.

Возможно, что мысль эта еще более укрепилась после свидания с «добровольным изгнанником» Ибсеном. Судьба писателя, творившего вдали от родины, заставила Грига о многом задуматься. Ведь и ему — пусть в меньшей степени — были знакомы трудности борьбы за передовое искусство в условиях отсталой страны, скованной узкими, косными традициями провинциального мещанского быта. Но вместе с тем он, конечно, не мог прийти к тем решительным выводам, какие сделал Ибсен, покинувший родину в расцвете таланта. Мир «маленькой Норвегии» не был для Грига тесен; это был мир его народа. По-настоящему творить он мог только в Норвегии.

С наступлением лета Григ поспешил вернуться в Берген, где сразу же начал хлопоты о постройке загородного дома.

Большую помощь в этом ему оказал его друг Франц Бейер — юрист и музыкант-любитель, с которым Григ сблизился еще во время совместной работы в Музыкальном обществе в Кристиании (Бейер в то время пел в хоре под управлением Грига). Страстный любитель природы, друг Грига построил свой домик в живописной мест-

* См. пятую главу книги, с. 260.

ности Нессет около Бергена. Григ выбрал соседний участок на берегу фьорда. Летом 1884 года строительство было начато, а в апреле следующего года композитор вступил на порог нового дома. Своей маленькой усадьбе он дал название «Troidhaugen» — «Холм троллей».

3 декабря 1884 года во всех Скандинавских странах торжественно отмечалось двухсотлетие со дня рождения писателя-просветителя, датского драматурга Людвиг Хольберга (1684—1754). Особое значение эти юбилейные торжества приобрели в крупных городах Норвегии и Дании: норвежец, бергенец по рождению и деятель датского театра, Хольберг принадлежит двум национальным культурам.

Большое участие в юбилее приняли крупнейшие драматические артисты, композиторы, музыканты-исполнители обеих стран, в том числе Гаде — учитель Грига, написавший к этой памятной дате свою сюиту «Хольбергана».

Драгоценную дань памяти писателя отдал и Григ. В связи с «хольберговскими днями» возникла его замечательная сюита «Из времен Хольберга» — одно из самых свежих и увлекательных григовских сочинений, полных живого, искреннего вдохновения. Как подлинно народный норвежский художник, Григ тонко чувствовал стиль бытовых комедий реалиста Хольберга — «северного Мольера», живо ощущал сочный народный юмор его искусства. Не к случаю, а с подлинным увлечением создал он свою жизнепадостную «Хольберг-сюиту».

В Бергене, родном городе писателя, «хольберговские торжества» превратились в крупное событие общественной жизни. 3 декабря, в день юбилея, на торговой площади состоялось открытие памятника Хольбергу, созданного норвежским скульптором Бёрессоном. На этом торжестве под управлением самого композитора исполнялась хоровая кантата Грига «Памяти Хольберга»*. А через несколько дней, 7 декабря, в юбилейном концерте была

* Эта кантата, сочиненная Григом для мужского хора в саррелла на слова Нурдаля Рольфсена, осталась неизданной, как и многие другие официально-торжественные хоровые сочинения композитора.

впервые исполнена автором в фортепианном варианте сюита «Из времен Хольберга». В этом же концерте вторично исполнялась кантата Грига.

Любопытна история создания «Хольберг-сюиты». Известно, что Григ сначала написал фортепианный, а затем уже оркестровый вариант этого сочинения. Работа над фортепианной сюитой была закончена 26 августа 1884 года, а в феврале следующего года Григ сообщил Ю. Рёнтгену о том, что заканчивает инструментовку сюиты.⁵ Первое исполнение оркестрового варианта состоялось 12 марта 1885 года под управлением автора.

И в то же время в письмах к М. Абрахаму и Г. Маттисон-Хансену композитор настойчиво утверждал, что сюита с самого начала была задумана им как произведение оркестровое. Возможно, что Григ просто не успел сделать в короткий срок (к юбилейному концерту) оркестровую партитуру с той тщательностью отделки, какой требовало это сочинение, и ограничился на первых порах фортепианным эскизом. Об оркестровом (точнее — о струнно-смычковом) звучании в фортепианной сюите свидетельствует прежде всего самый характер музыки. Едва ли Григ, сочиняя свою певучую «Арию», прямо родившуюся под впечатлением старинных скрипичных арий XVIII века, мог представить ее себе как фортепианную пьесу! Специфика оркестровых тембров живо ощущается и в быстрых, подвижных частях сюиты. Таким образом, несмотря на мастерски сделанный фортепианный вариант, оригиналом произведения следует все же признать оркестровую партитуру.

В оркестровой партитуре сюиты Григ ограничился струнным оркестром — не только потому, что всегда любил этот состав, но и потому, что при соответствующей трактовке струнный оркестр давал возможность яркой и колоритной стилизации. Образцом для Грига служили, по-видимому, оркестровые сюиты или так называемые увертюры Баха и Генделя, в которых струнная группа всегда выполняет особо ответственную роль.

Но сюита Грига — не только удачная стилизация. Это вполне самостоятельное индивидуальное (и при этом национальное, норвежское) произведение, в котором выразилось присущее композитору чувство старины. Известно, что Григ горячо любил музыку Моцарта и с юных лет

преклонялся перед Генделем, Бахом. В «Хольберговской сюите» он блестяще реализовал тот опыт в изучении старинной музыки, который был им накоплен еще в студенческие, лейпцигские годы. Однако Григ не копирует старых мастеров, а лишь воплощает дух «времени Хольберга», дух «разума и просвещения», высокий оптимизм классического искусства, как бы становясь на время «норвежцем XVIII века» *.

Форму старинной сюиты Григ трактует свободно. Такие обязательные части традиционного сюитного цикла, как аллеманда, куранта и жига, у него отсутствуют. Он сопоставляет музыкальные номера по принципу контраста, постепенно углубляя этот контраст: за широко развитой «Прелюдией» (которую можно было бы назвать, согласно старинным традициям, фантазией или увертюрой) следует задумчивая «Сарабанда», затем оживленный «Гавот», скорбная «Ария» и грациозный «Ригодон». Мир скорбно-лирических чувств (в «Сарабанде» и «Арии») противопоставляется динамике танца («Гавот», «Ригодон») и кипучей энергии «напористой», моторной «Прелюдии». Опорными точками пятичастной композиции служат подвижные, быстрые части, выдержанные в светлых тонах, в то время как лирические эпизоды («Сарабанда» и «Ария») составляют скорее оттеняющие моменты цикла. Свободное чередование частей говорит о том, что Григ использовал не столько традиционный «канонизированный» тип старинной сюиты раннего XVIII столетия, сколько уже трансформированную, обогащенную ее форму, с таким мастерством разработанную И.-С. Бахом. Включение в сюиту старофранцузского танца (ригодон)

* «Хольберг-сюита» — не первое обращение Грига к стилю XVIII столетия. Еще в 1877 году в Хардангере он с увлечением работал над фортепианными сонатами Моцарта. Сделанное им переложение четырех сонат для двух фортепиано (в том числе — знаменитой Фантазии и сонаты с-moll) — одно из примечательных явлений в «моцартиане» XIX века. Сохраняя текст Моцарта в партии первого фортепиано, композитор дополняет его свободно сочиненной партией второго рояля. Асафьев высоко ценил это произведение Грига, утверждая, что его замечательное «искусство вариатности» особенно ярко проявилось в обработке моцартовских сонат, «где вариант за вариантом наслаивается с большим тактом и чуткостью на основной текст, не трогая его»⁶.

свидетельствует также и о влиянии французского, купеческого стиля.

Празднично-торжественная «Прелюдия» определяет характер цикла. Кипучая энергия ритма роднит ее с быстрыми прелюдиями и токкатами Баха. Стремительно восходящие фигурации оркестра, отчетливые «шаги» поддерживающих басов и, наконец, певучие реплики скрипок, вступающих в девятом такте с выразительными секвенциями, передают вечное, безостановочное «бienio жизни».

Уже с самого начала в «Прелюдии» устанавливается основной принцип оркестрового письма «Холлберговской сюиты» — принцип свободного концертирования. Композитор тонко, дифференцированно трактует струнный состав, сопоставляя сольные эпизоды (в которых выступает обычно не один инструмент, а группа инструментов — *concertino*) с полнозвучным *tutti* оркестра. Такой принцип старинного концертирования последовательно выдержан на протяжении всей сюиты. С большим мастерством и также в полном соответствии со стилем баховской оркестровки пользуется Григ приемом *divisi** или приемом «передачи» от одной группы инструментов к другой в быстрых пассажах.

Контраст прозрачных «концертирующих» эпизодов и мощного *tutti* в «Прелюдии» играет особую роль, подчеркивая динамику ритма, расцветивая музыку чистыми, сверкающими красками.

Интересен и фортепианный вариант «Прелюдии». Здесь Григ отступает от оркестровой фактуры и дает чисто фортепианное изложение с характерным токкатным принципом пассажей (чередование правой и левой рук).

Следующая часть сюиты — «Сарабанда» — наиболее «норвежский» по своему характеру эпизод цикла. Своеобразие григовской гармонии придает особое очарование степенному, чинному и вместе с тем лирически-задушевному старинному танцу. Стиль Грига отчетливо вырисовывается в среднем эпизоде (*h-moll*) «Сарабанды» в перекликающихся певучих фразах первых скрипок и альтов:

* Так, например, в среднем разработочном эпизоде «Прелюдии» встречается редкий случай разделения первых скрипок на три группы (*divisi a tre*).

Andante espressivo

(V-ai)

107

Musical score for measures 107-110. The top staff is for Violin I (V-ai) and the bottom staff is for Violoncello (V-lo). The tempo is **Andante espressivo**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the violin with a *p* dynamic and a more rhythmic accompaniment in the cello. There are fermatas over the final notes of both staves in measure 110.

Далее Григ поручает развитие этой темы трем солирующим виолончелям. Тем ярче и выразительнее прозвучит реприза «Сарабанды», которую торжественно проводит весь «хор», отвечающий солистам.

В жизнерадостном, изящном «Гавоте» центральный эпизод («Мюзетт») напоминает норвежские крестьянские танцы Грига; очень характерна и утонченная, изящная оркестровка с последовательным чередованием групп «концертино» и *tutti*.

«Ария» — единственная часть сюиты, выдержанная в сумрачном тоне. Сходство с образами баховской лирики здесь очевидно. Свободно льющаяся, богато орнаментированная мелодия, развертывающаяся на фоне размеренного аккордового сопровождения, полна глубокой скорби и вместе с тем благородной сдержанности. Прообраз ее — не только в скрипичных «ариях» Баха и Генделя, но и в скорбно-лирических эпизодах баховских ораторий, кантат (напомним знаменитую арию *b-moll* из «Страстей по Матфею»). Особенно характерно заключительное проведение темы в репризе у виолончелей на фоне «вздохов» в партии первых скрипок. Отнюдь не является простым «украшением» и свободная мелизматика в основной мелодии; придавая мелодии оттенок плача, стенания, она выразительно подчеркивает скорбную экспрессию музыки:

Andante religioso

(V-ai)

108

Musical score for measures 108-111. The top staff is for Violin I (V-ai) and the bottom staff is for Violoncelli (V-celli). The tempo is **Andante religioso**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the violin with a *p cantabile* dynamic and a more rhythmic accompaniment in the cellos with a *mf* dynamic. There are fermatas over the final notes of both staves in measure 111.



В последней пьесе сюиты Григ нарушает канонические традиции, заканчивая старинный цикл не жигой, а ригодоном. В двух основных темах этого танца — главной, мажорной, и минорной теме трио — нашли несомненное отражение обе эмоциональные сферы сюиты: живая моторность и скорбная, задумчивая лирика.

Очаровательную, задорную тему «Ригодона» композитор поручает двум солирующим инструментам — скрипке, играющей легким штрихом *spiccato*, и альту:

Allegro con brio
(V-no solo)
[*spiccato*]

109

fp
(V-la solo)

Сопоставляя различные солирующие группы, Григ постепенно уплотняет звучание и завершает пьесу торжественным *tutti*, напоминающим образы «Прелюдии». Так между первой и последней пьесами цикла оказывается протянутой «арка», объединяющая столь различные по характеру, но единые по стилю образы «Хольберговской сюиты».

По своему облику «Хольберг-сюита» несколько выпадает из цикла крупных инструментальных сочинений 1870—1880-х годов — произведений лирико-драматического плана. Но в ней с большой силой выражены дру-

гие важнейшие стороны творчества Грига: любовь к жизни, ясность мировоззрения и светлый, жизнерадостный юмор. Сюита впечатляет классической стройностью архитектоники и пропорциональностью форм. Самостоятельно претворяя традиции музыкальной классики, Григ прокладывает путь к ряду замечательных произведений «старо-классического» жанра в музыке конца XIX и первой половины XX века. Вслед за «Хольберг-сюитой» появились аналогичные произведения у французских композиторов (например, у Равеля), у русских классиков (Чайковский, Глазунов, Танеев). Продолжение той же линии находим у Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. Обращаясь к традиционным формам, великие мастера-новаторы умеют показать в старой классике ее вечную, неуывающую юность.

Биограф Грига, Герхард Шьельдеруп, не без основания называет 80-е годы периодом «второго расцвета» творчества Грига. Действительно: то была своего рода центральная кульминация, середина творческого пути норвежского мастера, и в ряде случаев достижения этого периода оказались неповторимыми.

Таковы в первую очередь камерные ансамбли Грига — жанр, к которому он в дальнейшем (если не считать второго, неоконченного, квартета) уже не возвращался. К концу 70-х и к 80-м годам относится второй, «поздний», цикл крупных камерных сочинений, завершающийся скрипичной сонатой *c-moll* (1887). Сравнение с «ранним циклом» 60-х годов (фортепианная и две скрипичные сонаты), создававшимся в период творческого становления художника, показывает, что Григ и в самом деле переживал в это время «второй расцвет», решая основную стоявшую перед ним задачу — овладение крупной, монументальной формой.

Это настойчивое стремление «утвердить себя» в сонатно-симфоническом, циклическом жанре (проблема, к которой Григ, судя по его письмам, относился особенно остро, болезненно) отчасти связывалось у композитора также и с той несколько односторонней оценкой, какую его творчество получало тогда в критической литературе.

Растет известность музыки Грига, а вместе с тем возникают развернутые суждения о его стиле, тематике,

творческой манере. В этой оценке уже у современников Грига твердо установилась точка зрения на «миниатюризм» как самую характерную черту григовской музыки.

В какой степени правомерна такая точка зрения и насколько удалось Григу осуществить свои замыслы в области крупных циклических форм?

Григ не был симфонистом-драматургом по призванию. Тонкий художник оркестра, он все же не мыслил в крупных симфонических масштабах. Ему не свойственны ни могучий размах Вагнера, ни романтический пафос Листа, ни динамика драматического бетховенского симфонизма. Но, используя в рамках камерного искусства сонатно-симфонические методы развития, Григ создал произведения большой внутренней силы, которые нередко перерастают сферу камерности.

Тонкая характеристика сонатно-симфонических приемов Грига дана Асафьевым. Определяя место норвежского композитора в исторической эволюции сонатных форм, Асафьев характеризует его метод как «шубертовский» или «шубертовско-моцартовский». «По всем качествам своим сонатность Грига приближается к шубертовской: чередование мелодически-песенных эпизодов. Лирически-напевный характер тем и их движений (словно напевание одной за другой всплывающих в памяти мыслей) довлест над столкновением — в тесном их скрещивании — тематических элементов»⁷.

Отмечая глубокую преемственность шубертовских традиций у Грига, Асафьев правильно говорит о качественно ином типе григовского сонатного развития, о «неожиданности» контрастных сопоставлений, о первой и четкой импульсивности музыки у этого «европейца конца века» (у Грига уже не найти шубертовских «божественных длиннот»).

А в то же время рамки небольшого, сжатого очерка, по-видимому, помешали исследователю всесторонне охарактеризовать внутреннее богатство и эмоциональную наполненность, присущую столь разнообразной, широкой по содержанию сонатной музыке Грига. Далекое не во всех крупных произведениях Грига нашло отражение наивное, юношески восторженное восприятие жизни. Полнота жизнеощущения и романтический «пафос восхищенности» в позднейший период нередко уступают место скорбному трагизму и драматической взволнованности.

В связи с возрастающей драматизацией цикла много нового вносит Григ и в самые приемы сонатного развития, стремясь к сжатости, «уплотнению» формы, заострению контрастов (стоит сравнить свободную импровизационность второй сонаты G-dur, развивающей единый образ поэтически претворенного народного танца, и драматическую насыщенность третьей, с характерным для нее противопоставлением суровых «аппассионатных» и просветленно-лирических тем). И думается, что в отношении поздних сонат было бы вполне правомерным применение асафьевского термина «напевание» или «чередование лирически-напевных эпизодов»: наряду с шубертовскими методами в музыку Грига (особенно в музыку третьей сонаты) заметно проникает иное, конфликтно-драматическое, бетховенское начало.

Особого внимания заслуживают вопросы структуры сонатного цикла у Грига. В противоположность многим своим современникам, Григ не был новатором в области формы. Его сонатные циклы всегда сохраняют установившуюся, классическую структуру, и даже в системе тональных планов он обычно не отступает в сторону романтически-свободных соотношений.

Новаторство Грига выражено иначе. Новизна его музыки — прежде всего в характере тематизма, всегда национально окрашенного. Определяющим для Грига является и своеобразие колорита — неожиданные смены гармонических красок, тембров, приемов изложения.

В связи с этим огромную роль в сонатном мышлении композитора приобретает принцип вариационного преобразования темы. Не столько мотивное развитие, сколько новое освещение темы путем варьирования преобладает в его разработочных эпизодах. Напомним хотя бы чудесное «перерождение» главной партии в фортепианном концерте — из жанрово-танцевальной в лирико-элегическую; напомним драматическую тему третьей скрипичной сонаты, которая в процессе развития переплавляется в новый, возвышенно-лирический образ.

Существенное качество григовских сонат — их доступность. При всем различии художественных задач (будь то жанрово-танцевальная вторая или драматическая третья скрипичная соната, сумрачный «хардангерский» квартет или светлый, жизнеутверждающий фортепианный концерт) Григ верен своей обычной искренности и про-

стоте. Его душевная общительность, открытая эмоциональность высказывания всегда захватывают, волнуют. Доступность музыки Грига — и в простом, и в сложном — выдает в нем подлинного большого художника, чье искусство прежде всего народно.

Обе последние сонаты Грига — виолончельная и скрипичная, как и его струнный квартет, по существу, выходят за пределы камерности. Создавая произведения широкого, концертного плана, Григ отступает от строгих классических традиций камерной сонаты, получивших продолжение, например, в музыке его современника Брамса. В его камерных ансамблях рождается новый стиль концертной сонаты, типичный скорее для Франка и композиторов славянских школ, — стиль красочного, темброво-колористического письма, насыщенного своеобразными оркестральными эффектами (в последних сонатах Грига нетрудно заметить черты сходства с великолепной скрипичной сонатой A-dur Франка, возникшей в тот же период, в 1886 году). Равноправные по значению инструменты — фортепиано и струнный смычковый — выступают в своеобразном соревновании, во всем богатстве их тембровых и технических возможностей. Характерно, что фортепианная партия в этих «инструментальных дуэтах» нередко приобретает ведущее значение, особенно в медленных, лирических частях цикла.

Виртуозный размах и романтическая патетика отличают виолончельную сонату Грига — одно из самых любимых, заслуженно популярных и, в лучшем смысле слова, эффектных сочинений для этого инструмента. В сонате Григ тонко учитывает широкие технические и темброво-колористические возможности виолончели, выразительность виолончельной кантилены.

Монументальность, красочность и сочность письма вполне гармонируют с общим замыслом произведения в целом: это одно из тех камерных сочинений Грига, где ярко проявились черты концертности. На протяжении всей сонаты выдержан характерный принцип состязания двух равных по значению инструментов. Обе партии изложены широко и полнозвучно; фортепианная партия как бы воссоздает звучание оркестра. Темы чаще всего излагаются поочередно, в различных тембровых окрасках.

В первой части сонаты есть несомненные признаки виртуозных концертных каденций (импровизационные эпизоды перед репризой и перед кодой). Сходство с жанром концерта подчеркивается и общим строением цикла: соната состоит из трех частей, причем все они выполняют ту же функцию, что и в концерте Грига. За лирико-патетическим Allegro (a-moll) следует спокойное, величавое Andante (F-dur); заканчивается концерт жанровым финалом в духе народного танца, близко напоминающим финал фортепианного концерта.

Это сходство с фортепианным концертом, конечно, не было только случайностью. Чрезвычайно интересен весь тематизм сонаты, показывающий, что в творчестве Грига она явилась своеобразной «реминисценцией». Присущее композитору богатство мелодического изобретения не помешало ему воспользоваться в сонате старым материалом: здесь и суровая тема «Траурного марша памяти Нурдрока», перевоплотившаяся в энергичную главную тему сонатного аллегро*; здесь и непосредственное напоминание о «Торжественном марше» из «Сигурда Юрсальфара» — в медленной части, и бодрые плясовые ритмы фортепианного концерта — в финале сонаты, а в коде первой части есть и прямое цитирование вступительной темы этого же концерта, с характерной норвежской интонацией «терцового хода».

Все это невольно наводит на мысль, что в основу произведения положен скрытый программный замысел: воспоминание о минувшем, о больших событиях, тревогах и радостях прошлых дней. Такое предположение тем более вероятно, что Григ посвятил сонату верному другу юности — брату Йону.

Наиболее самостоятельна по материалу первая часть, основанная на волевой «теме утверждения» (новое воплощение суровой героической темы «Траурного марша»**). Многие в ней уже предвещают музыку трагической сонаты c-moll. Энергичный и властный характер темы, правда, обнаруживает себя не сразу. При первом проведении ее у виолончели она звучит как взволнованное лирическое высказывание и лишь в дальнейшем

* Тематическое родство сонаты с «Траурным маршем» впервые отмечено исследователем творчества Грига С. Юрданом⁸.

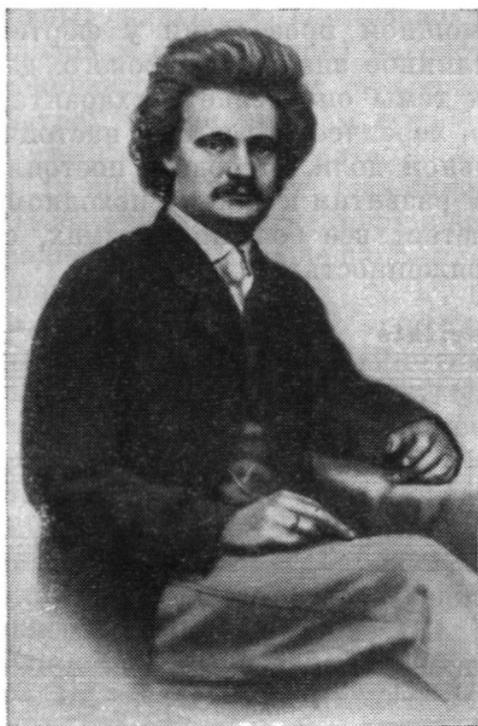
** См. пример 35, с. 136.

развитии, в мощном проведении у фортепиано, раскрывается ее подлинное значение сурового, даже фатального образа. Облик темы определяется характерностью ее поступательного, хорейского ритма, настойчивым акцентированием сильной доли. Мелодия, постоянно возвращающаяся в своем развитии к одному исходному звуку, постепенно приобретает все больший размах, силу и эмоциональную напряженность:

110 *Allegro agitato*

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piece. The third system starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The score features a prominent bass line with a steady eighth-note accompaniment and a melodic line in the upper register with long, expressive slurs and accents.

Суровая главная и созерцательно-лирическая побочная партии одновременно родственны и контрастны друг другу. Сохраняя во вступительном разделе побочной партии интонационный облик главной темы, Григ по-новому окрашивает ее в мажорном ладу, применяя свой излюблен-



Йон Григ

ный прием «перевоплощения» начального образа (*molto più tranquillo*). Типично для Грига и постепенное обогащение лирической побочной партии. Рождаясь в сфере мечтательного созерцания, мелодия достигает затем огромного эмоционального подъема, силы и страстности. Такой прием постепенного расширения эмоционального диапазона лирической темы — одна из типичных особенностей композиторского стиля Грига не только в сонате, но и в «малых формах» романсов и фортепианных пьес (напомним известнейшие романсы «Люблю тебя», «Первая встреча», «Сон»).

Большое значение приобретает этот лирический образ и в разработке, сочетающей элементы обеих тем — главной и побочной. Широкое «распевание» лирической темы побочной партии, восходящей по малым терциям (*c-moll, es-moll, fis-moll*), а затем сжатое, напряженное развитие элементов главной темы на основе гармонии уменьшенного вводного септаккорда (к тональностям *a-moll*,

c-moll, es-moll) приводят к сильной драматической кульминации, получающей разрешение в виртуозной каденции виолончели и фортепиано перед репризой.

Великолепна стремительная кода аллегро, предвосхищающая своей динамичностью страстную и взволнованную лирику третьей скрипичной сонаты.

Центральная, медленная часть пленяет особой проникновенностью и глубиной. В ней есть та непосредственность творческого вдохновения, которую не всегда ощущаешь в более монументальных сонатных аллегро Грига, в разработках его сонат. Полная величавого спокойствия тема *Andante*, как уже сказано, родственна теме марша из «Сигурда Юрсальфара». Но по сравнению с блестящей и мужественной героикой марша она несет в себе иное содержание. Черты утонченной хроматизации в гармонии придают ей задумчиво-элегический оттенок: торжественное спокойствие овеяно скорбью. Достаточно сравнить эту тему-реминисценцию с ее прототипом (пример 56), чтобы уловить все различие между молодым Григом начала 70-х годов и Григом «бергенского» периода:

Andante. Molto tranquillo



Народная тема третьей части, в ритме халлинга, развертывается с блеском, задором, хотя в целом финал и страдает некоторой растянутостью. В финале вновь, еще более отчетливо проявляется принцип тематического единства главной и побочной партий: обе они основаны на одной и той же танцевальной мелодии (в побочной партии она изложена в увеличении и в мажорном варианте).

Интересен также и романтический прием обрамления этой части вступительной темой, которая проводится в качестве «эпиграфа» в начале финала, одnogолосно. Эта тема по-новому звучит далее в конце разработки и в заключительном разделе коды финала. Композитор как бы

«расшифровывает» ее, сопровождая мелодию насыщенной полнозвучной гармонизацией. В этом постепенном раскрытии «загадочной» темы, «темы-символа», сказались черты шумановской романтической программности, которая, несомненно, присутствует в виолончельной сонате, многими своими чертами предвещающей рождение последнего григовского сонатного цикла — третьей скрипичной сонаты *c-moll*.

Третья скрипичная соната, посвященная известному немецкому художнику Ф. Ленбаху, была закончена Григом в январе 1887 года; однако, по мнению некоторых исследователей (Р. Штейн, В. Ниман), замысел этого сочинения относится еще к 1878 году — к периоду струнного квартета.

Шумный успех сопровождал первое исполнение сонаты в Лейпциге, а затем в Париже, Лондоне и других крупных центрах Европы *. Среди скрипичных сонат Грига она завоевала наибольшую известность. Вошло в историю исполнение третьей сонаты Крейслером и Рахманиновым, особенно любившим это произведение.

Классическое совершенство формы, лаконизм изложения, отсутствие «длиннот» и побочного отвлекающего материала позволяют видеть в третьей сонате вершину камерной ансамблевой музыки Грига. Здесь как бы слились воедино лучшие качества его предыдущих сочинений: цельность драматургического замысла, достигнутая еще в квартете, романтическая красочность изложения, присущая виолончельной сонате, сила драматической экспрессии фортепианной баллады.

Среди камерных циклов Грига именно эта, третья, соната больше всего приближается к драматическим концепциям классиков. Не только Шуберт, но и Бетховен, с его мощной и патетической «Крейцеровой сонатой», оказал здесь несомненное влияние на Грига. Ниман в своем анализе григовской сонаты определил ее как «трагическую»⁹.

В общей композиции сонаты отчетливо выдержан любимый григовский принцип контрастной трехчастности: крайние части противопоставлены центральному

* Первое исполнение сонаты состоялось 10 декабря 1887 года в Лейпциге, в Гевандхаузе. Григ играл ее вместе с Адольфом Бродским.

лирическому образу — пленительному и светлому «Романсу». Антитезой мрака и света подсказано и тональное соотношение частей цикла: c-moll, F-dur, c-moll. Финал, вопреки установившейся григговской традиции, не носит открытого жанрового фольклорного характера; его эмоциональная сфера — энергия, суровая устремленность; своим беспокойно-страстным характером он сразу напоминает о первой части, являясь своеобразной «динамической репризой» монументальной трехчастной композиции. Создавая в финале не жанровую картину, а обобщенно-психологический образ, Григ придает произведению ярко выраженный драматический характер.

Сонату c-moll Грига можно назвать его «аппассионатой». Высокий героико-трагический пафос этого произведения определяется в первой же теме — волевой, порывистой и страстной. В первом же такте *Allegro molto ed appassionato* она утверждает себя решительно и смело, не подготовленная вступлением, начинаясь одновременно в партии скрипки и фортепиано:



Специфика этой темы — в ее своеобразном «подхлестывающем» ритме, придающем музыке характер неумолимой настойчивости. Смелым, решительным взлетам в партии скрипки отвечают суровые, повелительные аккорды фортепиано. Весь облик темы напоминает о бетховенских «образах судьбы», о власти непреодолимой силы, вторгающейся в жизнь героя.

Однако уже при первом своем появлении главная партия несет в себе и контрастное, светлое начало. Трехчастная по структуре, она перерастает в среднем эпизоде в широкую призывно-героическую мелодию, полную вдох-

новения и порыва, окрашенную выразительными романтическими гармониями «шубертовского» мажоро-минорного лада:

113



В драматургическом развитии сонатного аллегро этой теме принадлежит особенно важная роль: именно в ней утверждается величие человеческого бытия, могущество прекрасных и благородных порывов человеческой души.

Обогащая сонату введением нового лирического образа (побочная партия), Григ сохраняет присущий произведению тревожный, взволнованный тон. Тема побочной партии лишена созерцательного спокойствия: ее сопровождают прерывистые синкопированные аккорды фортепиано:

114



Успокоение наступает в разработке. Тема главной партии предстает в новом поэтическом облике, преображаясь в типично григowskiй образ светлой мечты. Свежесть тембрового и гармонического письма Грига в этом лирическом эпизоде особенно впечатляет. Мелодия звучит в высоком регистре у скрипки, в мажоре, окутанная струящимися светлыми фигурациями в фортепианной партии. Плавная,

хроматически-нисходящая линия нижнего голоса подчеркивает ее напевность *.

115 a tempo [Allegro]

The musical score is divided into three systems. Each system contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'a tempo' and the mood is '[Allegro]'. The piano part features a prominent chromatic descending line in the bass register, while the vocal line is more melodic and lyrical. The first system starts with a piano dynamic marking 'pp' and a fermata over the first measure. The second system has a fermata over the first measure and a dotted line indicating a continuation of the piano accompaniment. The third system also has a fermata over the first measure.

* Общий принцип модуляционного развития разработки (нисходящее движение по полутонам: B-dur — b-moll, A-dur — a-moll) типичен для Грига. Развертывающаяся на хроматическом басу плавная лирическая мелодия постепенно переходит в короткие нисходящие секвенции; хроматическое движение перехватывается верхним мелодическим голосом, основой же гармонии остается уменьшенный септаккорд. Такое «сгущение» хроматизмов, как это нередко бывает у Грига, является в данном случае важным средством драматизации лирического образа.



Оригинальная, лирическая трактовка центрального разработочного раздела насыщает сонату внутренней контрастностью. Просветленная мажорная тема далее постепенно омрачается настойчивым секвенционным развитием скорбных нисходящих мотивов. В последнем предрепризном разделе разработки вновь появляются тревожные, пробуждающие к действию ритмы. Порывисто вступает в репризе главная тема, нарушающая временный момент успокоения, отрешенности от жизненных бурь. Такое же властное преодоление лирических образов наступает и в коде. «Романтически-преображенная» тема главной партии (в тональности As-dur — as-moll) не получает здесь такого широкого развития, как в разработке. Она отступает перед яростным натиском заключительного Presto, утверждающего господствующий страстно-драматический образ.

Ведущее основное значение главной темы, подчиняющей себе все развитие, придает особую целеустремленность сонате Грига. Здесь уже нет и речи о простом чередовании образов: все темы сонаты находятся в тесном соподчинении, отображают одну общую сферу взволнованных и мятежных чувств.

Героико-драматические образы господствуют и в финале. Тревожная, беспокойная главная тема с настойчивыми повторами квинтовой интонации (мелодия, поддерживаемая равномерной пульсацией триолей в аккомпанементе, вращается вокруг квинтового тона лада) дает новое выражение «сурово-мужественного Грига» (Кремлев); как и в первой части, она определяет собой все развитие. Появляясь в двух вариантах, минорном и мажорном, тема эта постепенно светлеет, наполняется мужественным,

волевым пафосом и, наконец, по-новому проявляет себя в бодрой поступи норвежского танца (*Con fuoco*):

116 a *Allegro animato*

116 б *ff marcato*

Появление второй, распевно-лирической темы (в тональностях *As-dur* и *C-dur*) напоминает о поэтических раздумьях начального аллегро*. Но здесь этот момент

* Форма финала вновь привлекает внимание к григовскому методу вариантных преобразований. Композитор применяет своеобразную форму (схематически обозначаемую как $A A_1 B A A_1 B$), в которой отсутствие разработки компенсируется широким вариантным развитием главной темы (минор и мажор). Эту же форму (ранее широко примененную Шуманом и, видимо, усвоенную Григом из шумановских циклов) можно трактовать и как рондо-сонату: в этом случае мажорный вариант главной темы (A_1) следует считать побочной партией, а новую тему (B) — эпизодом, тема которого отражена в коде.

еще более эпизодичен, ибо в едином, непрерывном потоке движения финал утверждает главное: господство волевого, героического начала. Стремительно вторгаясь в заключительную часть коды, главная тема финала завершает сонату бурным *prestissimo*.

Особая роль в сонатном цикле отведена медленной части — «Романсу». Это — лирический центр сонаты, резко противопоставленный крайним частям; не случайно выбран здесь и светлый E-dur — тональность григовского «Утра», антитеза к сумрачному c-moll. Такая поляризация душевных состояний — тревоги и покоя, мечты и действительности — в сонате Грига, несомненно, обусловлена общим замыслом композиции: на фоне бурных, тревожных событий «инструментальной драмы» музыка «Романса» как нельзя более впечатляет своей безмятежностью. Даже в григовской лирике, столь богатой именно в сфере мечтательных созерцаний, она выделяется какой-то особой хрупкостью, нежностью, чистотой.

Очаровательная тема «Романса» отличается редкой протяженностью, широтой дыхания; ее спокойное течение кажется бесконечным и слух неустанно любит здесь каждой малейшей гармонической деталью, каждым оборотом мелодии. Утонченность гармонизации (характерна «обратная» последовательность: тоника, доминанта, субдоминанта и тоника) заметно отличает ее от ранних, юношеских пасторальных тем Грига; отдельные интонации темы напоминают «Колыбельную Сольвейг»:

Allegretto espressivo alla romanza

117.

p dolce e cantabile



Композитор развивает мелодию неторопливо, спокойно и дает прозвучать ей сначала в хрустальном верхнем регистре фортепиано, а затем в теплом и человеческом пении скрипки, в среднем регистре. Особое выразительное значение приобретают статические гармонии выдержанных органичных пунктов, создающие впечатление глубокого, безмятежного покоя.

Неожиданным контрастом вторгается новая тема: в средней части «Романса» у скрипки звучит бойкий наигрыш крестьянского танца — халлинга. Народная жанровая тема (единственный во всем произведении собственно фольклорный образ) пробуждает к действительности, напоминает о «живой жизни», кипящей вокруг.

По меткому наблюдению Кремлева, момент этот выразительно «оттеняет и возвышает возврат первой темы»¹⁰, вновь появляющейся в репризе: теперь ее поэтический облик впечатляет еще сильнее, еще глубже западает в душу. Мелодия «Романса» свежо и неожиданно звучит в новой, более мягкой тональной окраске (полутоновый сдвиг в Es-dur). Легко и свободно парит она в верхнем, прозрачном регистре скрипки, а затем медлительно истаивает в коде в звучании *pianissimo*, как бы растворяясь в замирающих трелях.

Создавая «Романс», Григ вложил в него лучшую частицу своего «я», частицу бережно хранимых им воспоминаний и впечатлений. Недаром эта чудесная лирика так тесно связана с образом родины, народного искусства, народного танца. В общей концепции третьей сонаты — произведения не столько жанрового, сколько психологически-насыщенного — «лирическое интермеццо» Грига производит поистине незабываемое впечатление.

Группа крупных произведений Грига 1870—1880-х годов, несмотря на различие жанров и форм, обнаружива-

ет одну общую черту: влечение к большой трагической теме. Создает ли Григ фортепианную балладу, или более монументальный квартет, или камерную сонату для двух инструментов — всюду его мысль тяготеет к образам властного, непреодолимого в жизни человека, к теме судьбы, как понимали ее художники романтического века. Однако трагизм этот у него преломляется в сознании поэта-лирика, глубоко, с непосредственной юношеской страстностью влюбленного в жизнь.

У Грига нет мощных драматических коллизий, и музыка его не насыщена пафосом борьбы в той мере, как музыка Шопена или Шумана. Его трагизм — скорее трагизм состояний, чем трагизм действия. Тоска одиночества, крушение человеческих надежд и стремлений, смятение и тревога — все это в чуткой и отзывчивой натуре Грига находило отклик и наполняло его музыку подлинным драматизмом. И в то же время в этой музыке всегда живет чувство светлого и прекрасного, она всегда сохраняет присущие ей душевность и человечность. Любовью к природе и человеку наполнены все произведения Грига: и наиболее объективные среди них, рисующие картины народной жизни, и самые интимно-лирические, уводящие в глубь человеческой души.

«Бергенский период» 80-х годов особенно насыщен такими произведениями лирико-психологического плана. И это потому, что он совпал с важным переломом в судьбе самого композитора. Григ мучительно сомневался в своем призвании, переживая трудные годы колебаний и творческих срывов.

Решающее значение в судьбе Грига как художника и музыкального деятеля имела та обстановка, в которой ему пришлось работать в течение почти всей творческой жизни. Противоречия окружающей действительности не могли не вызвать в его сознании острого чувства неудовлетворенности, разочарования в романтических идеалах. Как и у других великих художников прошлого века, чувство трагического было порождено самой действительностью. Стремление Грига к развитию отечественной музыки, к подъему национальных творческих сил неизбежно наталкивалось на преграду узких и ограниченных общественных отношений. В этом он разделил судьбу Ибсена и многих других норвежских художников.

Правда, ему не пришлось испытывать той мучительной борьбы «не на жизнь, а на смерть», которая выпала в свое время на долю Ибсена. Его творческая жизнь протекала внешне гораздо более благополучно и гладко: иными были и материальные условия существования, и самый характер деятельности. Но несомненно, что общие исторические условия объединили двух крупнейших художников Норвегии в их борьбе за национальную культуру. Нельзя не напомнить краткую и меткую характеристику Г. В. Плеханова, в которой глубоко вскрыта вся сущность внутренней трагедии Ибсена именно как норвежского художника: «Для его искренней и цельной натуры,— писал Плеханов,— вечное блуждание в лабиринте неразрешимых вопросов должно было стать источником невыносимых страданий. Этим своим несчастьем он был обязан неразвитости норвежской общественной жизни. Неприглядная мелкобуржуазная действительность показала ему, чего надо чуждаться, но не могла показать, куда следует идти»¹¹.

Свой трудный путь прошел в искусстве и Григ. Ибсеновская тема трагического одиночества (одна из центральных тем в творчестве норвежских писателей, не исключая и Бьернсона) оказалась ему близкой в силу тех внутренних противоречий, которые он должен был испытывать как художник и деятель своего времени. Она глубоко затронула его в период полной творческой зрелости, когда окончательно сложилось его мировоззрение, когда трудный путь формирования остался уже далеко позади.

Десятилетие после «Пера Гюнта» было для Грига не только периодом творческого подъема, но и временем мучительных исканий, большой внутренней неудовлетворенности. И никогда еще его творчество не достигало такой психологической силы и глубины, как в эти годы — наиболее напряженные, наиболее драматичные и в его жизни, и в его творчестве.

Позднее наступила пора большей душевной уравновешенности. Композитор окончательно осознал, что его путь — это путь народного художника, независимо от форм и масштабов, в которых он творит. Дальнейшее углубление в народную музыку, в мир народной жизни становится для него главной творческой целью.

Глава восьмая

Трольхауген. Концертная деятельность. Григ и народные музыканты

Григу исполнилось сорок два года, когда он поселился в Трольхаугене. Осуществилась заветная мечта о маленьком домике на берегу моря, о тихой, спокойной жизни в родном краю. Здесь, на «холме троллей», вырос уютный скромный дом, в котором композитор провел последние двадцать лет своей жизни.

Для своей виллы Григ выбрал красивое место на берегу фьорда, образующего большое озеро Нордосваннет. Усадьба расположена совсем близко от Бергена, рядом со станцией Хоп. Ничто не напоминает здесь «пригорода»: природа дышит покоем и тишиной.

Широкие водные просторы омывают скалистый берег. По зеркальной глади залива длинной цепью тянутся острова. Тихо склоняются над водой ветви серебристых берез. А там, вдалеке, синют высокие горы, охраняющие мирный приют — дом Эдварда Грига.

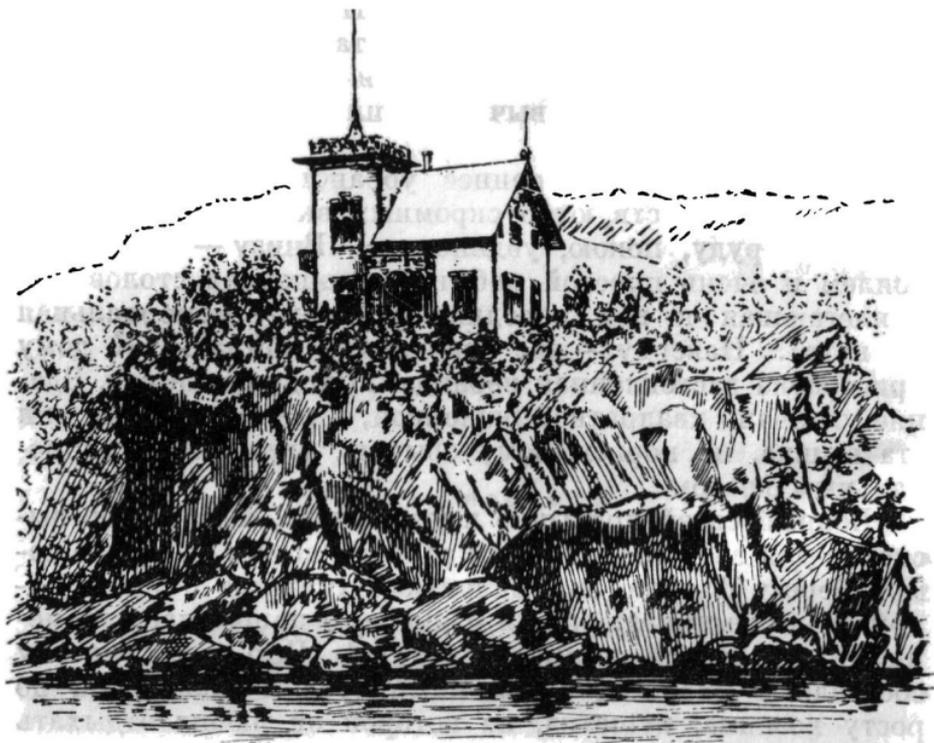
Сейчас Трольхауген известен всему миру. Тысячи посетителей стекаются сюда со всех концов земли. В торжественные дни фестивалей звучит музыка Грига. Дом

превращен в мемориальный музей. Но его внешний облик не изменился: все здесь осталось таким же, как и при жизни Грига; повсюду ощущается присутствие самого композитора, с его привычками, интересами, его повседневным образом жизни.

Сохранившееся внутреннее убранство дома, его интерьер свидетельствуют о скромных вкусах хозяина, его любви к труду, покою, уединению¹. Внизу — гостиная с роялем и очень простой мебелью, крошечная столовая и прилегающая к ней передняя (теперь — мемориальная комната). Наверху — две маленькие комнаты. К дому пристроена застекленная веранда, выходящая в сад. Здание увенчано квадратной башенкой; в торжественные дни эта вышка, по норвежскому обычаю, украшалась национальным флагом.

Верный своей привычке к уединению, композитор выстроил для себя специальный рабочий домик внизу, на самом берегу фьорда. Эта маленькая хижинка с одним окном своими миниатюрными размерами напоминает знаменитый григовский домик в Луфтхюсе. Всю ее обстановку составляют пианино, письменный стол и маленькая, по росту хозяина, кушетка, на которой он любил отдыхать после работы. В этой же комнате донныне хранится небольшая рабочая библиотека композитора, состоящая главным образом из оркестровых партитур. На письменном столе — сборник народных песен Линдемана (книга, которую Григ называл «своим евангелием»). На стене — хардангерская скрипка-феле.

Начиная с 1885 года — года постройки загородного дома — Григ неизменно проводил каждое лето в Трольхаугене. Своей маленькой усадьбой он особенно дорожил еще и потому, что выгодное местоположение Трольхаугена давало ему возможность совершать далекие экскурсии в горы. Эти горные походы (к ним Григ пристрастился еще в детстве, путешествуя с отцом по окрестностям Бергена) были для него не только огромным наслаждением, но и источником незаменимых художественных впечатлений. Горы Западной Норвегии, по собственному признанию композитора, казались ему «прекраснейшим местом на земном шаре». В течение долгих заграничных поездок он всегда тосковал по горной норвежской природе, и даже роскошный альпийский пейзаж не мог заменить ему сурового ландшафта родных Скандинавских гор.

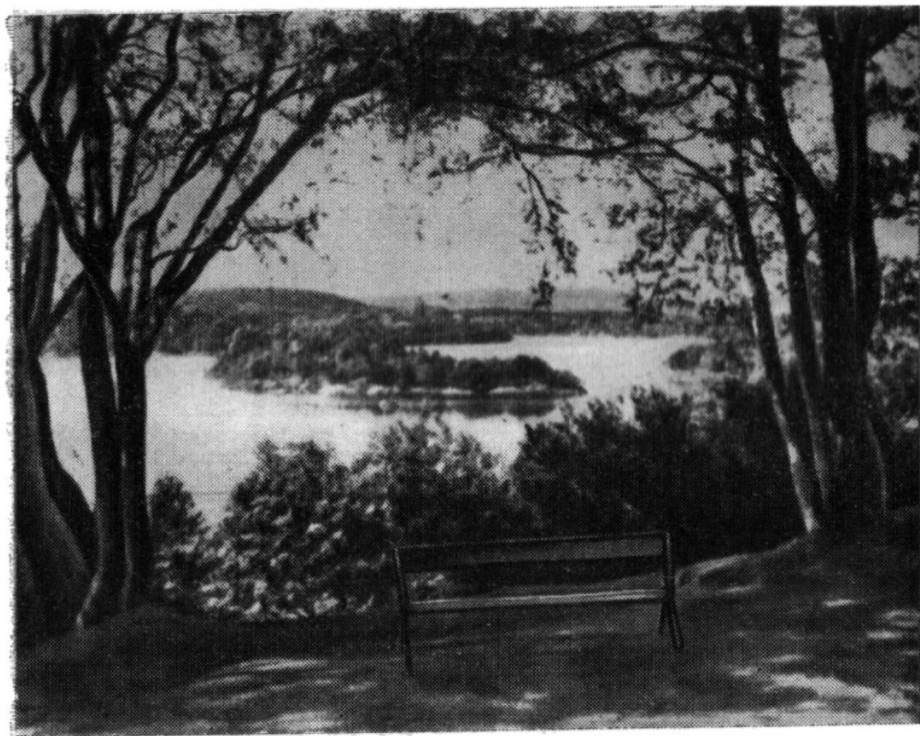


Трольхауген
Рисунок Грига

«...Живу тоской по Норвегии,— писал он в 1894 году из Швейцарии Францу Бейеру.— Всегда одна и та же песня, но песня дивная, без которой я не мыслю существования [...] Женева не произвела на меня особенного впечатления. Природа здесь так нарочито эффектна, что я скорее воспринимаю ее как театральную декорацию, нежели ощущаю ее подлинное величие. Нет! Я знаю, где тот дикий край, где все в природе тайна...» *².

К сожалению, слабое здоровье Грига не позволяло ему жить круглый год в Трольхаугене. Влажный климат Бер-

* Любопытно сравнить это письмо Грига с высказыванием Чайковского, с таким же увлечением говорившего о своей любви к природе в письме к Танееву (21 июля 1880 года): «И странно, что нигде, как именно в России, среди скромной сельской обстановки, я так не наслаждаюсь ею! Люблю и Швейцарию и Италию, но как-то совсем иначе: почти как красиво написанные декорации, а не как живую природу»³.



Трольхауген. Вид на озеро

гена был вреден для его больных легких. Ему приходилось ежегодно проводить зиму за границей, осень — в более сухом и здоровом климате Кристиании. Единственная попытка провести всю зиму в Трольхаугене (в 1891/92 году) привела к печальным результатам. Под влиянием сырой бергенской зимы у Грига развился ревматизм, обострился туберкулез. В течение почти всего года он не приступал к работе. С тех пор, по совету врачей, композитор должен был постоянно проводить курс лечения в горных санаториях Южной Норвегии, в окрестностях Кристиании. Однако, несмотря на все уговоры друзей, он так и не оставил любимый Трольхауген: слишком сильна была привязанность к родному краю. Единственной «уступкой» были длительные зимние поездки за границу.

В последние два десятилетия своей жизни Григ установил для себя твердый распорядок, которому старался



Трольдхауген. Гостиная и столовая

неуклонно следовать, несмотря ни на какие внешние обстоятельства.

Весна и лето в Норвегии посвящались композиторскому творчеству. В это время Григ сочинял в полном уединении, общаясь только с близкими друзьями. Находясь постоянно в Трольдхаугене, он не забывал и любимый им Хардангер, где по-прежнему часто навещал свою хозяйку Бриту Утне. Длительные прогулки в горы (во время которых Грига обычно сопровождал его сосед по Трольдхаугену, Франц Бейер) были одновременно и «музыкальными экспедициями». Григ изучал норвежский фольклор. С небольшой дорожной сумкой за плечами и посохом в руке поднимался он на вершины гор, отдыхал в пастушеских хижинах на горных сетерах и слушал народных музыкантов.

Эти периоды творческого уединения Грига-композитора сменялись длительными концертными поездками Грига-артиста. От природы одаренный большим артистическим темпераментом, он всегда чувствовал потребность живого общения с аудиторией. Свои произведения он сам стремился выносить на концертную эстраду. И то восторженное признание, какое музыка Грига встречала в са-



Трольхауген. Гостиная

мых широких кругах слушателей, было, по его словам, лучшей наградой за труд целой жизни. Ни заметное ухудшение здоровья, ни усталость не могли заставить его отказаться от этих концертных поездок.

Осенью Григ покидал Трольхауген и выезжал сначала в Кристианию, а затем в Данию, в Копенгаген. Здесь он обычно впервые показывал свои новые сочинения, над которыми работал летом. Так, в Кристиании были впервые исполнены в последней, окончательной редакции все крупные музыкально-драматические произведения 70-х годов: мелодрама «Берглиот» (1885), сцены из «Улафа Трюгвасона» (1889), сюита «Сигурд Юрсальфар» (1892). Здесь же в камерных концертах он исполнял новые фортепианные пьесы, романсы.

Концерты в Кристиании, а затем в Копенгагене (где в качестве главного дирижера работал тогда Й. Свенсен), в привычной для него дружественной обстановке, были для композитора как бы творческой пробой — репетицией перед более широкими выступлениями за рубежом.

Зима посвящалась концертным поездкам по Германии, Англии, Франции, Италии. Весной Григ снова возвращался на родину, иногда делая остановку в Копенга-



Трольхауген. Рабочий домик

гене. После утомительных гастролей в Европе Дания по-прежнему казалась ему второй родиной; с ней Грига связывали лучшие воспоминания юности. И не удивительно, что он до конца жизни не изменял своим старым друзьям — датским музыкантам, союзникам молодых лет.

На рубеже 80-х и 90-х годов концертная деятельность Грига достигла высшего расцвета. Именно в это время он приобрел мировую славу не только композитора, но и артиста — несравненного исполнителя своих сочинений. Европейская публика видела в нем, как некогда в Уле Булле, прежде всего норвежского певца, «норвежского скальда», учившего слушателей познавать и любить его страну. Но теперь это «знакомство с Норвегией» стало неизмеримо более глубоким благодаря успехам норвежского искусства.

По справедливому утверждению Бьернсона, именно Григ сумел «приобщить к норвежской жизни» любителей музыки во всем мире, сделать Норвегию частицей мировой музыкальной культуры. К этому, в сущности, и были направлены все усилия Грига — композитора, пианиста и дирижера: любовью к родине он жил и в своих произведениях, и на концертной эстраде.

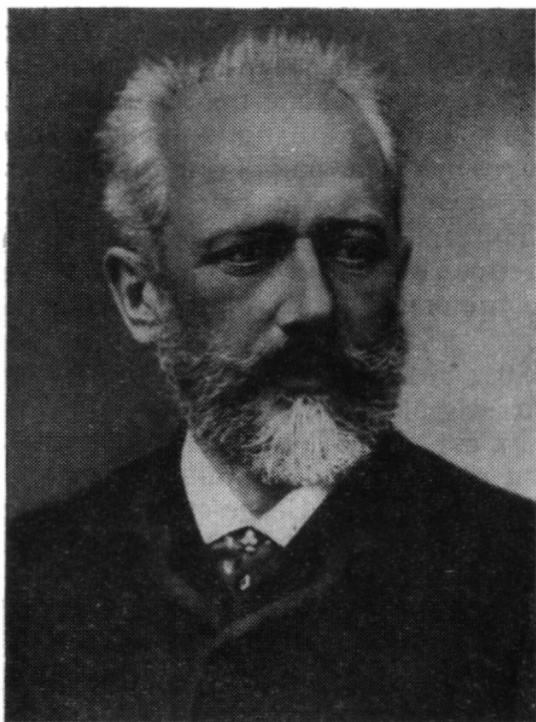
Напомним прекрасные слова Грига, так близко напоминающие известные высказывания Чайковского. Они были написаны в 1888 году, вскоре после блестящего выступления в Лондоне. «Когда я дирижировал «Весной» и она звучала так, точно вся родная природа открывала мне свои объятия, — да, в ту минуту я был горд и счастлив тем, что я норвежец. Я вообще уверен, что симпатия англичан к моему искусству вызвана их симпатией к Норвегии, иначе я не могу объяснить вчерашние овации»⁴.

В конце 80-х годов Григ — артист с мировым именем. Если раньше его выступления протекали в основном в Скандинавских странах, Германии и Голландии, то теперь он появляется в крупнейших концертных залах Лондона, Парижа, Брюсселя, Вены. Везде его встречают восторженными овациями. Исполнительское искусство Грига покоряет всю Европу.

В 1888 году произошла встреча Грига с Чайковским. Она состоялась вскоре после первого исполнения григговской третьей скрипичной сонаты, которую автор сыграл с Адольфом Бродским в концерте Гевандхауза в Лейпциге 10 декабря 1887 года. Великий русский композитор прибыл в Лейпциг накануне нового года, а на следующий день, 1 января, на новогоднем обеде у Бродского он впервые встретился с Брамсом и Григом. Произведения Грига были тогда уже широко известны в России: с 1876 года они исполнялись в концертах Русского музыкального общества. Тем более хорошо знал их Чайковский, внимательно следивший за современной музыкой.

С первой же встречи между обоими музыкантами установились самые теплые, дружественные отношения. Чайковский был покорен не только творческим гением норвежского мастера, но и его личным обаянием — приветливостью, сердечностью, простотой. Знакомство с Григом, по его словам, оказалось «не мимолетным только столкновением», а началом «искренней дружбы, основа которой есть несомненное внутреннее родство двух музыкальных натур, хотя и чуждых друг другу по происхождению»⁵.

Известен рассказ Чайковского об этой встрече в его «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году». В немногих словах композитор сумел метко обрисовать живой облик Грига и дать выразительную



П. И. Чайковский

характеристику его творчества, по точности и проницательности оценок, быть может, лучшую из всех существующих. С присущей ему наблюдательностью Чайковский тонко определяет основные стилистические черты музыки Грига, причины ее покоряющего воздействия на слушателей.

«Быть может, у Грига мастерства гораздо меньше, чем у Брамса, строй его игры менее возвышен, цели и стремления не так широки, а наползновения на бездонную глубину, кажется, вовсе не имеется, — но зато он нам ближе, он нам понятнее и родственнее, ибо он глубоко человечен, — писал Чайковский, сравнивая Грига с его немецким современником. — Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко поэтической природы, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных

жизненных обстоятельств, — а напору живого, искреннего художественного чувства. Совершенства формы, строгости и безупречной логичности в разработке тем (кстати сказать, всегда свежих, новых, запечатленных характеристическими чертами германо-скандинавской национальности) не будем упорно искать у знаменитого норвежца; но зато, что за прелесть, что за непосредственность и богатство музыкального изобретения! Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензий на небывало глубокое и новое (а многие современные авторы, в том числе и русские, страдают болезненным стремлением открывать новые пути, не имея к тому ни малейшего призвания и природного дара), то не удивительно, что Грига все любят, что он везде популярен и что как в Германии, Скандинавии, так и в Париже, Лондоне, Москве и повсюду имя его встречается беспрестанно на всех концертных программах, а иностранцы, посещающие Берген в Норвегии, считают приятным долгом хотя издали посмотреть на прелестный приют среди скал, на берегу моря, куда Григ удаляется для работы и где он проводит большую часть жизни»⁶.

Не менее ярко запечатлел Чайковский внешний облик Грига. Набросанный им «литературный портрет» служит прекрасным дополнением ко всем сохранившимся портретам норвежского композитора. «В то время, когда репетировалось новое трио Брамса, — рассказывает Чайковский, — ... в комнату вошел очень маленького роста человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой, почти юношеской бородкой и усами. Черты лица этого человека, наружность которого почему-то сразу привлекла мою симпатию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; зато у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза, неотразимо чарующего свойства,

напоминающие взгляд невинного, прелестного ребенка. Я был до глубины души обрадован, когда по взаимном представлении нас одного другому раскрылось, что носитель этой безотчетно для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили ему мое сердце. То был Эдвард Григ»⁷.

Воспоминания Чайковского перекликаются с интересными наблюдениями французского критика Эрнеста Клоссона, который в те же годы встретился с Григом в Париже и написал о нем небольшой биографический очерк. Как и Чайковский, Клоссон был поражен чистым и прощательным взглядом Грига, глубоким выражением его чудесных глаз, «в которых как будто видишь живой отблеск Норвегии, ее меланхолических фьордов, ее светлых туманных ночей. Взгляд у него серьезный, невыразимо кроткий — с совершенно особенным выражением, немного болезненным, немного беспокойным и детски наивным. Общее впечатление — доброта, кротость, искренность и подлинная скромность [...] он остался тем, кем он всегда был: человеком, которого отталкивает всякая шумиха, которому ненавистны крикливые приветствия и модный успех»⁸.

Вскоре после описанной встречи у Бродского Григ посетил репетицию симфонического концерта Чайковского (исполнялась первая оркестровая сюита), а затем оставил ему записку (к сожалению, не сохранившуюся), в которой, как сообщал Чайковский, «испытанное им от сюиты впечатление было высказано в столь горячих, восторженных выражениях, что мне совестно передать их дословно читателю. Искренний привет от такого собрата, как гениальный Григ, есть высшая, драгоценнейшая услуга, которая может достаться в удел артисту»⁹.

В Лейпциге оба композитора виделись несколько раз, вместе присутствовали на концертах и музыкальных торжествах.

В эти же «лейпцигские дни» Чайковский познакомился с другими норвежскими музыкантами — Синдингом и Хальворсеном. Расширился и круг знакомств Грига, который восторженно отзывался об исполнительском таланте приехавших в Германию молодых русских пианистов —

В. Л. Сапельникова* и А. И. Зилоти**. О своих «русских знакомствах» Григ сообщает Францу Бейеру:

«Лейпциг, 29 января 1888 года.»

Дорогой Франц!

Только что вернулся от Бродского, где мы обедали с Чайковским, который вновь приехал сюда, с молодым гениальным русским пианистом Сапельниковым, Синдингом и Хальворсеном. Мы все время музицировали. Сначала по просьбе Чайковского мы с Бродским сыграли мою сонату, потом исполнялся квинтет Синдинга с Сапельниковым и, наконец, мой струнный квартет. Вот это исполнители! Боже мой, как звучала музыка! Квинтет Синдинга — великолепное произведение, местами слишком резкое, я бы сказал даже, грубое (Синдинг считает это достоинством!), но при этом редчайшей, удивительной силы.

В Чайковском я обрел горячего приверженца моей музыки. Он испытывает ко мне такую же симпатию, как и я к нему, музыканту и человеку. Ты когда-нибудь познакомишься с ним, ибо я надеюсь, что он все-таки придет в Трольхауген»¹⁰.

Из этих строк видно, что Чайковский намеревался посетить Грига в Норвегии. Во время дружеских бесед постепенно выяснилась общность музыкально-художественных интересов обоих художников, их взглядов, склонностей, вкусов. По словам Чайковского, Григ и его жена интересовались русской литературой и хорошо ее знали.

Высокую оценку русский композитор дал артистическому таланту Нины Григ. Ее исполнение григовских романсов глубоко взволновало Чайковского, и по возвращении в Россию он прислал певице тетрадь своих романсов с трогательной дарственной надписью.

* Сапельников В. Л. (1868—1940) — пианист, воспитанник Петербургской консерватории, ученик Л. Брасसेя и С. Менгера. В 1888 году в Германии исполнил первый фортепианный концерт Чайковского под управлением автора.

** Зилоти А. И. (1863—1945) — русский пианист, педагог, дирижер и музыкальный деятель. В 1888—1891 годах — профессор Московской консерватории. В 1903 году организовал в Петербурге постоянные симфонические и камерные концерты.



П. И. Чайковский и А. И. Зилоти (1888)

После лейпцигских выступлений Чайковский выехал в Берлин, Гамбург и Любек. 8 февраля в Берлине состоялся его концерт, в котором были исполнены увертюра «Ромео и Джульетта», первый фортепианный концерт (с участием А. И. Зилоти), интродукция и фуга из первой сюиты, Andante из первого квартета, четыре романса и увертюра «1812 год».

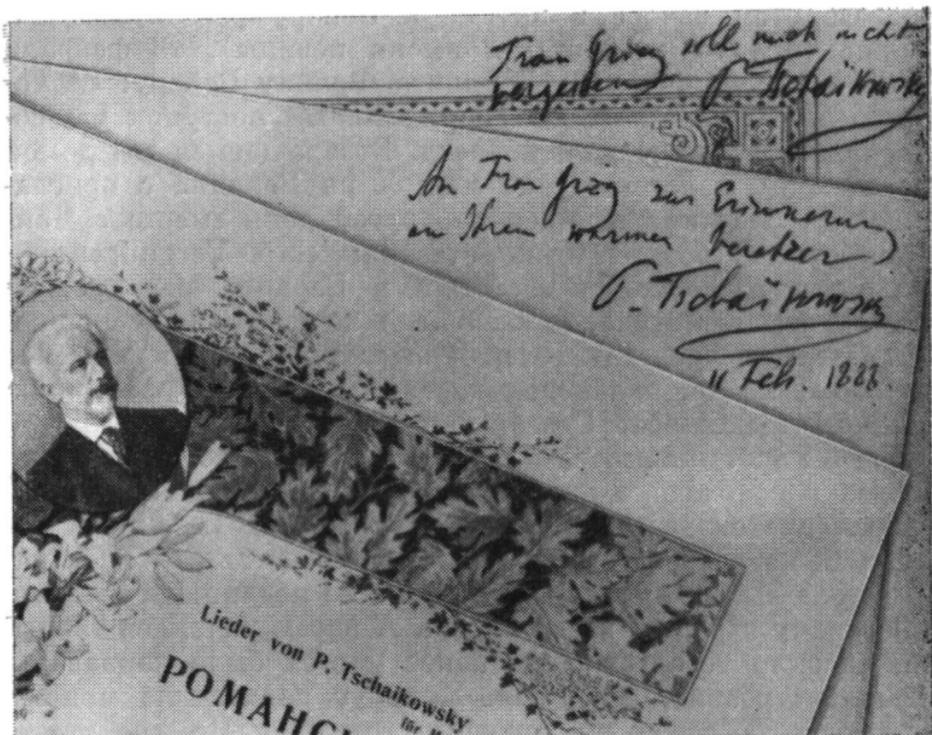
На этом концерте присутствовал Григ, специально приехавший из Лейпцига. Из писем Грига известно, что сильное впечатление на него произвела увертюра «1812 год», которую он слышал впервые. В письме от 12 апреля 1888 года он просил Чайковского выслать ему партитуру этого сочинения.

Накануне концерта, 7 февраля 1888 года, оба композитора встретились на вечере у известной певицы Дезире Арто. «Я провел у г-жи Арто вместе с Григом вечер, воспоминание о котором никогда не изгладится из моей памяти»¹¹, — писал Чайковский.

Об этом вечере в письме к Бейеру рассказывает и Григ (правда, не называя имени певицы). 13 февраля 1888 года он писал из Лейпцига Францу Бейеру: «А теперь послушай, какой легкомысленный поступок мы совершили несколько дней назад. Возвращаемся мы домой и находим телеграмму от мад. Х из Берлина с приглашением отужинать у нее на другой день вместе с Чайковским. Я без раздумий ответил: «Mit Vergnügen», — и на другой день мы отбыли в Берлин. Мы провели там в высшей степени забавный вечер. Большое общество, много представителей музыкальной элиты. Ужаснее всего было то, что целая вереница учеников выступила с пением романсов Грига, а нижеподписавшийся должен был им аккомпанировать. К несчастью, мад. Х никогда не слышала об исполнении Нины. Во время ужина она, однако, провела о нем и, так как, по счастью, в тот вечер Нина была в ударе, ты легко представишь себе, какие она вызвала восторги! Это был ее подлинный триумф, которому я рад от всего сердца. А потом начались танцы, и надо ли тебе говорить, какое у всех было карнавальное настроение, если мад. Х вдруг подхватила меня и увлекла за собой на середину гостиной. Но «не тут-то было, Гранберг!» Она танцевала польку, а я — галоп! Она чем-то напоминает фру Сарс из Кристиании и, главное, на редкость естественна и любезна. Она спела какие-то прескверные романсы — спела очаровательно*. На следующий вечер мы слушали концерт Чайковского, а потом вместе с ним присутствовали на многолюдном вечере в ресторане. Наутро мы вернулись сюда с таким чувством, будто прочитали волшебную сказку.

Но как бы там ни было, поверь мне, не проходит дня, чтобы я не рвался домой. Перед моим мысленным взором во всем их очаровании стоят Трольхауген и Нессет (местечко близ Бергена, где находилась дача Бейера. — *О. Л.*) и, кроме того, — покой, покой! По слухам, музыкальный фестиваль состоится в мае, и я очень рад, потому что тем раньше вернусь домой. В Лондоне я не задержусь. А потом я возлагаю кое-какие надежды на мою хижину в долине. Чайковский тоже живет в деревне, километрах в десяти от Москвы, и никого не прини-

* По сообщениям немецких мемуаристов, Арто пела романсы Грига, Чайковский аккомпанировал ей.



Дарственные надписи Чайковского Нине Григ

мает, когда работает. Вот так-то оно, дорогой Франц. Сердечный привет вам обоим от меня и Нины. Твой Э.»¹².

Свидание Грига с Чайковским в Берлине было последним. 10 февраля Чайковский выехал из Берлина в Лейпциг, а затем в Прагу, где его выступления превратились в подлинный триумф русского искусства. Последующие концерты в Париже и Лондоне закрепили этот успех.

Григ внимательно следил за выступлением своего русского друга. Насколько дружественными, сердечными остались их отношения, свидетельствует переписка Грига с Чайковским, впервые опубликованная в советской печати.

В архиве Дома-музея Чайковского хранится несколько партитур Грига, которые тот прислал в дар «любимому и уважаемому русскому мастеру». Оба композитора обменялись портретами. Осенью 1888 года Чайковский посвятил и послал Григу свою увертюру-фантазию «Гамлет»

(выбор именно этого произведения объясняется, по-видимому, датским, скандинавским сюжетом трагедии Шекспира: известно, что первоначально Чайковский хотел посвятить норвежскому композитору свою пятую симфонию).

Помимо «Гамлета», Бергенская библиотека хранит ряд партитур с дарственными надписями Чайковского. Среди них: увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», первый фортепианный концерт, увертюра «1812 год», третья сюита. На титульных листах характерным, крупным, размашистым почерком сделаны надписи: «An meinen hochgeschätzten Freund Grieg», «An Edward Grieg von seinen größten Verehrer P. Tschaikowsky», «An meinen lieben hochgeschätzten Freund Edward Grieg zur Erinnerung an P. Tschaikowsky» *. Особый интерес представляет партитура третьей сюиты (издание Боте и Бок), отмеченная трогательным посвящением:

118



«Люблю Грига! Ценю Грига!» — писал Чайковский, цитируя знаменитый григовский романс «Люблю тебя».

В своем последнем сохранившемся письме к Григу от 5/17 сентября 1888 года композитор передает ему приглашение от имени Русского музыкального общества выступить с концертами в Москве.

К сожалению, Григ в силу ряда причин так и не смог поехать в Россию. Не увиделся он со своим другом даже и в 1893 году — последнем году жизни Чайковского — в день, когда оба композитора были удостоены почетного звания доктора музыки Кембриджского университета: Григ из-за болезни не приехал в Англию.

Весной 1888 года Григ гастролировал в Лондоне. Композитор был поражен горячим приемом английской пуб-

* «Моему высокочтимому другу Григу», «Эдварду Григу от самого большого его почитателя — П. Чайковского», «Моему дорогому, высокочтимому другу Эдварду Григу на память о П. Чайковском».

лики, лестными отзывами прессы. В первом же концерте, в зале Лондонской филармонии, его встретили громкими овациями. Это выступление потребовало от композитора непомерной затраты сил, так как он должен был в одной и той же программе сначала исполнить сольную партию в своем фортепианном концерте, а затем продирижировать собственными сочинениями с незнакомым ему лондонским оркестром. Особенно ответственным казалось ему исполнение фортепианного концерта — произведения монументального виртуозного плана. Однако опасения оказались напрасными: восторженный прием публики превзошел ожидания Грига. В журнале «Musical Times» появилась рецензия: «Ничто не могло быть прекраснее, тоньше, яснее, чем его исполнение сольной партии концерта. Художник здесь господствовал над виртуозом, и публика с живым, неослабным вниманием следила за тем, как в трактовке Грига словно рождалось новое произведение. Успех был огромный и при этом вполне заслуженный. На той же высоте стоял Григ и как дирижер. Маленькие «Элегические мелодии» под его управлением приобрели то значение, какое трудно было предположить в них раньше, и все исполнение в целом — этот триумф утонченности и нежности — не оставляло желать ничего лучшего. Было бы тщетной попыткой описывать этот успех, столь заслуженный норвежским мастером. Хотя Григ лично был еще незнаком нашей публике, он сразу показался ей близким и сумел завоевать ее симпатии. Этим он, без сомнения, обязан своим очаровательным песням и фортепианным пьесам, которые сделали его имя давно известным в каждом доме, где любят музыку. Надеемся, что величайший представитель «Старой Норвегии» будет отныне посещать нас каждый год»¹³.

Другая статья, помещенная в газете «Times», уделяет особое внимание фортепианному концерту Грига. «Г-н Григ играл свой концерт a-moll в своей собственной манере, — писал рецензент. — [...] Исполнение Григом этого известного произведения было подлинным откровением, хотя нельзя не признать, что Эдвард Данрейтер, который много лет назад познакомил нас с этим концертом, также исполнял его с большой поэтичностью. Концерт — прекраснейшее произведение в своем роде [...] Мечтательность первой части, нежное, медлительно изливающееся Adagio, которое напоминает слова Теннисона:

Dark and true and tender is the North*, — грациозно-волшебная музыка заключительного Allegro — все покорило сердца слушателей. Во всяком случае, Григ не имел никаких оснований жаловаться на то равнодушие публики к современной музыке, которое нередко приписывают англичанам и в особенности — посетителям филармонических концертов»¹⁴.

Незадолго до лондонских гастролей Грига здесь же, в зале филармонии (22 марта), выступил Чайковский. Это дало повод к интересным сравнениям. Рецензент газеты «Daily telegraph» писал: «Вслед за Чайковским и Видором** в концерте Филармонического общества в четверг вечером появился композитор Эдвард Григ, которому (и как композитору, и как пианисту) была почти целиком посвящена первая часть программы. Мы признаем известную закономерность в том, что за русским последовал норвежец. Оба артиста являются, в строгом смысле слова, представителями своих стран; оба — поборники национального в искусстве; оба щедро отдают свои силы развитию высших музыкальных форм на той национальной основе, которая присуща породившему их народу»¹⁵.

С таким же блистательным успехом прошло выступление Грига 16 мая в камерном концерте в Сент-Джеймс Холл. На этот раз особый успех имели романсы Грига на тексты Бьернсона в исполнении Нины Григ и фортепианный цикл «Из народной жизни». Вместе с композитором выступила также скрипачка Вильгельмина Норман-Неруда, исполнившая первую скрипичную сонату ор. 8 и две части из третьей сонаты ор. 45.

Успех лондонских концертов сыграл решающую роль в артистической судьбе Грига. Летом 1888 года поступили новые приглашения из Англии, Германии, России. Готовясь летом в Трольхаугене к гастролям за рубежом, Григ делает вторую оркестровую редакцию увертюры «Осенью», создает первую сюиту «Пер Гюнт». В августе он вторично выезжает в Англию на музыкальный фестиваль в Бирмингеме, а в начале 1889 года дает симфонический концерт в Берлине, где впервые исполняет сюиту «Пер Гюнт».

* «Сумрачен, правдив и нежен Север» — стихи известного английского поэта Альфреда Теннисона (1809—1892).

** Шарль Мари Видор (1845—1937) — французский органист и композитор, профессор Парижской консерватории.

В феврале состоялись новые концерты в Лондоне. На этот раз Григ имел возможность более широко и разносторонне показать свое творчество: в программу пяти лондонских концертов, помимо симфонических произведений, вошли три скрипичные сонаты (в исполнении автора и знаменитого венгерского скрипача Йозефа Иоахима). Но самый большой успех выпал на долю Грига как исполнителя собственных фортепианных пьес: Лондон был охвачен «григовской лихорадкой».

22 декабря 1889 года Григ впервые выступил в Париже, в симфонических концертах Колонна. Затем состоялись камерные концерты в зале Плейеля с участием Нины Григ (29 декабря и 4 января 1890 года). В первом же концерте норвежский композитор полностью покориł взыскательную аудиторию. Подобно лондонским рецензентам, парижские критики отмечали главное привлекательное качество его искусства — национальную самобытность. «Григ — потрясающее, живое воплощение Норвегии, — писал рецензент газеты «La Liberté». — Слушая его музыку, я словно переносусь в эту страну, которой я никогда не видел, но которую я чутьем «узнаю» в его трогательно-паинных мелодиях»¹⁶.

Вместе с композитором успех этих гастролей делила его верная помощница — Нина Григ. Все критики единодушно отмечали ее проникновенное исполнение григовских романсов, ее выразительную фразировку, безукоризненную интонацию. Простая и благородная, чуждая всякой аффектации манера пения Нины Григ произвела неотразимо-свежее впечатление на парижскую публику («...видали вы когда-нибудь примадонну, которая могла бы приличным образом спеть простую песню?» — восклицал один журналист). Особенно подкупающим, по общему признанию, было исполнение Ниной песен Грига на тексты Бьернсона, Ибсена и Винье.

Об исполнительских качествах самого Грига как дирижера и пианиста сохранились многочисленные отзывы. К сожалению, все они носят довольно поверхностный, общий характер. Не дают полного представления об исполнительской манере Грига-пианиста и несколько сохранившихся, очень несовершенных механических записей.

Все же и эти крайне ограниченные данные позволяют установить наиболее характерные черты исполнительской



Нина Григ
С портрета Ф. Ленбаха (Рим, 1884)

манеры норвежского мастера. Главная, основная особенность его пианистического стиля, отмеченная решительно всеми современниками, — это лирическая свобода, непринужденность высказывания, присущая, вероятно всего, романтическому (но не листовскому, а скорее шумановскому) стилю фортепианной игры. Здесь, как и в творчестве, прежде всего ощущалась его индивидуальность поэта-лирика, чуткого в передаче душевных переживаний. Думается, что мастерство Грига-пианиста вполне соответствовало той меткой характеристике, которую Чайковский дал его композиторскому таланту. Особые качества общительности, отзывчивости — потребность «излить наплыв своих ощущений и настроений» — всегда ощущались в тонкой, прочувствованной игре Грига. Если употребить выражение А. Рубинштейна, Григ, как и все крупные артисты, обладал даром «второго творения»: в его интерпретации созданные им пьесы как бы рождались заново, обретали новые черты. Неподражаемой была, по отзывам современников, выразительная фразировка и педализация Грига; вполне оригинальными казались и те тончайшие нюансы, какими он обогащал свои фортепианные миниатюры. Красота звука, напевность в лирических моментах, точность и заостренность ритма в эпизодах скерцозного, легкого, подвижного характера — типичные качества игры Грига. Особенно привлекательным было его легкое, воздушное *piano*, в котором современники видели «что-то нематериальное». Некоторое представление об этой хрупкой, воздушной звучности, изящной и тонкой нюансировке дает сохранившаяся запись «лирической пьесы» Грига ор. 43 — «Бабочка».

Игра Грига не поражала ни блистательной виртуозностью, ни силой звука. Он с трудом выдерживал большие сольные концерты, редко играл крупные вещи. Просматривая его концертные программы, убеждаешься, что композитор предпочитал камерные концерты смешанного типа, в которых он наряду с небольшими фортепианными пьесами исполнял и камерные ансамбли — преимущественно с самыми крупными, выдающимися исполнителями (скрипачи Адольф Бродский, Йозеф Иоахим, виолончелисты Фридрих Грюцмахер, Пабло Касальс). Среди фортепианных вещей Григ отдавал предпочтение сюите ор. 19 («Из народной жизни»), второй и третьей тетрадям «Лирических пьес» («Колыбельная», «Бабочка», «Весной»).

Именно в этих миниатюрах он мог продемонстрировать лучшие качества своей обаятельной, «деликатной» манеры исполнения.

После концертов Грига в Вене в 1897 году один из рецензентов писал о нем: «Григ — настоящий Орфей за фортепиано. Он в полном смысле слова очаровывал своих слушателей [...] в его туше, в его стиле игры есть что-то сверхъестественное, воздушное («Ätherisches»). Его игра тем более очаровывала, что он очень умно выбирал и ставил в программу самые известные вещи, большей частью из третьей тетради «Лирических пьес»: «На родине», «Бабочка», «Одинокый странник», «Эрос», «Весной» и т. д. Он играл это с величайшей деликатностью, необычайно привлекательным, мягким, красивым звуком... При этом он так выделял наиболее характерные черты произведения, как это может сделать только сам композитор. Мне особенно понравилась легкость, с какой он владеет левой рукой, даже и в передаче самой простой мелодии. Так, например, в «Эросе» (ор. 43 № 5. — *О. Л.*) «ответ» в левой руке прозвучал у него так выразительно, как никогда еще не приходилось мне слышать. Пьеса, казалось, приобрела от этого совсем новый характер»¹⁷.

Среди современников Грига, выдающихся пианистов того времени, наиболее близким к нему, по отзывам, был польский пианист Игнац Падеревский («...его туше напоминает очаровательную манеру игры Падеревского, более чем кого-либо другого из слышанных нами пианистов»¹⁸, — писал о Григе Г. Финк). Это сравнение представляется все же в значительной мере условным, так как те же мемуаристы говорят об исключительном своеобразии пианистического стиля Грига. «Григ — самый оригинальный пианист, какого я когда-либо слышал, — писал американский пианист и дирижер Фрэнк ван дер Стукен. — Несмотря на то, что его техника несколько пострадала [...] его манера исполнения все же исключительна. Хотя ему и не хватает той широты, которую обычно стремятся придать его сочинениям виртуозы-профессионалы, но он возмещает этот недостаток поэтической трактовкой лирических эпизодов, а также удивительно свежей и острой ритмикой. Я слышал, как он играет свой концерт и скрипичные сонаты. Среди них он, по-видимому, больше всего любит вторую (ор. 13). В его исполнении я слышал также g-moll'ную балладу»¹⁹.

Исполнение Григом фортепианной баллады, о котором рассказывает ван дер Стуккен, — случай очень редкий; в концертных программах это произведение не встречается. В период 1890—1900-х годов композитор вынужден был отказаться также и от исполнения сольной партии фортепианного концерта, которым он, однако, охотно дирижировал. Под его управлением концерт исполняли крупнейшие пианисты мира: А. И. Зилоти (1893, Лейпциг), Ф. Бузони (1896—1897, Стокгольм, Будапешт, Вена), Р. Пюньо (1894 и 1903, Париж). Именно в последние годы жизни, когда Григ должен был ограничить свои сольные выступления, его дирижерское дарование достигло полного расцвета.

Современники характеризуют Грига как дирижера большой воли и темперамента, умеющего подчинить оркестр своей индивидуальности. Тончайшая градация звука, сила экспрессии, гибкость и разнообразие нюансов, острота ритма — всем этим Григ-дирижер умел увлечь и покорить слушателей. Возможно, что в этой области Григу легче всего было проявить артистический темперамент, силу и мощь, каких не хватало ему как пианисту. Выдающийся английский музыковед, составитель широко известного «Словаря музыки и музыкантов» Джордж Гров, присутствовавший на симфонических концертах Грига в 1888 году, писал: «... вчера вечером Григ дирижировал своей увертюрой («Осенью». — *О. Л.*). Очень интересно. Каким образом он добился того, чтобы так воодушевить оркестр, извлечь из него такие могучие порывы, такую силу чувства — не знаю»²⁰.

Однако то поразительное самообладание, какое Григ проявлял на концертной эстраде, в действительности стоило ему огромных усилий. От природы нервный и впечатлительный, он сильно волновался перед каждым выступлением. Французский биограф Грига Э. Клоссон рассказывает: «Он вкладывал в свою игру столько души, столько чувства, что возвращался в артистическую совершенно истощенным. Болезненное состояние не позволяет ему вести утомительную жизнь виртуоза и, в частности, мешает ему проводить целиком весь концерт, без участия других артистов. Его волнение проявлялось в сильном нервном возбуждении; он ходил по комнате словно в лихорадке, не обращая никакого внимания на все окружающее. Лишь время от времени он взглядывал на кого-нибудь

своими добрыми, кроткими, детскими глазами, в которых можно было прочесть что-то вроде страха. Слабым голосом он повторял по-немецки все те же слова: «Nein, ein ganzes Konzert! Es ist zu viel, zu viel! Ich kann nicht! Ich kann nicht!» * 21.

За свои концертные поездки композитору приходилось расплачиваться дорогой ценой. Но отказаться от артистической деятельности Григ не мог, как не мог перестать творить. Уже один краткий перечень выступлений Грига в последние годы жизни (1890—1907) позволяет судить о размерах его концертной деятельности на родине и за рубежом:

- 1890 — Париж, Лейпциг, Копенгаген
- 1891 — Кристиания
- 1892 — Копенгаген
- 1893 — Лейпциг (концерты с участием А. Зилоти), Кристиания, Копенгаген (концерты с участием пианистки Терезы Карреньо)
- 1894 — Копенгаген, Мюнхен, Женева, Париж (концерты с участием Р. Пюньо и оркестром Э. Колонна), Лондон, Копенгаген
- 1895 — Копенгаген, Кристиания
- 1896 — Вена, Копенгаген (концерты с участием Ф. Бузони), Стокгольм, Вена
- 1897 — Вена, Амстердам, Гаага, Ливерпуль, Манчестер, Бирмингем, Эдинбург, Брайтон, Лондон
- 1898 — Музыкальный фестиваль в Бергене
- 1899 — Рим (концерты с участием певицы Берглиот Ибсен — дочери Бьерсона), Кристиания, Стокгольм, Копенгаген
- 1900 — Копенгаген, Кристиания
- 1901 — Копенгаген, Берген
- 1902 — Копенгаген, Варшава, Рига, Кристиания
- 1903 — Прага, Варшава, Париж (концерты с участием Р. Пюньо)
- 1904 — Стокгольм, Кристиания
- 1905 — Кристиания
- 1906 — Прага, Амстердам (концерты с участием Пабло Касальса), Лондон
- 1907 — Копенгаген, Мюнхен, Берлин, Лейпциг, Киль (последний концерт Грига-дирижера 27 апреля 1907 года)

Но, быть может, нигде эти концертные выступления не приносили ему такого огромного удовлетворения, как у себя на родине, в Норвегии. Вся страна чтит в Григе своего величайшего художника; его концерты в Кристиа-

* «Нет, целый концерт! Это уж слишком, слишком! Я не могу, не могу!»

нии становились событиями общественной жизни. Так, например, вошло в историю первое исполнение заново отредактированных Григом сцен из оперы «Улаф Трюгвасон», состоявшееся в столице Норвегии 19 октября 1889 года. На этом музыкальном торжестве произошло «примирение» поэта и композитора: после концерта Бьернсон произнес в честь Грига горячую, прочувствованную речь.

Еще более торжественно отмечалось двадцатипятилетие артистической деятельности композитора осенью 1891 года. В одном из юбилейных концертов, посвященных этому событию, впервые прозвучала только что оркестрованная Григом вторая сюита «Пер Гюнт». На состоявшемся после концерта чествовании Грига выступил Ибсен. Юбилей завершился торжественным шествием студентов с зажженными факелами — по старой национальной традиции.

Не прекращал Григ выступлений и в Бергене, где он осенью 1894 года дал целый цикл концертов.

Крупным общенациональным торжеством явился организованный Григом в Бергене летом 1898 года первый в Норвегии музыкальный фестиваль. В нем приняли участие все норвежские композиторы во главе с Григом и Свенсенем. По приглашению Грига в Берген прибыл знаменитый голландский оркестр (Concertgebouw-Orchester) под управлением Виллема Менгельберга. Силами этого оркестра, совместно с норвежскими музыкантами, было проведено шесть больших симфонических концертов. «Праздник был во всех отношениях идеальным! — писал Григ своему издателю Абрахаму. — Все шло прекрасно! Я никогда не слышал лучшего исполнения, не исключая и Гевандхауза [...]. Для меня это — величайший триумф!»²²

Организованный Григом фестиваль привлек к Норвегии внимание музыкантов всего мира: маленькая страна сразу же сделалась «равноправной участницей» в музыкальной жизни Европы*. Какое отличие от первых

* Традиция «григовских фестивалей» продолжается и поныне. Начиная с 1953 года в Бергене регулярно устраиваются эти музыкальные торжества, в которых принимают участие лучшие артистические силы Норвегии и выдающиеся артисты других стран. Центром музыкальной жизни в дни фестивалей является маленький домик Грига в Трольхаугене.



Горный пейзаж
С картины А. Тидеманна

выступлений Грига в Кристиании, когда норвежская музыка вызывала лишь недоверие в «образованных кругах» общества! Результаты своей двадцатипятилетней деятельности Григ по справедливости мог считать огромным достижением норвежской культуры.

«Норвегия, Норвегия! Пусть Ибсен сто раз утверждает, что лучше принадлежать к великой нации. И, может быть, и согласился бы с ним в практическом смысле, но ни на йоту более. Ибо, с идеальной точки зрения, я не хотел бы принадлежать ни к одной другой нации на свете. Я чувствую, что чем старше я становлюсь, тем больше люблю Норвегию...»²³.

Так писал Григ в одном из писем к Францу Бейеру. С годами все больше развивалась и крепла его горячая привязанность к родной стране. Росла и любовь к народному искусству. В Трольхаугене он мог целиком посвятить себя изучению народной музыки, систематически записывать ее от народных певцов.

Работе над норвежским фольклором Григ посвящал обычно летние месяцы. Новые впечатления и новые записи накапливались у него и во время горных экскур-

сий, и в самом Бергене, куда часто приезжали народные музыканты.

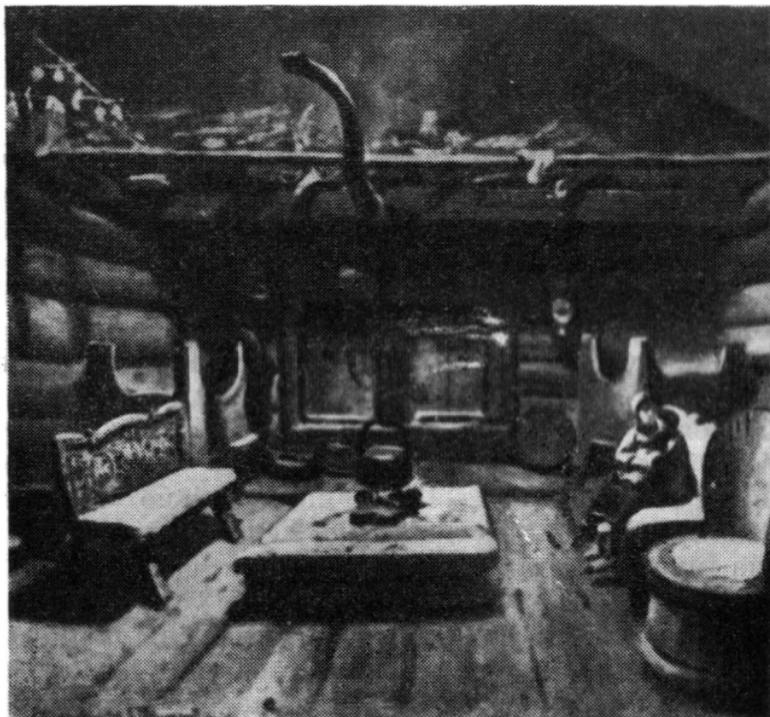
Биографы Грига до последнего времени не уделяли достаточного внимания методам его работы собирателя-фольклориста. От кого именно записывал народные мелодии композитор, с какими музыкантами он общался и как вел свои записи — долгое время оставалось невыясненным. Лишь в недавнее время в трудах норвежских музыковедов (Арне Бьерндаля, Уле Сандвика и других) появились интересные сведения о Григе как исследователе норвежского музыкального фольклора.

Богатый материал в этом отношении дает работа Арне Бьерндаля «Эдвард Григ и народная музыка», помещенная в его сборнике «Норвежская народная музыка» (1952)²⁴. Тщательно собирая сведения и материалы от разных лиц, автор сумел воссоздать замечательную картину творческой деятельности Грига-фольклориста*. Мы видим композитора на состязаниях народных скрипачей, на деревенских пирушках, в убогих сельских хижинах, в горах среди пастухов. Всюду он охотно беседует с музыкантами и певцами, многое им показывает и объясняет, порой критикует их исполнение. Записи велись им либо тут же, непосредственно с голоса певцов, либо позже, по памяти.

Бьерндаль показывает, как постепенно углублялась работа композитора над норвежским фольклором, как расширялся круг его наблюдений и крепили связи с народными исполнителями. Записанные исследователем бесхитростные рассказы хардингфелеров — народных музыкантов — воссоздают облик Грига во всем его обаянии и душевной красоте.

Как уже сказано, постоянное общение композитора с народными музыкантами началось в Хардангере в конце 70-х годов. Известные хардингфелеры Уле Мусафини и Ларс Кинсарвик пробудили у Грига пристальный интерес в народному искусству скрипичной игры. Впоследствии в Трольхаугене, во время легкого отдыха, Григ с большой охотой присутствовал на традиционных соревнованиях скрипачей в качестве почетного члена «жюри». Таким

* Большинство сведений было получено Бьерндалем от музыкантов, лично знавших Грига.



Крестьянский дом (интерьер)
С картины А. Тидеманна

образом ему удалось обнаружить многих талантливых исполнителей.

Особые симпатии композитора привлек даровитый скрипач Шюр Хельгеланн (1858—1924), которого он впервые услышал в Бергене (импровизированные концерты народных музыкантов, как сообщает Бьерндаль, там происходили нередко). По окончании концерта Григ первый приветствовал Хельгеланна и благодарил его за отличную игру.

С тех пор он постоянно виделся с Шюром во время летних поездок в горы. Однажды Григ пригласил музыканта поехать с ним вместе с горное местечко Стальхейм. По дороге Шюр достал свою скрипку. «Танец звучал за танцем, пока они не доехали до гостиницы в Стальхейме, — рассказывает Бьерндаль. — А Григ все время сидел с записной книжкой и карандашом и записывал. В гостинице оказалось трио немецких музыкантов, играв-

шее для посетителей. Хозяйка гостиницы фрю Патерсон, которая им очень гордилась, спросила Грига, как ему понравился ансамбль. «О, такой ансамбль можно услышать везде, куда ни поедешь. А вот со мной приехал действительно прекрасный музыкант». — «Да это Шюр», — ответила она с недовольной миной. Григ и Хельгеланн вышли на балкон, и Шюр начал играть. Скоро вышли на балкон и все гости. Они долго слушали музыканта. Хозяин гостиницы Патерсон спросил Грига, кого бы он рекомендовал ему в качестве музыканта на туристский сезон. «Тебе не нужно никого, кроме Шюра Хельгеланна», — ответил Григ»²⁵.

По словам Бьерндаля, «Григ и Хельгеланн вели длительные беседы о народной музыке, ее основах и условиях ее развития. Григ внимательно прислушивался к тому, что рассказывал Хельгеланн о танцах, игре на музыкальных инструментах и самих музыкантах»²⁶.

Однажды летом в гостинице Опхейм Хельгеланн играл для Грига до глубокой ночи. «Григ слушал эти танцы с большим интересом и восхищался некоторыми из них. Они были исполнены в разных строях скрипки. Шюр Хельгеланн умел играть танцы в четырнадцати различных строях! И Григ восхищался замечательными тембровыми красками, которые тот мог извлекать из своей скрипки-феле. «Ты хорошо играешь», — говорил Григ. — «Мне не хватает подготовки» — ответил он. — «Я особенно благодарю тебя за то, что у тебя нет подготовки», ответил Григ. «Григ всегда приходил, когда я давал концерты, — рассказывал впоследствии Хельгеланн, — и он больше всех мне помог в моей профессии. Мои танцы ему очень нравились»²⁷.

Григ живо заинтересовался не только исполнительским, но и композиторским дарованием талантливого музыканта. «У Шюра Хельгеланна было большое творческое дарование, — рассказывает Бьерндаль. — Он сочинил множество танцев. Среди них более всего известен его танец «Посланцы из Викафьелля», сочиненный им в 1870-х годах. Григ находил много хорошего в этой действительно превосходной пьесе. И когда о ней зашла речь в связи с танцевальной музыкой, Григ сказал Шюру: «Мне это нравится больше, чем «Поездка на сетер», (знаменитая скрипичная фантазия Уле Булля. — *О. Л.*). Булль был

городской паренъ, ты — деревенский. Он стремился в горы, а ты живешь в горах»²⁸.

Наряду с Хельгеланном Григ отметил своим вниманием талантливого молодого музыканта Улафа Му (род. в 1872 году) из Вальдреса. Он услышал его впервые на состязании скрипачей в Вестманналаге в 1898 году. Все присутствовавшие ценители (и прежде всего Григ) отметили высокое мастерство игры Му и особенно его превосходное чувство ритма. Ему был присужден приз. После этого Григ пригласил молодого скрипача к себе в Трольхауген, где вместе с Бейером восхищался его «свежей, вдохновенной игрой». В личной беседе с Му великий композитор указывал ему на значение народной музыки, говорил о высоком призвании народного музыканта и советовал хранить лучшие традиции норвежской музыки во всей их чистоте («...новые танцы не нужно смешивать со старинными, это — дело особое»). «Странствовать по нашей земле, играть и собирать норвежские танцы — вот твоя задача», — говорил он музыканту²⁹.

Григ часто виделся с Улафом Му в последние годы жизни. Летом 1900 года он чувствовал себя плохо и отдыхал в горном отеле в Вальдресе. Услышав о том, что Му находился поблизости, он немедленно послал за своим любимым скрипачом. «Но Григ был так слаб, что Му пришлось играть в соседней комнате, этажом ниже. Больше всего Григу хотелось послушать танец „Кивлетальские девушки“^{*}. Танец исполнялся в скрипичном строе *a — e — a — cis*, звучащем очень красиво. Григ долго не мог наслушаться этой музыки. Му пришлось исполнять ее несколько раз. Другой танец, который сыграл Му, был танец „Грихамарен“ в лидийском ладу — один из самых старинных, самых замечательных наших танцев»³⁰.

Бьерндаль сообщает сведения также о многих других скрипачах разных поколений, которых композитор постоянно слушал в деревнях, в горных местностях Норвегии. «Григ всегда присутствовал на пирушках, где можно было послушать игру на феле и видеть настоящие народные пляски», — пишет Бьерндаль. Наряду с Мусафинном, Кинсарвиком, Хельгеланном и Му он называет имена скрипачей Улафа Фюстро (1863—1946), Пера Саннеса (1858—

^{*} «Kivlemøyarne». См. григовский сборник «Крестьянских танцев» оп. 72 № 16 и 17 с этим названием.



Шюр Хельгеланн

1945, от него в 1898 году Григ записал «программный» танец с оригинальным названием: «Колокола церкви св. Фомы»), Свейна Лютро и многих других музыкантов. Некоторые из них унаследовали свою профессию от отца или деда; традиционные танцевальные наигрыши — гангары, спрингары, халлинги — переходили из рода в род, из поколения в поколение. В особом почете у хардингфелеров были танцевальные пьесы (слотты) знаменитого Торгейра Аугундсона («Этот слотт отец мой слышал от самого Мельника»³¹, — с гордостью говорил Шюр Хельгеланн).

Огромное впечатление на Грига произвели танцы скрипача Кнута Дале, записанные Хальворсеном. Они легли в основу последнего цикла танцев Грига, завершившего его многолетний труд фольклориста.

Композитору не раз приходилось слушать также игру на других инструментах — луре, прилларе. Но, конечно, особое внимание Грига должен был привлечь старинный

струнно-щипковый норвежский инструмент, теперь уже почти исчезнувший из народного обихода, — лангелейк. Когда Григу, во время его путешествия в горы через Вальдрес, предложили познакомиться со старухой крестьянкой, хорошо игравшей на этих «норвежских гуслях», он тут же приказал вознице свернуть с дороги. В грязной убогой хижине он нашел маленькую, бедно одетую женщину очень преклонных лет. Это была известная исполнительница на лангелейке — Берит из Пюнтена (1812—1899). По просьбе Грига, она тут же взяла свой ветхий инструмент и начала играть танцы. Один за другим звучали под ее пальцами старинные спрингары и халлинги. Берит все более воодушевлялась. Григ лихорадочно записывал в нотной тетради. «Едва ли ты поспеваешь за мной», — сказала старуха. Внимание знаменитого композитора привело ее в такое веселое настроение, что она от души упрашивала Грига и других слушателей плясать под ее музыку, а затем, бросив играть, сама начала отплясывать и кружиться по комнате. Григу стоило больших усилий усадить ее снова за инструмент!

Подробности этой замечательной встречи красноречиво описаны в одной из норвежских газет («Morgenavisen» от 26 марта 1924 года) очевидцем — Андерсом Стилофом, который мальчиком сопровождал Грига в горных поездках³².

Какие именно танцы играла Берит — осталось невыясненным. Любопытен, однако, тот факт, что в своих «Симфонических танцах» ор. 64 (1895) Григ использовал мелодию старинного халлинга, которую фольклорист Линдемман определяет в своем сборнике как «Халлинг для лангелейка» (№ 427 в сборнике Линдеммана «Старые и новые горные мелодии»)*.

Меньше сведений сохранилось относительно григовских записей вокальных мелодий. Все мемуаристы свидетельствуют о том, что Григ постоянно слушал народных певцов и записывал от них песни начиная с конца 70-х

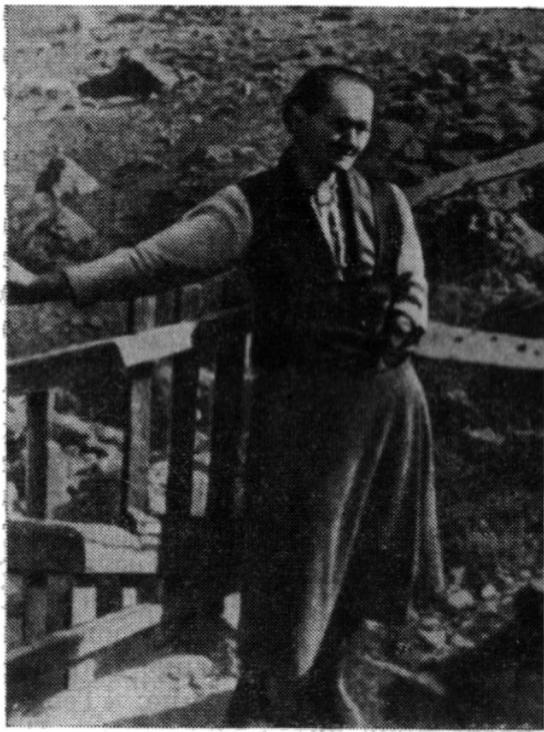
* Такие образцы струнно-щипковой музыки не часто встречаются в собрании Линдеммана: танцы записывались им (как и позднейшими фольклористами) в огромном большинстве случаев от музыкантов-скрипачей. Возможно, что Григ остановил внимание на этом «халлинге для лангелейка», находясь под непосредственным впечатлением игры Берит, которую слышал именно в эти годы.

годов. Но имена этих певцов, за редкими исключениями, до нас не дошли — быть может, именно потому, что они не были профессионалами, «артистами» в той мере, как известные скрипачи-фелеры, искусство которых высоко ценилось в народе.

Однако и до сих пор вся Норвегия знает имя талантливой крестьянской девушки, от которой Григ записал мелодию колыбельной песни (№ 19 в сборнике op. 66). Это была Йендина Слолиен (род. в 1871 году), прислужница в туристской хижине Скогадальсбоэн. Композитор впервые увидел ее во время горного похода летом 1891 года, когда вместе со своими друзьями — голландским дирижером Юлиусом Рёнтгеном и Францем Бейером — поднимался на вершины горной цепи Ютунхеймен. По пути он записывал инструментальные и вокальные мелодии. Впечатления были новыми, свежими. Интересные воспоминания об этой «фольклорной экспедиции» оставил Ю. Рёнтген. Приводим отрывки из его воспоминаний, впервые опубликованных в 1930 году.

«На следующий день мы приехали в Луфтхюс, где Григ присоединился к нам и где мы составили план похода на Ютунхеймен. В этом походе нас сопровождал Франц Бейер. Одна из главных вершин Ютунхеймена — Туртегрё, там мы и наметили первую остановку. Григ и я поехали из Луфтхюса на Согне-фьорд в двуколке, а оттуда отправились на лодке в Шольден. Из Шольдена идет крутая дорога на Туртегрё. По дороге мы захватили скрипача, посадили его с собой в повозку, и в течение всей этой прелестной поездки он играл нам народные танцы. Как хорошо гармонировала эта музыка со всей окружающей природой! Григ слушал с восторгом, иногда кивая в такт головой. В руке он держал стакан портвейна и время от времени потчевал музыканта. «Это — Норвегия», — говорил он с сияющими глазами...

Наконец мы достигли хижины Уле Берге — знаменитого проводника, который очень приветливо встретил нас... Позади его хижины были две другие, где жили девушки-пастушки. Мы навестили девушек в первый же вечер, и Францу Бейеру удалось уговорить их спеть для нас, на что они согласились после недолгих колебаний. Я впервые слышал норвежские народные песни в их родной среде; что это было за исполнение!..



Йендина Слолиен

Рано утром на следующий день я услышал, как сестра Уле Берге сзывала коз и коров, распевая локки. И эти песни-зовы звучали повсюду! После смерти Грига я нашел в его рукописях листочек, датированный: Туртегрё, 1893 год, — с различными записями ютунхейменских мелодий...

Через несколько дней мы отправились из Туртегрё, через перевал Кейсер в Скогадальсбюэн — туристскую хижину на вершине Ютунхеймена...

В Скогадальсбюэне мы провели незабываемый вечер. Туристская хижина находилась в то время под присмотром Толлефа и Бриты Хольместад. У молодой жены только что родился ребенок, и сестра ее, Йендина Слолиен, пришла помогать ей. Йендина родилась около озера Йендин, ее родители дали ей имя в честь этого озера; во всей Норвегии только у нее одной было такое имя. В первый раз когда мы ее увидели, она укачивала ребенка сестры и пела ему прекрасную колыбельную песню, которую Григ

использовал в своих норвежских народных песнях ор. 66 под названием «Колыбельная Йендины». Ее песня произвела на нас чудесное впечатление: она пела так ритмично и в то же время так свободно, естественно, все более замедляя темп к концу, пока песня ее не окончилась тихим замиранием. Она пела нам с большой охотой и знала множество песен. Помню, что даже танцевальная мелодия немецкого происхождения, в оригинале несколько банальная, в ее исполнении приобрела совершенно своеобразный норвежский отпечаток и зазвучала совсем по-иному, просто очаровательно.

Йендина умела играть также на пастушеском рожке из козлиного рога — инструменте, на котором можно взять только три первых звука минорной гаммы. Из этих трех звуков она создавала самые оригинальные мелодии. Так в веселье и песнях прошел весь вечер в уютной хижине, и когда мы вышли, то горы были уже освещены фантастическим светом луны, а где-то в глубине раздавался шум горной речки. Йендина взошла на скалу и снова спела нам колыбельную песню. Как чарующе прекрасно она звучала! Григ сказал мне: «Тебе повезло, такие вещи не часто приходится встречать в Норвегии».

На следующее утро мы покинули Скогадальсбюэн. Когда мы немного отошли, мы услышали звуки пастушеского рожка, на котором Йендина играла прощальную мелодию; она звучала все дальше и дальше, пока не замерли долгие, протяжные звуки. В одной из «Лирических пьес» Грига — «Тоска по родине» ор. 57 № 6 — мы найдем этот мотив из трех нот»³³:



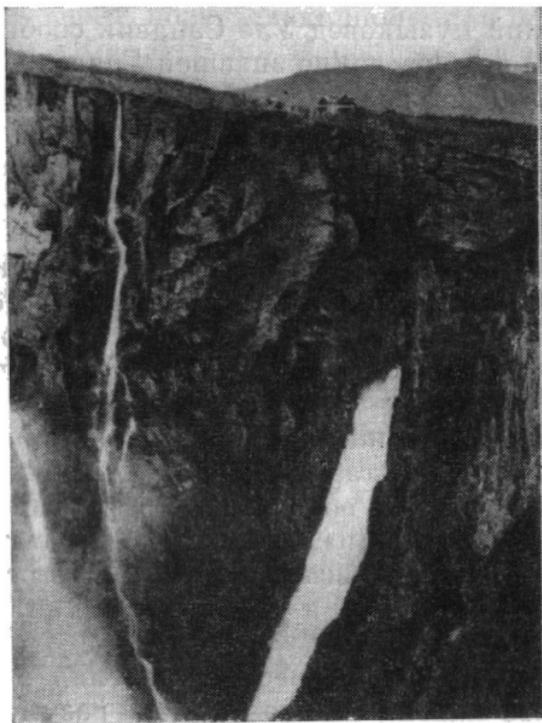
Помимо колыбельной песни, Григ использовал в сборнике ор. 66 и другие напевы Йендины. До конца жизни он не прекращал знакомства с ней, приглашал Йендину на свои концерты и посылал ей подарки. Йендина Слолиен дожила до глубокой старости. Совсем недавно, в 1950 году, с ее слов были опубликованы воспоминания о Григе и Рёнтгене. Рёнтген и Бейер постоянно с ней переписывались.

Норвежский музыковед Уле Сандвик сообщает и о другой пародной певице, лично знавшей Грига, — Марит Лейердаль из Гудбраннсдалена. Напетая ею песня «Маленький серый человек» вошла в сборник норвежских песен Грига ор. 66 (№ 13)³⁴. Мелодию этой песни Григ обработал очень свободно: он взял только ее интонационную основу и создал из простого, непритязательного напева оригинальное, фантастически-таинственное скерцо. Быть может, такая трактовка была навеяна текстом песни, а вернее всего — возникла в результате нового, более свободного подхода к фольклору, характерного для позднего Грига.

В отличие от сборника ор. 17 и даже хоровых обработок ор. 30, где Григ старался точно придерживаться текста записей, поздние обработки Грига кажутся скорее свободными «перепевами», «пересказами», в которых композитор стремится выявить скрытый внутренний смысл народной песни, таящей в себе богатейшие возможности художественного развития.

Приведенные биографические сведения о Григе и окружавших его народных музыкантах, разумеется, не показывают сущности его творческого процесса. В гораздо большей мере этот процесс раскрывается в записях композитора, его эскизах, набросках. Но самым полным и самым ценным свидетельством углубленной работы композитора над норвежским фольклором остаются произведения 90-х годов, и прежде всего замечательный цикл «Норвежские пародные песни» ор. 66.

Асафьев с полным основанием утверждал, что Григ «вполне выполнил бы свой долг перед родной страной даже [...] если бы он ничего не сочинил, кроме музыки «Пер Гюпта» [...] и двух опусов — 66 и 72 — претворений народной лирики и инструментального „искусничества“!»³⁵. Отметив именно эти два цикла во всем обширном «фольклорном наследии» Грига, Асафьев, несомненно, имел в виду их особое, итоговое значение в творчестве композитора. Действительно, оба сборника, каждый в своей области, как бы синтезируют все лучшее, что было достигнуто Григом в обработке норвежской песни и танца. Таков и чудесный «песенный сборник» ор. 66 — высшее воплощение лирической сферы норвежского фольклора. Жанровое богатство, глубина постижения народной мысли, цельность гармонического стиля — утонченного и вместе с тем



Водопад Верингфосс.
Наверху — гостиница Фоссли,
где Григ летом 1896 года работал
над «Норвежскими народными
песнями» оп. 66

естественного, простого — делают этот цикл одной из вершин творчества Грига.

Создание цикла связано с теми отрадными, светлыми днями, каких немного уже осталось в жизни стареющего, больного композитора: с его пребыванием в горах Норвегии. Ощущение родной природы здесь еще тоньше и поэтичнее, чем в предшествующих народных циклах; углубилось и понимание народной лирики.

Композитор писал свои обработки летом 1896 года, но подлинные народные мелодии, положенные в основу цикла, были собраны им в течение нескольких лет. Как утверждают норвежские исследователи, отдельные песни были записаны Францем Бейером, с которым Григ совершал свои горные путешествия; ему же и посвящен этот цикл. Иные темы, записанные Григом, удалось обнару-

жить в песенных сборниках; иные до сих пор не найдены фольклористами. Но все они объединены общим признаком свободной творческой переработки норвежского фольклора.

Всего примечательнее гармонизация песен: в письме к Финку Григ пронизательно заметил, что он старался прежде всего выразить «свое ощущение гармонии, скрытой в народных напевах»³⁶. В одnogолосном напеве композитор сумел разгадать богатые потенциальные возможности, таящиеся в самой мелодике норвежских песен с их ладовым многообразием, их гибкой ладовой переменностью. Насыщая песню гармоническим содержанием, придавая ей красочность и полноту звучания, он сумел выявить ее глубокую поэтическую сущность, запечатлеть ее в целостном, неповторимом художественном образе. И это тем важнее, что сборник Грига почти целиком посвящен вокальной народной музыке, связанной с текстом, словом, с конкретными поэтическими образами.

Цикл оп. 66 — единственный фольклорный сборник Грига, где внимание композитора сосредоточено преимущественно на песнях, при этом — песнях лирического характера. Преобладают медленные темпы, минорные тональности. Всюду господствует лирико-элегическая сфера чувств, настроение мечтательного раздумья. Таковы нежные по краскам, «плерэные» горные пейзажи на темы локков, с их мягким, северным темброво-гармоническим колоритом; таковы ласковые, но и сдержанные, спокойные колыбельные песни; таковы элегические любовные песни-думы или старинные баллады. Подвижные танцевальные мелодии встречаются лишь в виде исключения, чаще всего в качестве контраста к основной лирической теме. Собственно танцевальных песен очень немного, всего три (№ 10, 13 и 16); остальные же в спокойном петоропливом движении раскрывают перед нами проникновенные настроения «народных элегий».

В сборник Грига вошло всего девятнадцать напевов. Среди них первое место занимают песни, особенно привлекавшие композитора непосредственностью и чистотой: колыбельные. В пяти колыбельных строго выдержан народный склад. Григ подчеркивает некоторую скованность, неподвижность, своеобразную суровую нежность напева, словно напоминая, что эти песни поются в убогих хижи-



Крестьянская девушка из Халлингдаля
С портрета А. Тидеманна

нах, в стране зимних вьюг и метелей. Характерен и сумеречный колорит григовских колыбельных, с преобладающей минорной окраской (g-moll и d-moll); черты старинных эпических сказов, причетов, таинственных «завораживающих» попевок — свидетельство «извечности» этого жанра (суровый, эпический оттенок Григ вносит и в колыбельную песню из ор. 60 «Мать поет», также отмеченную подлинной народностью) *.

Иногда Григ, словно стремясь «скрасить», оживить мерный баюкающий папев, вводит в колыбельную песню оживленный, тащевальный эпизод (№ 17). Такое

* Эти типические попевки «завораживания», закликания, зова сближают старинные колыбельные песни с другими жанрами — локками. Думается, что композитор усматривал в пастушеских песнях те же черты первоизданности, чистоты, близости к природе. В одной из пьес (№ 6) Григ непосредственно сопоставляет оба жанра: локк переходит в колыбельную.

сочетание, конечно, не случайно: ведь колыбельные напевы нередко включают и моменты танцевальности, веселой детской игры. Типична в этом отношении колыбельная, записанная Григом от Йендины (№ 19). Она распевала ее со следующими словами:

Дети лежат в постельке,
Иногда плачут, иногда улыбаются,
Спи, дитя, спи! Господь сохранит младенца.

Мать вынимает меня из колыбельки,
Вот она уже и танцует со мной.
Танцуй, танцуй, малыш!
Сейчас будет малыш танцевать*.

Высокого совершенства Григ достигает в пастушеских песнях сборника — локках. Локки из ор. 66 непосредственно соприкасаются с пейзажными фортепианными пьесами из цикла «Лирических пьес», с такими же лирико-созерцательными романсами Грига. Но здесь воплощение излюбленной темы родины еще ближе к народному восприятию.

Прекрасный образец пейзажной лирики Грига — локк D-dur — открывает цикл народных напевов. Этой пьесой как бы определяется нежнейший «акварельный» колорит григовских миниатюр. В основе локка лежит одна из тех простейших мелодий, какие обычно исполняются пастухами на рожке — прилларе: эта попевка из трех звуков в объеме терции лишь в дальнейшем своем развитии, развертываясь в пятиступенном пентатоническом ладу, достигает диапазона сексты. Григовская гармонизация темы — с устойчивым органым пунктом тоники и плавным движением сопровождающих голосов — придает ей оттенок спокойствия, застывшей неподвижности. Преобладают плагальные гармонии; гармонические краски мягко распределяются между функциями тоники и субдоминанты. Стиль обработки — четырехголосный склад с преобладанием диатоники. Григ находит особые темброво-фактурные и гармонические приемы, чтобы создать ощущение воздуха, света, простора. Так, очень колоритны вступле-

* Текст песни записан Арне Бьерндалем от самой Йендины Слюиен и сообщен в его статье «Григ и народная музыка»³⁷. Григ записал эту мелодию без слов.

ние и заключение, обрамляющие пьеску: звучащий на педали, широко разбросанный аккорд тоники с секстой:



В некоторых пьесах цикла элементы пейзажности, живописности настолько выдвинуты на первый план, что темброво-колористическая сторона начинает преобладать над собственно-песенным началом. Назовем «Песню долины Сири» (№ 4), а также замечательную пьесу — «В долине Ола, на озере Ола» (№ 14). Это одна из прекраснейших григовских идиллий, светлая кульминация цикла. Основанная на плавной, с типичными пентатонными оборотами мелодии, поддерживаемой глубокими квинтами басов, музыка создает впечатление далекого звона (Асафьев хорошо подметил связь этой пьесы с фортепианной «картинкой» из цикла «Лирических пьес» ор. 54 № 5 — «Колокольный звон»). Особые приемы утонченной звукописи позволяют отнести ее к самым «импрессионистским» пьесам позднего Грига: прозрачная фортепианная фактура, широкое расположение аккордов, эффекты педали, застывшие «многослойные» органные пункты, мерцающие тремоло приобретают особый выразительный смысл. Здесь и спокойствие дремлющей природы, и бездонная глубина горных озер, и трепетные звуки дальних звонов, постепенно истаивающих в тишине:



Характерен выбор лирических песен — иногда элегически-сумрачных, печальных (№ 2 — «Конечно, я глупец

большой», № 5 — «То было в юности моей»), иногда светло-торжественных (№ 18 — «Иду я в глубоком раздумье»). Лирическое чувство композитора здесь как бы растворяется в народной мелодии: «элегиями в народном складе» можно назвать эти песенные миниатюры, в которых Григ проникает в самую глубину народного сознания, народной души.

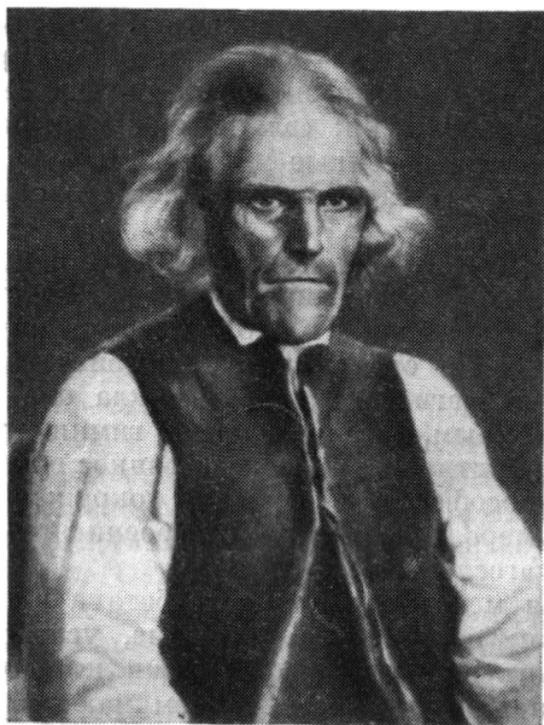
Среди песен этого жанра особое место занимает более монументальная по масштабам песня-размышление «Иду я в глубоком раздумье» (№ 18). Асафьев определяет ее как «размышление странника». Действительно, на фоне других лирико-элегических песен цикла она выделяется своим объективным, созерцательным гимническим тоном: это уже не интуитивное, непосредственное ощущение природы, а философское восприятие окружающего мира (в какой-то мере родственное настроению романса Чайковского «Благословляю вас, леса»).

Старинная мелодия песни разработана в духе хорала с вариациями; постепенное сгущение, усложнение фактуры приводит в последней вариации к пышной, насыщенной органной звучности, напоминающей хоральные прелюдии Баха. Оттенок хоральности подчеркивается замечанием композитора: *Adagio religioso*. Возможно, что основой здесь послужил один из тех старинных протестантских хоралов, которые издавна получили распространение в норвежском крестьянском быту (отсюда — прямой путь к последнему циклу хоральных обработок Грига op. 74, созданных им в 1906 году).

С той же углубленностью, также сосредоточенно и строго воплощены в сборнике немногие образцы балладно-эпических песен («Жил-был на востоке король» — № 3, «Две девушки» — № 11).

Но оттеняющий контраст света и радости присутствует и здесь.

«Сознание Грига в эту пору — последние годы жизни, — писал Асафьев, — то уступало „сумеркам своего бытия“ и тягостной болезни легких, то возрождалось и начинало словно бы купаться в волнах света и горного воздуха, радуясь действительности, как радуется норвежский крестьянин солнечным лучам. А так как для Грига крестьяне — живые люди, а не понятия, он, изучая и раскрывая в новой художественной атмосфере их напевы, родные и его сердцу, насыщал эти интонации общечело-

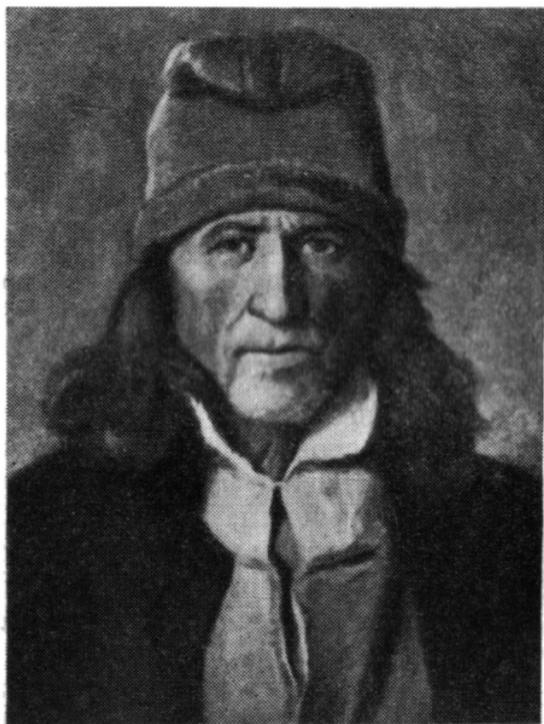


Крестьянин из местности Восс
(Западная Норвегия)
С портрета А. Тидеманна

веческими душевными богатствами и глубоким, чутким чувством, искренно скорбя и вновь восставая навстречу весенности, любви и светлым, возвышенным размышлениям о неиссякаемой жизни природы»³⁸.

Композитор даже и в этом цикле, полном элегического раздумья, не мог обойти характернейших черт норвежской музыки, не мог отказаться от энергичных, бодрых и крепких ритмов, от жизнерадостных жанровых песен-танцев. Отметим ликующую и яркую песню-спрингар «Завтра ты с ней повенчаешься» (№ 10), задорную деревенскую песенку в ритме халлинга «Маленькая Астрид» (№ 16) и, наконец, уже упомянутую гротескную, фантастическую пьесу-скерцо «Маленький серый человек» (№ 13).

Все эти жанровые картинки близко перекликаются с «хоровыми танцами» из сборника ор. 30. Известно,



Крестьянин из местности Валевог
(Западная Норвегия)
С портрета А. Тидеманна

что такие танцевальные песни с текстом доныне пользуются любовью в норвежском народном быту; под эту музыку, исполняемую хором, нередко и танцуют в крестьянских селениях — там, где нельзя найти скрипачей-музыкантов.

Поразительна цельность цикла, на первый взгляд разнородного (цепь наблюдений, размышлений, эскизов и зарисовок), но на деле крепко спаянного единством стиля и настроений. Мысль композитора «нанизывает» песню за песней не в случайном порядке, а в строгом подчинении одному художественному замыслу, который скорее всего можно определить как замысел народной лирико-элегической сюиты.

Единство цикла сказывается даже и в некоторых формально-композиционных признаках — например, в тоцаль-

ном плане цикла *. Однако полнее всего проявилось оно, разумеется, не в родстве тональностей и даже не в композиционных структурных связях (композитор соединяет некоторые песни по две, создавая маленькие «циклы внутри цикла»), а в общности стиля — очень индивидуального, типичного для позднего Грига, но и глубоко народного в своей основе.

В своей трактовке подлинных народных мелодий Григ по-новому, тонко, изобретательно пользуется народными приемами вариационности и остинатности. Вариационный принцип развития, присущий григовским обработкам, здесь приобретает особое выразительное значение: в миниатюрных пьесах ор. 66 почти нет «вариационных циклов» в собственном смысле слова. Вариационное развитие, так сказать, изнутри пронизывает музыкальную ткань: варьируются отдельные построения, предложения, фразы, попевок; варьируются репризы трехчастных и двух-трехчастных форм (см., например, пьесы № 2, 5, 6, 10, 15). Иногда тема народной песни дается лишь с одним вариационным повторением (№ 7, 11). И лишь в редких случаях за темой следуют две вариации, образующие маленький цикл (№ 13, 14 и 18). Тема же, как правило, остается неизменной: Григ сохраняет свой излюбленный прием вариаций на остинатную мелодию, которая все время «перекрашивается», по-разному освещается движением гармонических голосов.

Принцип повторности, типичный для норвежских народных напевов, отчетливо сказывается даже в строении мелодии, складывающейся из коротких, настойчиво повто-

* Тональности девятнадцати пьес находятся в квинтовом соотношении: с-moll, g-moll, d-moll и D-dur, a-moll и A-dur; преобладает минорная окраска (g-moll и d-moll как господствующие тональности). Самые светлые кульминации — пьесы в тональности A-dur — связаны с образами народного веселья («Завтра ты с ней повенчаешься», «Маленькая Астрид») или приветливой горной идиллии («В долине Ола»). Напротив, средоточием темных, мрачных настроений служит трагически-сгущенная по своему эмоциональному тону пятая песня цикла «То было в юности моей» в тональности с-moll. Цикл имел бы и тональную завершенность, если бы после наиболее развитой, явно заключительной по своему характеру «Песни странника» D-dur (перекликающейся с первой пьесой в той же тональности D-dur) не было маленького лирического послесловия — задумчивой «Колыбельной Йендины» g-moll. Закончив сборник этим трогательным воспоминанием, Григ лишь раз подчеркнул интимно-лирический характер цикла.

ряющихся попевок. Таковы все локки и колыбельные *. В них Григ особенно широко пользуется приемом гармонического варьирования, создавая все новый красочный фон к настойчиво повторяющимся попевкам:

Этот простой пример хорошо выявляет одну из самых существенных особенностей гармонии Грига в данный период — хроматическое движение голосов.

Вопрос о гармоническом стиле Грига представляется наиболее важным, существенным в анализе данного цикла: именно здесь в наиболее сжатом, сконцентрированном виде представлены типичные для композитора приемы гармонического письма. На примере этих миниатюрных пьес легче всего прослеживается и эволюция стиля Грига, и связь его поздней утонченной гармонии с народными истоками.

Главная основная черта григовских обработок: естественность гармонизации, ее слитность с интонационно-ладовым строем норвежских народных песен. Даже сложные последования григовских «скользящих» хроматических гармоний воспринимаются как нечто естественное и непредвзятое именно потому, что они находят оправдание в типических ладовых особенностях норвежских песен

* Сходные черты оstinатных повторов можно обнаружить и в русских народных колыбельных и детских песнях. Не случайно Даргомыжский в эпизоде «призыва Русалки» воспользовался в своей опере старинной детской песней, основанной на повторении короткой попевки.

(одноименный и параллельный мажоро-минор, многообразная трактовка мажорного и минорного лада) *.

Этот излюбленный у позднего Грига «хроматический стиль» письма, пожалуй, нигде еще не находил такого открытого выражения. Мелодия народной песни как бы окутывается скользящим движением аккордовых голосов; гармония становится «поющей» и приобретает особую, подчеркнутую экспрессию.

Композитор широко пользуется хроматизмами в песнях скорбно-лирического характера, придавая мелодии насыщенный, напряженный характер. Так, в сумрачно-скорбной пятой песне цикла привлекают внимание характерные интонации хроматизированного «норвежского» минорного лада (гармонический минор с повышенной четвертой ступенью), медленно нисходящее, сползающее движение аккордовых голосов; примечательна и вторая пьеса (g-moll), в которой мелодия в среднем голосе окружается стонущими хроматическими подголосками, образующими острые диссонансы:

Andante espressivo

123

la melodia ben tenuto

* Норвежский теоретик-музыковед Даг Шьельдеруп-Эббе в своем исследовании, посвященном гармонии Грига (см. Введение настоящей книги), оценивает цикл ор. 66 как «одно из высших выражений гармонического письма Грига. Несмотря на то что здесь использованы все гармонические ресурсы позднего XIX века, творческий результат никогда не приводит к надуманности, — пишет Шьельдеруп-Эббе. — Хроматические последовательности, казалось бы, выпадающие из стиля мелодии, применены здесь так тонко, что звучат вполне естественно, «самобытно»³⁹.

Нередко мелодическое движение как бы «пересиливает» функциональное значение аккорда: гармония определяется, в сущности, плавным мелодическим движением голосов. Образуются так называемые «скользящие аккорды» («Gleitakkorde», по терминологии швейцарского исследователя гармонии Грига, Курта Фишера)⁴⁰.

Отметим чудесный завершающий эпизод из песни «Долина Сири», где мелодия сопровождается параллельным и встречным движением аккордов, плавно скользящих по полутонам:

124 *Allegretto con moto*

The image shows a musical score for piano accompaniment, numbered 124 and titled 'Allegretto con moto'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a dynamic 'f' (forte). The second system includes a 'dim.' (diminuendo) marking and a dynamic 'p' (piano). The music features chromatic movement in the accompaniment, with notes sliding between adjacent half-steps.

Эти особенности гармонии Грига были отмечены многими зарубежными музыковедами, в частности в упомянутом обширном специальном труде Курта Фишера о гармонии Грига и ее фольклорных истоках. Однако анализ григовского «хроматического стиля» в ряде зарубежных работ приводит к односторонним выводам: немецкие исследователи усматривают в творчестве зрелого и позднего Грига в основном близость к вагнеровской «тристановской» гармонии.

Односторонность этой концепции не вызывает сомнений. Как ни велико было влияние Вагнера на европейскую музыку конца прошлого века, оно все же не могло оказаться решающим в творческом развитии такого национально-самобытного мастера, каким всегда оставался Григ. Норвежский композитор, разумеется, с юных лет изучал музыку Вагнера, впитывал оригинальные звуча-

ния его экспрессивных гармоний. Однако самые принципы гармонии Грига коренятся прежде всего в норвежской народной музыке и ее интонационно-ладовом строе.

Именно к такому выводу приходит автор обстоятельного труда о Григе — норвежский музыковед Д. Шьельдеруп-Эббе. Исследователь уделяет главное внимание ладовой природе норвежского музыкального фольклора, считая ее основным источником новаторской гармонии Грига. Полемицируя с Фишером, он пишет: «Удивительно, как Фишер, дающий детальный анализ григовских сочинений, просмотрел ту ладовую характерность, которой проникнута музыка Грига и которая играет столь важную роль в оригинальных и национально-самобытных особенностях его гармонии»⁴¹.

Напомним хотя бы колоритную, несколько таинственную по своему звучанию «Колыбельную» (№ 15). Ладотональность пьесы — g-moll — получает здесь своеобразную трактовку. Композитор выразительно применяет распространенный в норвежской музыке мелодический минор, но использует его как основу целотонных последований. Мелодия окрашена в сумрачные, таинственные тона:



А далее мелодический минор сменяется минором натуральным. Создается своеобразная игра ладовых нюансов, тем более интересная, что вся пьеса развивается на органном пункте тоники: неподвижность фона оттеняет зыбкую изменчивость гармонических красок. Этими различными модификациями минора и достигается подвижность гибкой, хроматизированной гармонии.

В следующем за «Колыбельной» очаровательном песне-танце «Маленькая Астрид» (по-видимому, одна из шуточных, юмористических народных песен) снова привлекает внимание оригинальность ладового строя: пьеса начинается веселым наигрышем в миксолидийском ладу E:



Особенности народных ладов давали композитору широкие возможности обогащения гармонического языка. И в то же время непосредственная связь с народной музыкой «оберегала» Грига от гармонических излишеств, которые в творчестве многих его современников повели уже к распаду мажоро-минорных соотношений и функционально-гармонического мышления. Поздняя григовская гармония отнюдь не укладывается в рамки «вагнеризмов» и «дебюссизмов», в которые пытаются втиснуть ее многие зарубежные исследователи. Изысканный, хрупкий, утонченный григовский стиль остался глубоко оригинальным и самобытным в своей основе.

Менее значительны оркестровые обработки Грига. Интересные по колориту, отмеченные, как и всегда у него, тонкой изобретательностью вариационных «превращений», они все же более традиционны по сравнению с фортепианными циклами ор. 66 и ор. 72: в них можно видеть всего лишь дальнейшее развитие той линии вариаций на народные темы, которая уже была представлена в «Народных танцах» ор. 35.

В конце 90-х годов Григ создает два цикла обработок народных песен: «Две норвежские песни» для струнного оркестра ор. 63 (1895) и «Симфонические танцы» для оркестра полного состава ор. 64 (1898). В первом из них он отчасти использовал материал своего сборника ор. 17. Сюда вошли две народные мелодии из записей Линдемапа: идиллический пастушеский локк в G-dur* и шуточный танец Stabbe-Laaten. Обе мелодии легли в основу второй части цикла, где пастушеская песня служит как бы прелюдией к веселому, стремительному танцу.

* См. пример 38 б, с. 174—175.

Первая же часть небольшого цикла представляет вариации на тему, которую Григ обозначил как «мелодию Ф. Дуэ»*. Однако характер темы указывает на ее народное происхождение. Любопытно прямое сходство этой мелодии с фортепианной пьесой Грига «На родине» (ор. 43), позволяющее предположить, что в основе обоих произведений лежит общий фольклорный источник.

В разработке народных тем Григ применяет обычную для него вариационную форму, причем в первой части этой маленькой сюиты мелодия дана сначала одногласно, а затем с постепенным усложнением фактуры и нарастанием оркестровой звучности (тема и четыре вариации). Такой метод постепенного «раскрытия» простого одногласного напева очень типичен для Грига.

Значительно шире, монументальнее другой оркестровый цикл — «Симфонические танцы» — последний вклад Грига в симфоническую оркестровую музыку. Танцевальные народные темы получают здесь широкое развитие, а оркестровые краски положены порой очень густо и сочно, с редким для Грига стремлением к полнозвучности. Все четыре танца, образующие сюиту, оркестрованы для полного состава с тремя тромбонами, тубой и четырьмя валторнами. Более легка и прозрачна инструментовка второго танца — без тромбонов, с добавлением арфы и треугольника.

По общим принципам композиции симфоническая сюита Грига, как уже сказано, приближается к «Норвежским танцам» ор. 35. Та же четырехчастная форма цикла, тот же тип построения внутри каждой пьесы (сложная трехчастная форма с контрастной серединой), те же вариационные принципы развития с темброво-гармонической «перекраской» народной мелодии. Как и в ор. 35, Григ стремится сблизить танцевальную сюиту с сонатно-симфоническим циклом: стремительный, энергичный первый танец (халлинг G-dur) заменяет сонатное аллегро; грациозный и светлый второй халлинг A-dur несет в себе элементы лирической части цикла; третий танец — задорный, шуточный спрингданс (D-dur) — имеет характер скерцо, а последняя, наиболее монументальная пьеса (a-moll — A-dur) служит финалом. Квинтовое соотноше-

* Ф. Дуэ — норвежский посланник во Франции, любитель музыки, которому посвящен данный цикл.

ние тональностей (G — D — A) подкрепляет черты сопатности.

Много общего и в методах варьирования. Григ вновь применяет в «Симфонических танцах» свой излюбленный прием ладового преобразования одной и той же мелодии: середина первого и третьего танцев строится на минорном варианте главной мажорной темы, которая в новом гармоническом освещении и новой оркестровке совершенно меняет свой облик. Так, в буйно-ликующем первом танце, несколько напоминающем тарантеллу, главная тема в среднем эпизоде из танцевальной, активной превращается в элегически-пасторальную:



Однако по сравнению с ор. 35 в «Симфонических танцах» народные темы разработаны шире, свободнее, как этого требовал оркестровый замысел. Свежесть, изобретательность, полет фантазии сказались прежде всего в григговской оркестровке, с ее чистыми красками и богатством тембровых контрастов.

Большое значение приобретает в «Симфонических танцах» группа деревянных духовых инструментов, особенно тембр гобоя. Солирующему гобоя поручено исполнение основной темы в среднем эпизоде первого танца (см. предшествующий пример) и главной темы второго халлинга A-dug; гобой является главным «действующим лицом» и в третьем, скерцозном танце — веселом спрингдансе. Широкое применение «пасторального» тембра гобоя подчеркивает самобытный, несколько идиллический, деревенский характер народных танцев. Особенно выразительно и естественно звучат у Грига дуэты, переключки двух деревянных духовых. Светлый оттенок юмора вносит также и тембр флейты-пикколо.

Удивительной прозрачности, нежности оркестровки Григ достигает во втором танце цикла — «халлинге для лангелейка». Простая и грациозная мелодия гобоя отчетливо вырисовывается на прозрачном фоне арфы и струнных с треугольником. Звонящий, «струнно-щипковый» колорит сопровождения свидетельствует о том, что Григ слышал «халлинг для лангелейка» именно в подлинном звучании на этом инструменте (вероятнее всего — в исполнении крестьянки Берит). Великолепен и средний каприччиозный эпизод танца — с тонким звучанием флейты-пикколо и легкими тающими, «воздушными» трелями деревянных духовых. Вся оркестровая миниатюра выдержана в нежных тонах, и это сообщает ей особую привлекательность. В сфере «сельской идиллии» Григ среди современников, пожалуй, не знал себе равных!

Финал сюиты, напротив, самая монументальная, насыщенная по оркестровке часть цикла. В основе его лежат две темы из сборника Грига ор. 17: мужественная «Крестьянская песня» и светлый свадебный напев.

В первой из тем, которая экспонируется сначала в сочном, насыщенном низком регистре струнных, Григ подчеркивает скрытую энергию, значительность, весомость: в репризном проведении она звучит в ритмическом увеличении у трех тромбонов на фоне мощного оркестрового tutti. Несколько необычна для Грига мотивная разработка народной темы. В среднем разработочном разделе пьесы мелодия показана не только в тембровых вариациях: композитор применяет классический принцип вычленения отдельных мотивов и секвенционного развития, с тем чтобы еще более мощно и компактно утвердить тему в репризе.

Монументальность и насыщенность оркестровки в заключительной части цикла говорят о стремлении Грига к широкой концертности, блеску. «Симфонические танцы» — своеобразная рапсодия для оркестра. Ни в одном из более ранних сочинений народные темы не получали у Грига такого блестящего и эффектного оркестрового развития.

Однако, сопоставляя этот цикл со следующим за ним небольшим сборником ор. 66, нельзя не отдать предпочтения фортепианным миниатюрам Грига. Рядом с пышными оркестровыми пьесами они кажутся и более теплыми, непосредственными по своему лирическому

тону, и более оригинальными, свежими по музыкальному изобретению. В этих кратких музыкальных эскизах и впечатлениях Григ как бы сосредоточил всю глубину художественных исканий. Здесь он сумел полностью слить личное чувство с народным сознанием, в то время как в «Симфонических танцах» он не выходит за пределы народно-жанровых сцен — пусть ярких и колоритных, но все же «сцен», как бы со стороны наблюдаемых умным и проницательным художником.

Задачи создания крупной формы теперь уже не привлекали Грига в той мере, как это было в хардангерский «переломный» период конца 70-х годов. Не случайно остался незаконченным крупный камерно-инструментальный цикл Грига — второй струнный квартет F-dur (1891). В этом изящном и тонком сочинении мастерство композитора сказалось не меньше, чем в первом квартете. Быть может, фактура нового сочинения даже еще более квартетна, но непосредственная сила вдохновения здесь утрачена. Григ создает спокойную идиллию, словно возвращаясь к воспоминаниям молодости. По характеру ритмизма квартет перекликается с первыми скрипичными сонатами 60-х годов: главная тема первой части заметно напоминает главную тему скрипичной сонаты F-dur, а вторая часть (скерцо в ритме спрингданса) приближается к танцевальным образам сонаты G-dur:

128a Allegro vivace e grazioso



128b Allegro scherzando



Но именно эта излишняя «традиционность» (а искусство Грига к этому времени уже создало свою традицию, породило множество подражателей) и не удовлетворилазыскательного композитора. Он написал только две первые части цикла: сонатное аллегро и скерцо. Обе — вполне законченные, отшлифованные до мельчайших деталей,

классически стройные по форме и очень национальные по тематизму. И все же продолжения не последовало: по-видимому, слишком велика была опасность «повторов».

Своего рода реминисценцией, отзвуком прошлого осталось и другое камерное сочинение крупной формы — «Романс с вариациями» для двух фортепиано (ор. 51, 1891). В этом сочинении Григ разрабатывает тему старинной баллады «Сигурд и невеста троллей» — одну из прекраснейших народных мелодий (см. пример 1). Тема песни получила широкое развитие в четырнадцати вариациях с кодой, примечательных и по искусной фактурной разработке, и по яркой жанровой контрастности (вариации типа скерцо, токкаты, траурного марша, норвежского танца, романса). «Масштабность» вариационного развития, эффективное применение разнообразных приемов фортепианной техники делают это сочинение заслуженно популярным среди пианистов. По композиционным принципам «Романс» является непосредственным продолжением фортепианной баллады Грига, также написанной на подлинную народную тему.

Однако в художественном отношении «Романс» настолько же уступает балладе, насколько второй квартет Грига уступает «хардангерскому» квартету *g-moll*. В нем нет ни глубины, ни цельности драматического замысла, присущих балладе. Можно предположить, что композитор сам сознавал это неравенство двух столь родственных по типу композиции сочинений. В 1901 году он переработал «Романс» для оркестра, несколько сократив количество вариаций. Более сжатое и компактное, обогащенное чудесной григовской оркестровкой, произведение значительно выиграло, тем более что такого рода оркестровые вариации в симфоническом творчестве Грига появились впервые.

Глава девятая

Поздние сочинения. Григ — мастер малых форм

«Великим художником малых форм», «гениальным миниатюристом» называли Грига его музыкальные современники, восторженные почитатели его искусства. Разумеется, это определение очень не полное, охватывающее только часть григовского наследия.

И все же «миниатюризм» Грига — одно из коренных, неотъемлемых свойств его стиля, возникших отнюдь не вследствие ограниченности мышления или отсутствия тара развития, как это склонны утверждать некоторые близорукие критики Грига. Влечение к малой форме было присуще ему прежде всего как лирику, стремившемуся не столько к драматическому развитию данной темы, сюжета, сколько к сосредоточенному **высказыванию** мысли и чувства. Душевные состояния, впечатления, эмоции выражены у Грига в неподражаемо краткой форме, тем более отточенной и законченной, чем более сжаты её масштабы.

Эту способность сжатого, точного выражения мысли Григ воспитывал в себе с юных лет. Но особенно полно

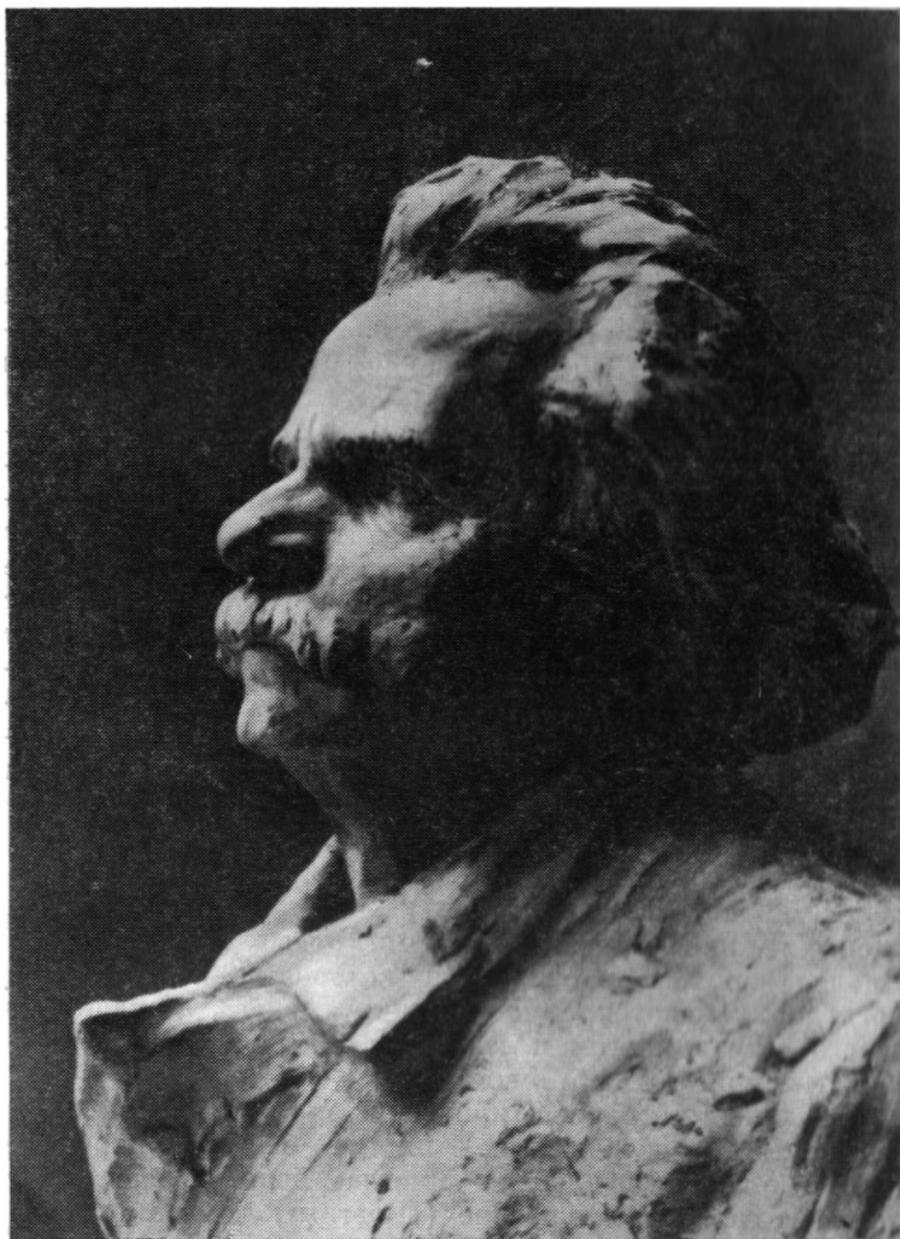
проявилась она в поздний период его творчества, целиком посвященный созданию романсов и небольших фортепианных пьес.

В последние годы жизни композитора лирическая линия его искусства становится господствующей. К крупной циклической форме он почти не обращается, не привлекают его и музыкально-драматические — оперные, ораториальные жанры. Неосуществленным остался замысел оратории «Мир» на текст Бьерсона. Молчанием Григ ответил на предложение Ибсена написать оперу на сюжет его драмы «Воители в Хельгеланде» (несмотря на то что сюжет этот он считал «превосходным для музыки»). О прежних монументальных замыслах напоминает лишь переработка и редактирование драматических сочинений («Берглиот», «Пер Гюнт», «Улаф Трюгвасон», «Сигурд Юрсальфар»).

Отказ от крупных форм был вызван у композитора отчасти и тяжелым состоянием здоровья. Болезнь легких, которой с юных лет страдал Григ, к пятидесяти годам осложнилась заболеванием сердца. Тяжелые приступы астмы порой совершенно исключали возможность работы. Для длительного творческого усилия не хватало дыхания.

И только в малых формах проявляются в это время особые, новаторские качества стиля Грига. Ограничивая масштабы творчества, он развивал в себе дар истинного художника — каждый раз по-новому видеть и поэтически обобщать явления действительной жизни. Отсюда и то ощущение неувядаемой юности, свежести, каким наполнены лучшие сочинения 1890-х и 1900-х годов — сюита «Лирические пьесы» ор. 54, «Крестьянские танцы» ор. 72, цикл «Девушка с гор».

Фортепиано всегда было любимым инструментом Грига. Как бы тонко ни знал он скрипичное искусство, как бы высоко ни оценивал возможности вокальной музыки, но именно этому дорогому для него инструменту он привык с детских лет поверять свои заветные думы. В длинной веренице созданных им фортепианных сборников и циклов («Поэтические картинки», «Юморески», цикл «Из народной жизни», «Альбомные листки», «Вальсы-капризы», «Лирические пьесы», «Настроения») с ранней



Григ
Бюст Г. Вигеланна

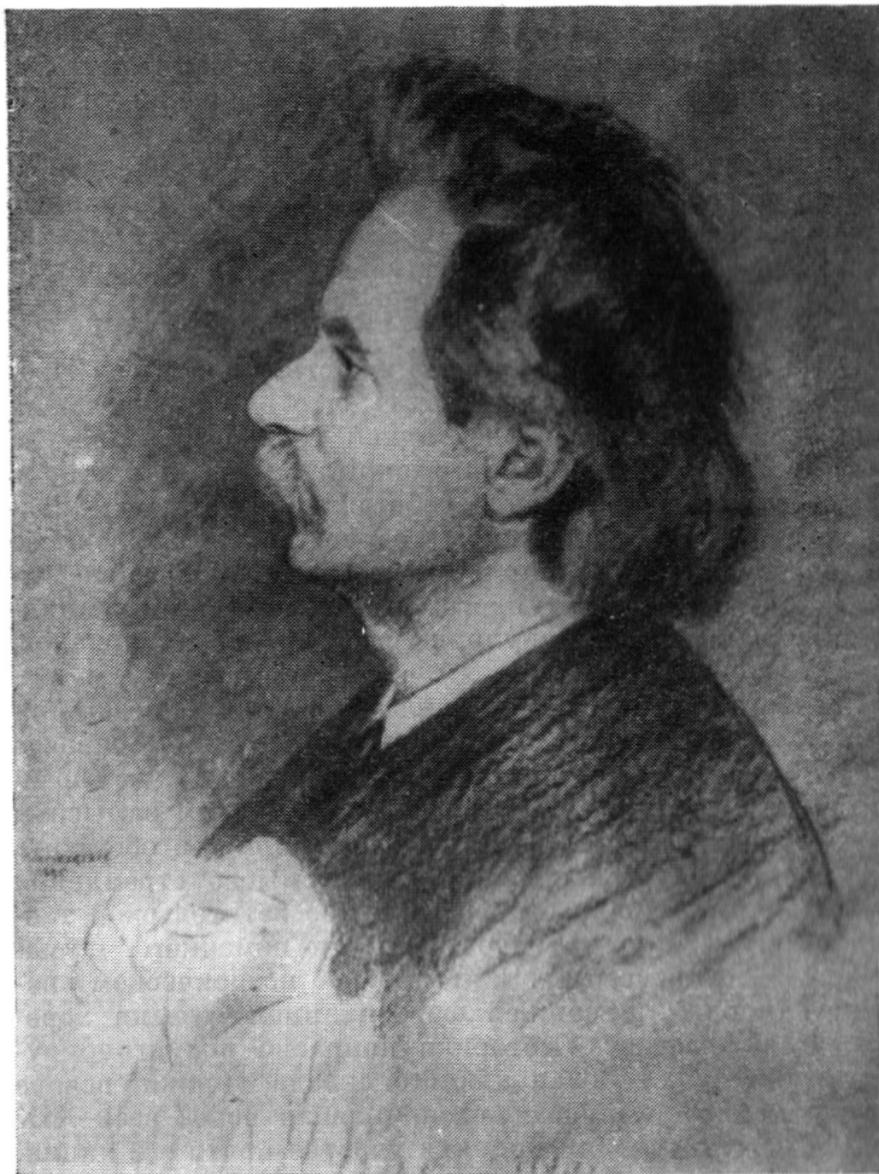
и до последних лет отчетливо прослеживается одна общая сфера лирических настроений и одна общая тенденция к поэтической программности.

Эта тенденция полнее всего раскрывается в цикле «Лирических пьес», к которому композитор обращался на протяжении почти всей творческой жизни. Начатый в ранний период и затем надолго оставленный Григом (напомним, что между созданием первой и второй тетрадей прошло почти двадцать лет), этот цикл постепенно занял основное место в его фортепианном творчестве. «Лирические пьесы» стали его дневником, «страницами его жизни».

Название этих сборников, как уже отмечалось раньше, отнюдь не определяет их тематику и программу. К области лирики трудно было бы отнести блестящий крестьянский марш-шествие из ор. 54, фантастическую картинку «Кобольд» или суровую «Матросскую песню». Лирическое начало здесь проявляется гораздо больше в характере восприятия и отображения действительности, чем в сюжетах и темах отдельных пьес. Фортепианные миниатюры Грига — это впечатления, образы и картины, порой мимолетные, иногда уже далекие, но навсегда запавшие в душу художника. Их внутренняя художественная цель — не воплощение сюжета, а прежде всего передача неуловимых настроений, которые порождаются в нашем сознании образами действительной жизни. В этом смысле их можно сравнить с «Детскими сценами», «Лесными сценами» или «Фантастическими отрывками» Шумана. Вполне закономерно название, которое Григ дал своему последнему фортепианному циклу ор. 73, явившемуся своего рода эпилогом к собранию «Лирических пьес», — «Настроения» («Stemninger»).

В каждой тетради «Лирических пьес» Григ сохраняет программные обозначения — иногда более конкретные, картинно-изобразительные, иногда более обобщенные, жанрово-характеристические («Элегия», «Вальс», «Колыбельная»).

Но даже и независимо от этих пояснений композитор всегда остается верен общим принципам романтической, «шумановской» программности, понимая программную пьесу прежде всего как своеобразный этюд или «картину-настроение», в основе которой лежит воплощение избранного им поэтического сюжета.



Григ (1895)
С портрета Э. Вериншеля

Сближение музыки и поэзии, музыки и изобразительных искусств для Грига, как и для его предшественников — прогрессивных романтиков XIX века, — всегда оставалось высоким идеалом. В свое понимание музыки он вкладывал и яркость живописного изображения, и пластичность стиха. Эпитет «поэтический», с его точки зрения, означал высшую оценку творчества композитора. Именно в таком значении следует понимать сказанные Григом слова о Шумане как «поэте»*. Этим же эстетическим идеалом синтеза искусств было продиктовано характерное для Грига стремление вырваться из рамок «только музыки».

В 1897 году, вспоминая свою юность, Григ писал Иверу Хольтеру: «Я должен заметить, что влияние на меня Нурдрока не ограничивалось одной только музыкой. За это я и благодарен ему: он раскрыл мне, как важно в музыке то, что не есть собственно музыка»¹. Решая в своем фортепианном творчестве столь сложные эстетические задачи, Григ в то же время никогда не выходит за пределы доступного: его фортепианные миниатюры в равной мере популярны и среди профессионалов, и среди любителей музыки.

Простота и ясность фактуры делают их незаменимыми в педагогическом школьном репертуаре. Добиваясь отточенной, отшлифованной формы выражения, композитор сумел приобщить к своим художественным замыслам самые широкие круги слушателей, расширить и обогатить мир «домашней музыки». И в этом смысле стремления Грига так же совпали с передовой просветительской тенденцией музыкального (в особенности немецкого, шумано-мендельсоновского) романтизма. Об историческом значении камерной, домашней фортепианной музыки хорошо сказал Асафьев: «Историки напрасно полуйгнорируют этот жанр [...] Волна данного склада лирики, вскоре глубоко психологизировавшейся, прошла через весь XIX век, и в ее становлении приняли участие почти все нации. «Времена года» и другие произведения Чайковского, панизм Аренского, интимно-лирические страницы Брамса, многие соответственные течения у французов и, наконец, у скандинавов (и у Грига очень вдумчиво отраженные) составляют хороший вклад в развитие эмоционально-от-

* См. первую главу, с. 85.

звучивой, исполнимой в тесном кругу домашнего музицирования музыки»².

Не изменяет Григ и типичным для него классическим типам композиции. Контрастная трехчастная и более распространенная трех-пятичастная формы по-прежнему у него преобладают. По-прежнему широко использует он вариационный принцип развития — чаще всего в пьесах народно-жанрового характера, непосредственно близких к его обработкам народных мелодий. По-прежнему экономна и несложна фактура. Даже в последних тетрадах «Лирических пьес», где масштабы формы несколько расширяются, а сюжеты становятся более утонченными и субъективными, пьесы Грига, в сущности, не требуют от исполнителя большой технической виртуозности.

Совсем иные требования нужно предъявлять к интерпретации григовских пьес в чисто художественном смысле.

Фортепианная музыка Грига, даже в миниатюрах, много сложнее, чем это кажется при первом взгляде на «ноты». Глубина лирического содержания, утонченность живописно-колористических моментов заранее предполагают у исполнителя высокое мастерство нюансировки, педализации, тонкого *rubato*. Всеми этими качествами в высокой степени обладал сам Григ-пианист. Его фортепианная музыка явилась живым отзвуком собственного пианистического мастерства композитора. В ней всегда ощущаешь легкое прикосновение его чутких и нервных пальцев, чарующую мягкость и теплоту звучания и ту особую, прихотливую утонченность нюансировки, которая в нотной записи, в сущности, не поддается фиксации.

В педагогической практике следует учитывать, что присущее фортепианному стилю Грига ценное качество доступности нередко ведет к упрощению исполнительской задачи. Исполнение «Лирических пьес» Грига в большинстве случаев требует художественной зрелости, которой нельзя ожидать от юного, несложившегося пианиста; налет посредственного «школьного» исполнения обычно искажает внутренний, художественный смысл этих миниатюр и даже мешает им проникать на «большую» концертную эстраду (сходной оказалась судьба многих записанных романсов Грига).

Но как бы ни складывалась традиция исполнения «Лирических пьес», сам композитор придавал им значение серьезного, большого искусства. В длинной цепи этих миниатюр прослеживаются настойчивые искания Грига, обозначаются характерные черты его творческой эволюции.

Шестьдесят шесть «Лирических пьес» Грига представляют собой цикл из десяти тетрадей (ор. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68 и 71). Первая из них создана в 1867-м, последняя в 1901 году. Начиная с ор. 38 (1883) Григ издавал по одной тетради в два-три года; таким образом, почти весь цикл можно отнести к периоду 80-х и 90-х годов. Дополнением к циклу явился упомянутый выше сборник «Настроения» (ор. 73), по тематике не отличающийся от «Лирических пьес».

Свои фортепианные миниатюры композитор обычно писал в дни летнего отдыха в Трольхаугене в окружении родной природы. Отсюда и преобладающий лирико-пейзажный тон этой музыки.

Исследователи творчества Грига обычно группируют «Лирические пьесы» по жанровым признакам, выделяя народные сцены, пейзажи, сказочно-фантастические картины, собственно лирику. Такое подразделение можно провести, разумеется, только условно. Народно-жанровые мотивы у Грига пронизывают и лирику, и фантастику, а в его картинах природы (таких, как «Вечер в горах» ор. 68 или «Летний вечер» ор. 71) составляют неотъемлемую часть северного пейзажа.

Провести границы между различными жанрами фортепианной музыки Грига — задача тем более трудная, что сам композитор не объединял «Лирические пьесы» в отдельные группы ни по тематике, ни по названиям. Каждая из тетрадей цикла представляет собой сборник вполне самостоятельных пьес — своеобразный альбом «зарисовок» или «лирических стихотворений», не связанных общим замыслом. Лишь в редких случаях отдельные тетради цикла приобретают общий, единый облик «программной сюиты». Такова, например, третья тетрадь, объединенная общей темой природы, такова и великолепная «норвежская сюита» пятой тетради, с ее основными сюжетными линиями: природа, народный быт, сказочная фантастика. Эти объединяющие темы возникали у Грига не преднамеренно, а вследствие особой «внутренней

настроенности» художника. Показательно, что обе только что названные тетради оказались лучшими в цикле: созданные в порыве вдохновения, в дни большого творческого подъема, они были посвящены близким и дорогим сердцу Грига образам родины.

«Весенней сюитой» можно назвать прелестный цикл лирико-пейзажных пьес третьей тетради, пронизанных ощущением лесной свежести. Григ писал их весной и летом 1886 года в Трольхаугеле и Луфтхусе после долгой и утомительной зимней концертной поездки. Вновь предстали перед ним знакомые, родные пейзажи. Песней расцветающей природы зазвучали полные утонченного очарования «лирические пьесы» — поэма о северной весне.

Все шесть пьес цикла ор. 43 гармонируют не только по тематике, но и по своему тональному колориту (преобладание светлых «дневных» тоналностей A-dur, Fis-dur).

Изысканной грацией ритмики и мелодического рисунка отмечена первая пьеса — «Бабочка», одно из любимых произведений в концертных программах Грига, сохранившееся в механических записях. Композитор играл ее с неподражаемой легкостью, изяществом, подчеркивая посредством тончайшего *rubato* капризный, «полетный» характер этой миниатюры (по справедливому замечанию Асафьева, «исполнение ее Григом очель приближалось к тончайшей манере интонирования своих миниатюр Скрябинным») ³. В гармоническом отношении «Бабочка» — один из лучших образцов утонченного хроматического стиля Грига.

Сверкающая игра «Бабочки» оттеняется простыми, бесхитростными напевами в народном духе. Такова прощально-элегическая *h-moll* «Одинокий странник»; такова и небольшая лирическая пьеса «На родине», по настроению близкая к романсу «Последняя весна».

Как и в «Последней весне», в пьесе «На родине» Григ выразительно воссоздает хрустально-чистый, нежный колорит северного пейзажа путем использования высокого регистра, светлой тоналности Fis-dur, прозрачной фактуры. Мелодия, в духе норвежской народной песни, складывается из гибко-изменяемых вариантов первоначальной попевки. Все в этой пьесе дышит очарованием пробуждающейся природы. Эскиз ее Григ набросал в

письме к Бейеру, сопровождая небольшой музыкальный фрагмент характерным поэтическим пояснением: «Будь окрестности Нессета и Трольхаугена величественнее, музыка звучала бы по-иному. Но я люблю их такими, какие они есть, и тихая радость от того, что они таковы, выразилась в этих звуках»⁴.

В центре цикла — две близкие по тональностям (d-moll — F-dur) и контрастные по настроению пьесы: «Птичка» и «Эрос». Тонкая звукопись «Птички» могла быть отчасти навеяна «Лесными сценами» Шумана («Вещая птица»), но у Грига эта светлая, идиллическая миниатюра лишена загадочной таинственности, присущей шумановскому образу.

Близка пантеистически-восторженным романсам Грига лирическая поэма «Эрос», воспевающая пробуждение природы и первой чистой любви. Постепенное «разрастание» плавной и благородно-сдержанной мелодии, устремленной к высокой кульминации, напоминает романсы «Сон» и «Первая встреча».

Это восторженное чувство еще полнее изливается в приподнято-ликующем, апассионатном «финале» цикла — «Весной». В этой пьесе, как и в предшествующих, лирическая настроенность сочетается с тонкостью живописного изображения. Одним из важнейших средств выразительности служит здесь удачно найденная трепетно-звонкая инструментальная фактура (репетиции аккомпанирующих аккордов в светлом и звонком верхнем регистре, на фоне которых разворачивается распевная, свободно ритмованная мелодия), создающая впечатление воздуха, света, простора. Не прибегая к сложным техническим приемам, Григ добивается новых и свежих, впечатляющих звуковых эффектов. В этом — одна из причин огромной популярности григовской пьесы, которая наряду с «Ноктюрном» (ор. 54) вошла в число самых любимых и широко известных фортепианных миниатюр композитора.

Образы северной природы еще полнее и шире воплощены в пятой тетради «Лирических пьес» ор. 54 (1891). Различные грани григовской музыки — лирика, пейзаж, народный быт и фантастика — подчинены в ней единому образу любимой родины — Норвегии.

По сравнению с интимно-лирическим камерным сборником ор. 43 пьесы пятой тетради отличаются большей

сочностью, насыщенностью звучания. Нежные акварельные тона «весенней сюиты» уступают место контрастным краскам, картинно-изобразительные элементы заметно выдвигаются на первый план*.

Каждая из шести пьес «Лирической сюиты» вносит новое в григовскую «поэзию севера» (в этом цикле, по верному определению Асафьева, «прелесть разнообразия тематики равняется прелести решения каждого замысла»⁶). Григ располагает их в порядке контраста: задумчивая элегия «Мальчик-пастух» сменяется бодрым солнечным маршем, таинственная фантастика «Шествия троллей» — поэзией летней ночи, причудливое скерцо — радостным перезвоном «Колоколов». Объединяющим моментом служит тональный план: в цикле преобладает светлая тональность C-dur, подобно тому как свежий «весенний» Fis-dur объединял лирико-пейзажные пьесы третьей тетради.

Первая пьеса («Мальчик-пастух») переносит нас в горы Норвегии. Свободно и широко разворачивается импровизационный свирельный напев. Своеобразие ладового

* Любопытно, что пьесы пятой тетради завоевали широкую популярность не столько в оригинале, сколько в оркестровом переложении. Живописно-колористические задачи здесь явно подсказали композитору мысль об оркестровке этого цикла.

История создания партитуры «Лирической сюиты» полностью выясняется лишь на основании подлинных материалов, находящихся в Бергенском архиве Грига. Вскоре после создания пятой тетради «Лирических пьес» известный дирижер-вагнерианец Антон Зейдль сделал оркестровое переложение трех пьес Грига: «Гангар», «Ноктюрн» и «Шествие троллей» — и затем исполнил сюиту в Нью-Йорке. Грига не удовлетворила оркестровка Зейдля, которую он считал слишком перегруженной, по-вагнеровски «роскошной». В 1904 году он сильно переделал партитуру (экземпляр с поправками Грига хранится в Бергенской публичной библиотеке), а также включил в сюиту еще один номер — лирическую пьесу «Мальчик-пастух» (в собственной оркестровке). В таком виде четырехчастный цикл был опубликован под названием «Лирическая сюита».

Бергенский архив композитора содержит, кроме того, еще одно очень ценное добавление: рукописную копию оркестровой партитуры пьесы «Колокольный звон». Инструментовка этой пьесы, по мнению норвежского исследователя С. Юрдана, принадлежит самому Григу, который по неизвестным причинам не включил ее в «Лирическую сюиту». Лишь в 1953 году на одном из григовских фестивалей замечательная оркестровая миниатюра прозвучала в концерте в исполнении бергенского оркестра «Гармония»⁵.

строю (народно-норвежский хроматизированный минорный лад с повышенной четвертой ступенью) придает этой мелодии особую остроту и напряженность лирической экспрессии. Богато орнаментированная, насыщенная «тристановскими» хроматизмами, она приобретает оттенок томления: в ней слышатся типично григговские интонации скорби, медлительного угасания. Это меланхолическая картина северной природы, мечтательная элегия-пастораль.

А за нею — здоровая, терпкая музыка крестьянского танца-шествия — «Гангара»*, с его упругой синкопированной ритмикой, колоритными гармоническими жесткостями (звонкие септимы на сильных долях такта) и ясной диатоникой, которая здесь как бы противостоит изысканной хроматике предшествующей пьесы. Полнокровное, сочное, глубоко реалистическое воплощение народной тематики в «Гангаре» уже предвещает появление жизнеутверждающего цикла «Крестьянских танцев» — «Слоттов». Как и в других своих народных танцах, композитор, рисуя картину приближающегося шествия, применяет здесь вариационную форму с последовательным динамическим нарастанием (вспоминается пьеса из ор. 19 — «Свадебное шествие проходит»).

Таинственное «Шествие троллей» продолжает традицию фантастических сцен «Пера Гюнта». Однако Григ вкладывает в эту миниатюру оттенок тонкого, лукавого юмора, которого нет и не может быть в характеристике мрачного подземного царства ибсеновского «горного короля». Здесь малюпки тролли — забавные уродцы — уже не напоминают злобных «духов тьмы». В таинственное волшебное царство пропикает луч света: простой народный напев мажорного трио, журчащие пассажи, подобные струйкам ручейка, говорят об окружающей сказочных героев природе — вполне реальной, чарующе-светлой и прекрасной.

В спокойном мажорном «Ноктюрне» восторженное созерцание красоты неотразимо чарует, завораживает слух. Приходят на память медленные части григговских сонатных циклов: *Andante* из фортепианной сонаты (в той же тональности C-dur), *Adagio* фортепианного концерта.

* Более известное название этой пьесы (в переводе с немецкого издания) — «Норвежский крестьянский марш».

Классически-стройный по форме, «Ноктюрн» Грига поражает гармоническим соответствием всех элементов музыкальной речи. Не знаешь, что более впечатляет: выразительность ли плавно парящей мелодии или волшебное очарование медлительно нисходящих гармоний; ритмическая свобода дыхания или живописность фортепианной фактуры, с ее мерцающими переливами звонко-серебристых тремоло и трелей, таинственными отзвуками лесных шорохов и перекличкой птичьих голосов. Все здесь подчинено задаче создания неподвижного, как бы застывшего образа. Статика прекрасных созвучий господствует в импрессионистически-тонком лунном пейзаже: ночь светла и спокойна.

Две последние пьесы цикла — «Скерцо» и «Колокольный звон» не принадлежат к числу популярных произведений Грига. А между тем они настолько тесно связаны с художественным замыслом цикла, что остается пожалеть об их отсутствии в общеизвестном оркестровом варианте «Лирической сюиты». Не имеющее программно-обозначения «Скерцо», в сущности, примыкает к сфере сказочной фантастики: это картина волшебного, таинственного полета. Мы снова будто попадаем в царство троллей и эльфов. Причудливость образов находит отражение и в несколько необычной для Грига двухголосной фактуре; основная мелодия в левой руке выделяется на фоне стремительных триольных пассажей в правой; сочетание этих двух линий образует прозрачную, ажурную ткань. Внезапные контрасты топчайшего *pianissimo* и яростного *forte* (*feroce*) подчеркивают фантастичность картины.

Новые тенденции импрессионистской звукописи отчетливо обозначились в финальной пьесе цикла — «Колокольный звон», одной из самых оригинальных у Грига (композитор особенно любил это произведение, навеянное, по его словам, впечатлением утреннего перезвона бергенских колоколов). Не разрушая функциональной основы гармонии, Григ в то же время выдвигает на первый план ее чисто звуковую, красочную выразительность. Нарушается и обычная структура аккордов: пьеса построена на сочетаниях и наложениях квинтовых созвучий, имеющих различные функции (наложение субдоминанты на тоникю, доминанты на субдоминанту). Красочные пе-

реливы квинтовых созвучий, при соответствующих приемах педализации, создают живописный эффект дальнего звона, раздающегося в горной долине:

129 *Andante*

pp sempre
con ped.

Из всех пьес «Лирической сюиты» именно этот живописный этюд полнее всего обнаруживает принципы импрессионизма, предвосхищая стиль Дебюсси и Равеля («Долина звонов»). Сам композитор считал «Колокольный звон» интересной находкой, экспериментом, подтверждающим значительность той новой «пленэрной» манеры письма, которая в конце XIX века начала широко проникать в область музыкального пейзажа.

Пятую тетрадь «Лирических пьес» можно считать кульминацией обширного григговского цикла. В позднейших сборниках нет ни той цельности замысла, ни той силы живописного изображения, исключая несколько выдающихся миниатюр. И даже предшествующая четвертая тетрадь ор. 47 (1888), в которой нельзя не отметить прелестный, грациозно-задумчивый «Вальс-экспромт», элегическую «Мелодию» в народном духе и жизнерадостный «Халлинг» (с очень сочными, выразительными «григговскими секундами»), значительно уступает «Лирической сюите» ор. 54.

Общий недостаток последних пяти сборников «Лирических пьес» — некоторая пестрота, неровность не только самой тематики, но и ее художественного решения. Рядом с такими жемчужинами фортепианной музыки, как «Вечер в горах» или «Кобольд», можно найти и достаточно безличные пьесы, свидетельствующие об уступке «салонному» вкусу («Французская серенада», «К твоим ногам», «Салон»).

Не то в пьесах народно-жанрового характера. Всегда отмечены подлинным вдохновением народные сцены и народные танцы. Некоторые из этих пьес развивают заимствованные темы (на подлинной народной теме основан, например, «Халлинг» из четвертой тетради — новый вариант народного тапца, использованного Григом ранее в музыке «Пера Гюнта», а также в цикле «Норвежские народные танцы» ор. 35 № 3).

Однако независимо от близости к подлинному фольклору все поздние народно-жанровые пьесы Грига отмечены одним общим стремлением к более свободной трактовке народной темы. Расширяются масштабы пьес, разнообразнее становятся колористические приемы письма. Народные темы обычно подчиняются своеобразному программному замыслу: танец превращается в народно-бытовую сцену, пастушеский наигрыш служит основой живописного этюда-пейзажа.

Показательно сравнение пьес из пятой, восьмой и десятой тетрадью с более ранними танцами Грига. На фоне традиционных халлингов и сирингдансов из ор. 38 и ор. 47 сразу же выделяются великоленные, сочно написанные «Гангар», «Свадебный день в Трольхаугене» и «Халлинг» из последней, десятой, тетради. Чувство оркестрового колорита, яркость живописного изображения роднят эти сцены с «Симфоническими танцами» Грига, возникшими в тот же период.

Заслуженную популярность приобрела блестящая концертная пьеса «Свадебный день в Трольхаугене» — чудесная зарисовка из «летнего альбома» Грига. Ее первоначальное название («Пришли с поздравлением» — «Gratulantene kommer») указывает на происхождение этой музыкальной картины: создание пьесы связано с юбилейной датой «свадебного дня» самого композитора (11 июня), которая обычно торжественно отмечалась в Троль-

хаугене при участии соседних жителей-крестьян. Пьеса написана летом 1896 года и посвящена супруге композитора Нине Григ.

Народная в своей основе, тема крестьянского марша примечательна строгой симметрией гармонических соотношений (товика — доминанта и субдоминанта — тоника); упругая, четко ритмованная поступь марша выразительно «подкрепляется» сочными квинтами басов. Создавая стройную трехчастную композицию, Григ противопоставляет народно-жанровой сцене интимно-лирический образ: в очаровательной наивной песенной мелодии трюо слышится искреннее признание любви. С подлинным блеском использованы в «Свадебном дне» различные приемы фортепианной техники. Отчетливое *martellato* в среднем эпизоде первой части, арфообразные пассажи в левой руке, звонкие «флейтовые» наигрыши в высоком регистре насыщают пьесу сочными красками. В то же время композитор и здесь не выходит за пределы камерного стиля: технические приемы эффектны, но несложны. Прелестная праздничная картинка сохраняет отпечаток традиционности, «чинности»: она намеренно выдержана в несколько академическом стиле и в этом смысле продолжает отчасти линию мендельсоновских торжественных маршей.

Совсем иначе написан буйный, ликующий «Халлинг» из последней тетради «Лирических пьес» (ор. 71, 1901). По типу композиции эта пьеса близка к «Симфоническим танцам» Грига. Простой наигрыш народного танца варьируется прихотливо, разнообразно. В самой теме танца, строго диатоничной, Григ подчеркивает крепкую, устойчивую тональную основу: она разворачивается на сплошном органном пункте тоники. В дальнейшем ее развитии резкие звуковые контрасты — переброска аккордов из нижнего в верхний регистр, упорное «втаптывание» одного остро тяготеющего звука (*des*) — дают почувствовать динамику постепенно разгорающейся пляски. Мелодические линии очерчены резко и смело, крупным штрихом. С поразительным чувством пластического изображения Григ подчеркивает в танце моменты активного нарастания и спада. В динамической репризе, подготовленной блестящим пассажем *glissando*, рисуется наиболее виртуозный, действенный момент танца:

130 Allegro moderato e marcato

The image shows a musical score for piano, numbered 130, titled "Allegro moderato e marcato". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system features a glissando in the bass clef and a fortissimo (ff) dynamic marking. The second and third systems show a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

Народно-танцевальные темы композитор нередко вплетает в миниатюры интимно-лирического характера, придавая им утонченно-символическое значение воспоминаний и впечатлений. Здесь хочется назвать в первую очередь поэтичную «стралицу воспоминаний» Грига — «Из юных дней» (op. 65, 1896), где главная тема (образ мечтательного вальса) чередуется с веселым, задорным спрингдансом в лидийском ладу. Тема народного танца звучит как своеобразная реминисценция из второй скрипичной сонаты — отголосок тех светлых дней, когда молодой Григ в расцвете сил и таланта вернулся на родину после долгих скитаний.

Такое же выразительное значение (мысль о родине) приобретает тема народного танца в элегической пьесе «Тоска по родине» (1893) — бесспорно лучшей в сборнике op. 57*.

* Начальная тема этой пьесы — пастушеский намгрыш, записанный от Йендины Слюден (см. пример 119, с. 426).

Различные жанры норвежского фольклора претворены Григом в ряде характеристических пьес. Здесь и простодушная, близкая к народным образцам «Песня крестьянина» (op. 65), и мужественная «Матросская песня», и светлая «Колыбельная» (из op. 68), и две маленькие баллады op. 65 и op. 71. Из них особенно выделяется пьеса «В духе баллады» op. 65. Своеобразный ладовый строй (дорийский минор) и суровая сдержанность несколько архаичной мелодии сближают ее с такими эпическими повествованиями Грига, как «Старонорвежский романс с вариациями» или баллада «Одинокий». В пьесе господствует тон суровой старонорвежской поэзии, интонации средневековых героических песен (Kjaempviser).

К жанру баллады можно отнести также и музыкальную картину «Это было когда-то» («Der var engang») из последней тетради «Лирических пьес». Ее основная тема заимствована из шведского фольклора — это старинная песня о «прекрасном Вермланде», послужившая ранее образцом для «Песни Сольвейг»*. Типична для Грига колоритная гармонизация темы, отмеченная нисходящим параллельным движением голосов:



С особой любовью обращается Григ к тематике горных пастушеских песен, локков. На этой основе он создает поэтичные северные пейзажи, пленяющие нежными переливами мягких, прозрачных полутонов. Таковы пьесы «Мальчик-пастух» (op. 54), «Вечер в горах» (op. 68), «Летний вечер» (op. 71), «Горный напев» (op. 73 — «Настроения»).

Лучшая среди них — «Вечер в горах» — привлекает удивительной свежестью и чистотой народного колорита. Ее основная тема разворачивается в характерном норвежском ладу (гармонический минор с повышенной четвер-

* См. пример 78 б, с. 285.

той ступенью и многократным интонированием «терцового хода»):

132 *Andante espressivo*



Одноголосное изложение мелодии подчеркивает ее свободный, импровизационный характер; лишь во втором проведении она сопровождается простой, экономной гармонизацией. Скупость фактуры не исключает, однако, чисто живописных моментов. Напротив: миниатюра Грига привлекает богатством колорита. Выразительность «свирельных» звучаний и ясная напевность гармонического сопровождения здесь настолько ощутимы, что пьеса кажется эскизом оркестрового сочинения. Не удивительно, что Григ вскоре сделал оркестровый вариант «Вечера в горах»; переложив эту пьесу для гобоя и струнного оркестра, он постоянно исполнял ее в симфонических концертах последних лет. В 1906 году он писал из Амстердама Бейеру: «А в пьесе „Вечер в горах“ я мысленно обращался к тебе. Это была волшебная картина. Я сам был очарован. Я посадил гобониста прямо позади дирижерского пульта, чтобы его никто не видел. Он играл так идеально, так свежо, словно это была импровизация. И когда вступил великолепный большой струнный оркестр, можно было подумать, что и сам он, как зачарованный, в точности следует за этой интерпретацией гобониста»⁷.

Разумеется, далеко не все пейзажные или пейзажно-фантастические пьесы Грига несут такой непосредственный отпечаток фольклорной, народно-жанровой характеристики. В ряде его живописных миниатюр, всегда изысканных и изящных, северный колорит выражен более субъективно — посредством «григовской» прозрачной и хрупкой фактуры, колоритной, хроматически окрашенной гармонии, типичных ладовых оборотов, присущих норвежской народной песне, но уже переосмысленных в индивидуальном стиле композитора. Примерами могут служить (помимо уже рассмотренных пьес третьей тетради),

также изящные «этюды-картины», как «Сильфида» и «Ручеек» из ор. 62 или отмеченная вагнеровским влиянием «Лесная тишина» из последнего сборника «Лирических пьес» (1901).

Присущий Григу дар поэтической фантазии блистательно проявился в его знаменитой фантастической картинке «Кобольд» из ор. 71 (точнее — «Маленький тролль» — «Småtroll»). Стремительность темпа, контрастность динамики (преобладающее *pianissimo* с проблесками внезапного *forte*) и тонкая игра гармонических красок создают впечатление сказочной таинственности. В момент кульминации Григ применяет великолепный эффект неожиданно вторгающегося «чуждого» звука, находящегося в тритоновом отношении к ясной гармонии трезвучия E-dur. Здесь сразу вспоминается острая целотонность русской «фантастики леса» и волшебное очарование «колдовских» тритонов Римского-Корсакова и Лядова:



Этот пример — далеко не единичный. Многое сближает Грига в его трактовке народно-сказочных образов с композиторами «новой русской школы». Тонкое чувство юмора, красочность гармонического письма и ювелирная отшлифованность каждой детали позволяют сравнить миниатюры Грига с творениями другого замечательного северного «сказочника» — Лядова. Григовский шаловливый кобальд — образ, во многом родственник лядовской «Кикиморе», его волшебным «уродцам». И это не удивительно: очарование сказочной фантастики у Грига, как и у Лядова, заключается прежде всего в способности глубоко «вживаться» в сущность народных представлений. У обоих композиторов народная сказочность становится неотъемлемой частью их собственного художественного восприятия.

Сказочные миниатюры Грига, его «Кобольд» и «Шествие гномов», лишней раз подтверждают близость ком-

позитора к народной поэзии. Характеристические пьесы, не связанные с норвежским фольклором, с образами родной природы, у него значительно слабее. Среди них можно было бы выделить только изящную стилизацию «Бабушкин менюэт» (ор. 68) — отклик дорогой сердцу Грига моцартовской эпохи — и привлекательную по своему теплomu лирико-романтическому тону пьесу «Гаде» (ор. 57), посвященную памяти учителя Грига, скончавшегося в 1890 году, — музыкальный портрет датского мастера.

Наряду с народно-жанровыми и пейзажными пьесами важнейшее значение в цикле приобретает собственно лирика — лирические картины настроений, психологические этюды, отклики, воспоминания, которые чаще всего носят лишь общие жанровые названия: элегия, мелодия, вальс, колыбельная.

«Лирическими высказываниями» являются, в сущности, все пять вальсов григовского цикла: ор. 12, 38, 47, 57 («Она танцует») и ор. 68 («Меланхолический вальс»). Проникнутые мечтательно-элегическими настроениями, они сохраняют интонационную основу норвежского мелоса: интимно-лирическое, как всегда у Грига, выражено в общенациональном.

Приведем начальные такты прелестного «Вальса-экспромта» ор. 47, несколько напоминающего «Танец Апитры»:

134 Allegro con moto

p

rubato

Оригинальность григовского почерка ощущается здесь в точкой игре контрастных ладовых сочетаний мажора и

одноименного минора. Плавная мелодия в верхнем голосе разворачивается по звукам нисходящего верхнего тетра-хорда мелодического минора (*e, dis, cis, h*), затрагивая функцию мажорной субдоминанты (*a — cis — e*), в то время как аккомпанемент утверждает гармонию минорной субдоминанты. Та же двойственность ладовой окраски проявляется и в дальнейшем развитии, в среднем эпизоде, где минорная доминанта тональности *h-moll* сочетается с мажорной, седьмая натуральная ступень лада — с седьмой повышенной.

В «Меланхолическом вальсе» из позднего сборника ор. 68 примечательна остринатность мелодии, настойчиво возвращающейся в своем движении к исходному звуку *d* (квинта лада).

Из двух «Мелодий» ор. 38 и 47 особенно хороша вторая, замечательная своей благородной сдержанностью и чистотой народного склада. Привлекательны и обе «Элегии» из этих же двух тетрадей, сходные по настроению, окрашенные типично григговскими скорбными, хроматически-нисходящими интонациями, и два «Альбомных листка» (ор. 12 и ор. 47), близкие по тематике к светлым, грациозно-лирическим романсам Грига.

Заметная эволюция лирической темы прослеживается в поздних фортепианных пьесах периода 90-х годов. От более обобщенных лирических образов Григ приходит к поэтическим сюжетам интимно-психологического характера, к лирике скорбно-сосредоточенных настроений. Перед нами поздний Григ, с его мучительными страданиями, сомнениями, предчувствием близкого конца.

Влечение к утонченной «поэзии впечатлений» сказалось в неясных, мимолетных образах пьес «Иллюзия», «Тайна» (ор. 57), «Сновидение» (ор. 62). Таких импрессионистски-изысканных замыслов не встретишь у молодого Грига. И даже картины сказочной фантастики в пьесе «Ночное шествие» (ор. 73) приобрели новую призрачно-сумрачную окраску, отпечаток таинственной символики.

Изменились и методы воплощения. Возрастает роль гармонии как краски, усложняется фактура и ритмика, менее ясными и закругленными становятся мелодические контуры. В некоторых пьесах пейзажно-картинного характера на первый план выступают моменты импрессионистской звукописи.

Такова, например, изысканно-тонкая пьеса «Летний вечер» ор. 71, с ее мерцающими переливами гармонических красок. Струящиеся пассажи из нисходящих кварт, хроматические секвенции, неожиданные «обманчивые» разрешения диссонансов создают впечатление скользящих, набегающих облаков, легкой тенью омрачающих идиллический северный пейзаж:

Allegretto tranquillamente

135 *poco mosso*

p

cresc. e stretto

più cresc.

a stretto

f

Эта пьеса — одно из последних звеньев в цепи фортепианных миниатюр Грига. Десятой тетрадью «Лирических пьес» он завершил большой труд творческой жизни.

В семи пьесах последнего сборника оп. 71, очень разнообразных по своей тематике, композитор как бы объединяет все основные сюжетные линии своей фортепианной лирики: это последняя песня большой поэмы. Народные сказания и поверья в старинной балладе «Это было когда-то» и в причудливой фантастике «Кобольда», народный быт в буйном, ликующем «Халлинге», северная природа в двух обаятельных этюдах-пейзажах «Летний вечер» и «Лесная тишина». А здесь же — трагическое признание самого художника в самой скорбной из всех пьес цикла — «Fogbi!» («Мимо!» или «Прошло!», «Конечно!») — пронизательно переводит это название Асафьев). Выразительный подзаголовок «In memoriam» раскрывает и уточняет внутренний смысл этого монолога: давно прошли молодые годы; близок конец жизненного пути; вспоминается многое, что стало уже невозвратным.

Но не этим горестным признанием заканчивается весь цикл. Контрастом к лирике скорби явилась светлая «элегия воспоминаний». Эпилогом «Лирических пьес» становится задумчивый, полный изысканной грации вальс «Отзвуки». Тема его заимствована из первой тетради оп. 12. В «Отзвуках» Григ дает новый вариант своей фортепианной миниатюры «Ариетта», которой он некогда, тридцать четыре года тому назад, открыл цикл «Лирических пьес».

Сравнение обеих пьес показывает, что композитор не вносит в этот вариант существенных изменений, сохраняя ту же тональность и ту же гармоническую основу:

Poco andante e sostenuto

136 a

136 6 *Tempo di valse*

p con grazia e leggerezza.

Однако в «Отзвуках» все окрашено новым чувством. Музыка приобретает смягченный, нежно-прозрачный колорит; она звучит как отголосок прошлого, воспоминание о юных днях. Приглушенное *pianissimo*, мягкая синкопированная ритмика и красочные полутоновые сдвиги (Es-dur — D-dur) приносят в это «лирическое стихотворение» нюанс светлой элегичности. Прекрасным отзвуком простодушно-мечтательной юношеской «Арнетты» завершается сборник «Лирических пьес».

Оценивая особые, индивидуальные качества фортепианной музыки Грига, присущие ему «непосредственность и богатство музыкального изобретения» (Чайковский), последователь неизбежно должен поставить вопрос о природе фортепианного стиля норвежского мастера. К проблеме григовского стиля приходит Асафьев, заканчивая свой эстетико-аналитический обзор «Лирических пьес»; неизменно интересует она зарубежных музыковедов. И в то же время вопрос о том, что нового внес Григ в развитие фортепианной культуры, — один из наименее разработанных в русской и иностранной григиане.

Трудность его решения — в простоте фортепианной музыки Грига. Сравнивая григовские пьесы с творчеством его современников, мы не найдем в них ни широты концертного стиля поздних листовских пьес, ни утонченной, сложной, подчас очень «неудобной» полифонической фактуры Брамса, ни тембровой изысканности «многослойной» фактуры Дебюсси. Григ всегда экономел и прост; его пьесы удобоисполнимы в техническом отношении и от-

нюдь не поражают оригинальностью виртуозных приемов. Все это дало основание Асафьеву категорически отрицать новизну григовского фортепианного стиля. «Григ не создал нового фортепианного стиля», — утверждает Асафьев, ссылаясь на некоторые «школьно-академические» черты его фортепианной фактуры.⁸

С этим утверждением трудно согласиться. В фортепианной музыке Грига есть особые, ему одному присущие черты, заставляющие нас безошибочно, с первых же звуков угадывать его почерк.

Они заключаются, прежде всего, в редком сочетании красочности и простоты, в богатстве, многообразии колорита и одновременно необычайной естественности всегда «удобной» для исполнения фактуры. Музыка Грига всегда хорошо звучит на фортепиано; фактура ее в полном смысле слова инстинктивна; легко исполнимые пассажи оказываются звучными, «наполненными». В то же время в самом складе и характере этой фактуры есть что-то позволяющее угадывать в музыке тембры различных инструментов — вплоть до целого симфонического оркестра. В мелодиях Грига слышится то пение гобоя, то сочный звук виолончели, то поэтический тембр валторны; легкое *pizzicato* струнных или сумрачное звучание фагота можно ощутить в сопровождающих голосах аккомпанемента.

Подобные колористические моменты свойственны далеко не всем крупным мастерам фортепианной миниатюры. Их мы едва ли найдем, например, в «Песнях без слов» Мендельсона, которого Асафьев считает одним из предшественников Грига в данном жанре.

Именно это повышенное чувство колорита помогало Григу так легко «перекладывать на оркестр» свои фортепианные пьесы (напомним «Лирическую сюиту» или «Вечер в горах»). Чистота и контрастность тембров фортепианной музыки Грига как бы заранее определяют живое звучание столь же прозрачных и чистых красок его оркестра.

Хочется лишний раз подчеркнуть, что в этом колористическом многообразии нет и признаков отрицания собственно фортепианной специфики. Григ был поэтом фортепиано, и кажущаяся несложность технических средств предполагает у него, как уже сказано, совершенное владение всеми средствами пианистического искусства.

Понятие фортепианного стиля у Грига, разумеется, нельзя отделить от основных свойств его музыки — национально-окрашенной мелодики, гармонии, ритма. Множество типичных приемов не только гармонии, но и фактуры характеризуют Грига как национального мастера. Правильно утверждает Асафьев, что «большая часть фортепианных колористических удач Грига вытекает из новизны народных интонаций и ритмов, чутко им преломленных»⁹.

Сюда относится, например, разнообразное применение органичных пунктов и оstinатных фигур — от характерного «квинтования» в народно-жанровых пьесах до поразительных эффектов выдержанного оstinатного звука («Кобольд», «Халлинг» из ор. 71). Прием оstinатных повторов применяется и в мелодии — обычно в моменты большой «сконцентрированности» душевных состояний («Меланхолический вальс», «Летний вечер» — с настойчивым повторением ведущей интонации зова, призыва).

Типичная черта фортепианного стиля Грига — предельно экономная фактура сопровождения, выдвигающая на первый план значение самой мелодии. В иных случаях тема сначала целиком излагается одногласно («Вечер в горах») и только во втором проведении сопровождается гармонизацией, как это нередко бывает в григовских обработках подлинных народных мелодий. Унисоны или октавные удвоения мелодии (без аккомпанемента) — обычный прием Грига, подчеркивающий либо изящество и легкость фактуры («Бабушкин менуэт»), либо экспрессию лирического момента в звучании одинокого голоса. Иногда у Грига одногласные эпизоды совпадают с напряженным моментом предрепризой кульминации и предваряют вступление главной темы. Напомним хотя бы выразительный драматический речитатив в среднем эпизоде пьесы «Тайна».

Примечательна и тонкая орнаментика — один из важнейших признаков норвежского народно-инструментального стиля. Искусное применение трелей, мордентов, форшлагов сообщает музыке Грига особо утонченное, трепетное звучание. Такие «украшения» никогда не служат целям внешнего орнаментирования мелодии: они органически входят в ее ткань и приобретают тематическое значение (яркий пример — «Вальс-экспромт» ор. 47).

Огромная выразительная роль в музыке Грига всегда принадлежит гармонии и связанным с нею приемам гармонической фигурации, аккордового изложения. Характером гармонии — то ясной, устойчивой, то напряженной и динамичной, то мерцающей, зыбкой, скользящей — обычно определяются у Грига и типы фактуры. Охарактеризовать и систематизировать типичные для Грига приемы и формы гармонического изложения — задача спегдального исследования. Несомненно, что исключительное внимание композитора к этой области музыкального мышления в значительной степени обусловило и новаторские качества его искусства.

В поздний период творчества Грига расширились, обогатились выразительные возможности его гармонии. Многие тенденции, ранее только созревавшие, теперь обозначились со всей остротой. Под влиянием вдумчивой работы над народной музыкой еще позднее, отчетливее проявилась народно-ладовая основа музыки Грига: применение народных ладов (в особенности лидийского мажора и хроматизированного минорного лада с двумя увеличенными секундами) стало обычным явлением. Проявляются и черты новых ладовых систем: диатонического лада, основанного на последовательном наложении квинт («Колокольный звон») и хроматического «вводнотонового» лада, родившегося из григовских альтерационных гармоний, его склонности к повышенной экспрессии ладовых тяготений. В пьесах картично-пейзажного характера и в ряде поздних романсов длительное обыгрывание отдельных созвучий говорит о близости к импрессионизму.

Однако обогащение гармонии у Грига всегда является результатом чуткого вслушивания в мелодию, умения видеть заложенные в ней гармонические возможности (отсюда — изумительная по своей естественности гармонизация одноголосных народных мелодий). Самое голосоведение Грига, особенно в его «скользящих», плавно переходящих одна в другую гармониях и модуляциях, по своей природе является напевно-мелодическим.

Не исчезает у Грига и функциональная определенность гармонии. Как бы ни усложнялись у него средства гармонической звукописи, какими бы тонкими приемами «затушевывания» аккорда, обманчивых разрешений, длительного нарастания неустойчивости ни пользовался он в своей музыке — все это не нарушает функциональной

зависимости гармонии, подчиненной системе мажоро-минора. В этом одно из существенных отличий позднего Грига от импрессионистов, близость к которым постоянно подчеркивается в современных зарубежных трудах¹⁰. Выработывая новые выразительные средства музыкального языка, обогащая свой стиль, Григ не стал импрессионистом по эстетическим принципам своего творчества.

Лучшим подтверждением этого служат фортепианные пьесы и романсы позднего Грига, в которых композитор, смыкаясь в отдельных чертах стиля с мастерами нового поколения (Дебюсси, Равель, Барток), остается, говоря его словами, «романтиком шумановской школы» — последником лучших традиций прошлого.

На рубеже XIX—XX веков заканчивается творческий путь Грига как мастера вокальной камерной лирики. В начале века он создал свой последний сборник романсов на слова датского поэта Отто Бенцона.

Романсы Грига — одно из крупнейших явлений в музыкальном искусстве второй половины XIX века. Рядом с вдохновенной лирикой Чайковского, с глубокими, проникновенными песнями Брамса они сразу же заняли достойное место в мировой вокально-камерной классике. С ними вошел в музыку мир северной поэзии — мир, с которым в то время знакомились по чудесным произведениям норвежской литературы, который увлекал своей самобытностью в творчестве Ибсена и Вьернисона, но который стал по-настоящему широко популярен и любим за пределами Скандинавских стран только в задушевной лирике Грига.

Лирика — основная сфера вокального творчества Грига. На протяжении многих лет композитор прошел большую эволюцию в жанре романса. Обогащалась тематика, усложнялся стиль, расширялся круг поэтических сюжетов, росло влечение к темам философского и этического характера. Но главные качества — искренность, сердечность — не были утрачены: каждая тема у Грига преломляется в присутствии ему лирическом строе, и в каждом произведении он умеет чутко, бережно касаться самых глубоких и скрытых движений человеческой души. Абстрактное, риторическое всегда чуждо ему, и там, где

оно изредка проскальзывает, композитор как будто перестает быть самим собой.

Однако судьба романсовой лирики Грига сложилась своеобразно. Наиболее популярными и ценными в ней оказались романсы раннего и среднего периодов, переведенные чуть ли не на все европейские языки, повсюду известные, любимые не только в концертных аудиториях, но и в домашнем быту. В лирике же позднего Грига лишь очень немногое оказалось репертуарным за пределами его родины. А между тем к последнему двадцатилетию жизни Грига относится более половины созданных им романсов. Многие романсы позднего периода принадлежат к числу ценнейших созданий композитора: назовем великолепный цикл на слова Крага (ор. 60), вокальную поэму «Девушка с гор». Полны ласковой думы о детях очаровательные песни детского цикла ор. 61. Замечательны скорбно-элегические романсы на слова Паульсена и Бенцона, среди которых выделяется гениальный траурный монолог «У могилы матери» (ор. 69).

Но все это, за редким исключением, стало достоянием узких музыкальных кругов. Среди поздних романсов Грига нельзя назвать и десяти произведений, которые бы действительно прочно вошли в концертную практику.

Каковы же причины непопулярности поздних романсов Грига? Несомненную роль сыграла их более субъективная направленность. Многие зависело и от более уточненного, сугубо камерного вокального стиля, требующего от исполнителя-певца особой интонационной чуткости, высокого мастерства декламации. Наконец, огромное, едва ли не решающее значение имел выбор текста.

Григ всегда с особым вниманием относился к выбору и прочтению поэтического текста. Тонко чувствуя поэтическую интонацию, ритмику стиха, он стремился воплотить в музыке не только обобщенные образы данного лирического стихотворения, но и присущий каждому автору характер поэтической речи — сжатой и сильной у Ибсена, плавной и напевной у простодушного Паульсена, романтически-приподнятой у датчанина Драхмана. Вокальная мелодика, особенно в поздних романсах, нераздельно слита со словом. Вот почему отсутствие хороших, художественно полноценных переводов так пагубно отразилось на судьбе романсов Грига за пределами Норвегии (напомним хотя бы о замечательных, но донныне нерепертуар-



Эдвард и Нина Григ (1898)
С портрета П. С. Крейера

ных романсах на слова Винье). Его поздние произведения, появившиеся (и то далеко не полностью) в очень несовершенных переводах, утратили значительную долю обаяния. Об этом с глубоким сожалением говорил композитор в автобиографических заметках, посланных Финку. «Когда я пишу свои песни, — говорил он, — главное для меня состоит не в том, чтобы сочинить музыку, а в том, чтобы удовлетворить сокровеннейшим намерениям поэта. Я ставлю своей задачей раскрыть и даже усилить стихотворение. Если я эту задачу разрешил, стало быть, и музыка моя удалась. В противном случае музыка не удалась, будь она даже божественно прекрасна. Когда же скандинавский поэт, языка которого иностранец не знает и не может на нем петь, искажен переводом, то от этого искажения страдает не только поэт, но и композитор. К сожалению, мои попытки найти хороший перевод постоянно терпели неудачу. Правда и то, что этот труд требует от исполнителя редкой разносторонности, ибо

переводчик одновременно должен быть поэтом, лингвистом и музыкантом»¹¹.

Материалы Бергенского архива Грига показывают, что композитор в некоторых случаях сам делал подстрочные переводы своих романсов на немецкий язык, желая облегчить «труднейшую задачу» переводчика.

К этому необходимо добавить, что норвежские и датские поэты, к творчеству которых в последние годы обращался Григ, при всей их талантливости, все же не пользовались мировой славой. Ни мечтательный Паульсен, ни мятежный, патетический Драхман, ни лирически-тонкий Краг, ни даже такие значительные поэты, как Винье и Гарборг, конечно, не обладали гениальностью Ибсена и Бьернсона. Их творчество не вышло за пределы Скандинавских стран и не привлекло внимания крупных поэтов-переводчиков. И если в молодые годы Грига его крупнейшие современники — Андерсен, Бьернсон и Ибсен — помогли ему стать великим национальным художником, то теперь, напротив, сам композитор взял на себя роль «пропагандиста» в отношении скандинавских поэтов более молодого поколения. Григ не только, говоря его словами, «воздавал должное их творческим намерениям», но и вкладывал в эту поэзию новый, более глубокий смысл, возвышая ее художественную ценность.

Творческая жизнь Грига нераздельно связана с развитием отечественной литературы, поэзии. Так же, как Глинка в России или Шуман в Германии, он впитал все лучшее, что могла дать национальная поэзия его времени. В последние годы жизни ему были особенно близки поваторские стремления норвежских поэтов «молстреве-ров», искавших сближения с народом. Творчество Винье и Гарборга, пропагандистов народного языка (ланнсмол), широко включавших в литературный обиход лексику разговорной народной речи, вызвало глубокие симпатии Грига. На этом народном крестьянском наречии написаны тексты многих романсов (ор. 33, ор. 67); в норвежских изданиях они до сих пор печатаются с двойной подтекстовкой: в оригинале и в переводе на обычный, традиционный литературный язык (букмол).

По сравнению с циклами фортепианных пьес, сборники романсов отличаются большей цельностью, единством замысла. В основу сборника обычно положены тексты одного поэта. Лишь в виде исключения Григ создает

сборники «смешанного» типа, включая в них романсы, написанные в различные годы жизни (ор. 15 — Ибсен, Андерсен, Рикардт, ор. 18 — Андерсен, Рикардт, Бьернсон). Но даже и в ранний, юношеский период тонкое чувство стиля не позволяло композитору допускать излишнюю пестроту в выборе поэтических текстов. Так, например, все романсы на слова немецких поэтов-классиков (Гейне, Шамиссо, Уланд) группируются в сборники ор. 2 и ор. 4, а в упомянутых выше сборниках ор. 15 и ор. 18 преобладают стихи Андерсена. Нельзя не напомнить, что решающими, «этапными» в развитии творчества Грига явились именно циклы, посвященные одному поэту, вдохновленные одним поэтическим настроением: «Мелодии сердца» Андерсена ор. 5, бьернсоновский цикл из романа «Рыбачка» ор. 21, ибсеновский цикл ор. 25. Проникновенный лирико-философский сборник песен на слова Винье (ор. 33) ознаменовал переход к позднему периоду творчества, когда Григ стал строго придерживаться принципа «поэтического единства». Циклы на стихи Драхмана (ор. 44 и 49), Паульсена (ор. 58, 59), Крага (ор. 60), Гарборга (ор. 67) и Бенсона (ор. 69, 70) строго выдержаны каждый в своем стиле, хотя и отличаются внутренним сюжетным разнообразием. В них чувствуется огромное мастерство истинного художника камерной песни, умеющего каждый раз найти новые средства выражения. Как различны, например, приподнято-патетические, даже несколько «театральные» по тону песни на слова Драхмана и элегически-скорбные монологи на тексты Паульсена, как отличаются романсы «немецкого» цикла ор. 48 от чисто норвежской поэмы «Девушка с гор»! А между тем все это — искренние, вдохновенные произведения, в которых Григ никогда не теряет своей индивидуальности. Тонкое, совершенное владение выразительными средствами вокального искусства помогало ему по-разному — и декламационной, речевой или простой песенной мелодикой, в широком ариозно-концертном или интимно-камерном плане — передавать поэтическое содержание избранных стихотворений.

Среди романсов Грига позднего периода выделяются циклы, объединенные общей темой или сюжетом: «По скалам и фьордам», «Норвегия», «Девушка с гор». Из

них только последний является поэтико-музыкальным «циклом» в полном смысле слова: общая сюжетная линия соединяет все романсы, сплетающиеся в одно музыкальное повествование или рассказ (путь шубертовской «Прекрасной мельничихи»). Другие два, посвященные теме родины, — цепь музыкальных картин, впечатлений, в которых сюжетно-драматургический принцип, в сущности, не играет роли.

Откликом на трольхаугенские впечатления явился цикл «По скалам и фьордам» ор. 44, созданный в одно лето с «весенним циклом» фортепианных пьес ор. 43. Григ проводил второе лето в Трольхаугене. Он уивался красотой родной природы, моря и скал; прогулки по горам доставляли ему огромное наслаждение. В августе 1886 года вместе с известным датским поэтом Хольгером Драхманом (1846—1908) он совершил длительное путешествие в горы, на Ютуихеймен (вершина Скандинавской горной цепи). В итоге этих странствований возник цикл «По скалам и фьордам», которому поэт и композитор дали выразительный подзаголовок: «Путевые воспоминания» («Reiseminder»).

«Впечатлениями», «воспоминаниями» действительно можно назвать эти тонкие зарисовки, свободно чередующиеся в путевом альбоме художника.

Композитор избирает для цикла стройную трехчастную форму: повествование начинается «Прологом» и заканчивается «Эпилогом» (в одной и той же тональности *C-dur*), где поэт рисует прекрасное, сказочное царство норвежских гор. В центре — четыре портрета норвежских девушек, как бы олицетворяющих свежесть и чистоту окружающей их первобытной горной природы («Юханна», «Рагпхильд», «Ингебьорг», «Рагна»). Эти два плана поэтического повествования вызвали соответствующий музыкальный контраст: возвышенная патетика «Пролога» «Эпилога» («Пролог» от автора) противопоставлена простодушной, бесхитростной лирике «девичьих портретов» величественный и грозный горный пейзаж — приветливым жанровым сценам. В музыке «Пролога» и «Эпилога» преобладает декламационный склад мелодии, характер приподнятой ораторской речи. Тема этих монологов — прославление природы, восторженное изливание чувств, исполняющих душу поэта. Образы норвежских девушек, дочерей народа, напротив, показаны в простых песнях

Приветливые пастушки Юханна и Ингеборг, живая, веселая девушка-рыбачка Рагнхильд и нежная маленькая Рагна — таковы героини музыкальной поэмы Грига. Наиболее удачен музыкальный портрет юной рыбачки. Грациозная танцевальная ритмика песни слегка напоминает мазурку (такие ритмы «норвежской мазурки» нередки у Грига, как нередки они и в норвежских народных танцах — спрингарах). Музыка выразительно воссоздает всплески волн, игру серебристых струй воды и пленительный образ самой рыбачки, качающейся в легком челне:

137 Allegro giocoso

sp

Вмиг, ког-да я - вь-лась пре-до мно - ю ты,
A, der var en Jan - ta, som vi ga om - bord,

sp

все пре-об-ра - зил-ось си-лой кра - со - ты.
alt det vel - be - kjend - te fik da ny - e Ord.

Хороша и пятая песня цикла («Рагна»), оставляющая впечатление нежной и хрупкой прелести нераспустившегося цветка.

И все же народные образы в этом «автобиографическом» цикле Грига могли бы быть значительно ярче, цельнее. Думается, что композитора должен был сковывать несколько случайный, эскизный текст Драхмана, написанный под влиянием мимолетных впечатлений. «Путевые наброски» поэта, не сумевшего сблизиться с норвежской природой и бытом так, как сроднился с ними Григ, конечно, не могли вдохновить композитора.

Несравненно сильнее у Грига второй драхмановский цикл, созданный тремя годами позже (ор. 49, 1889). Твор-

чество Хольгера Драхмана правилось Григу возвышенным романтическим пафосом, эмоциональной полнотой, темпераментом, живописностью образного строя (Драхман был не только поэтом, но и талантливым живописцем-пейзажистом). Примкнувший к направлению «неоромантиков», поэт противопоставлял свою лирику тем натуралистическим тенденциям, которые в 80-х годах прошлого века увлекли значительную часть скандинавской литературной интеллигенции. В своих стихотворениях он обращался к образам средневековой «рыцарской» поэзии (правда, трактованной далеко не в идиллических тонах), к картинам суровой северной природы, особенно бурного моря, и тот же пафос «бушующих стихий» стремился внести в свою лирику. Григ говорил о нем как о «замечательной личности», необычной для того времени («...в нем есть что-то от трубадура или миннезингера»¹²). Выбрав для своих романсов шесть стихотворений Драхмана, он подчеркнул наиболее типичные стороны его поэзии: пылкость чувств в темпераментной лирике любви, а с другой стороны — импрессионистически-тонкое восприятие природы в пейзажных стихотворениях.

Пейзажная сфера лирики Драхмана, по-видимому, особенно привлекала Грига, ибо на его тексты он создал в этом цикле две изумительные песни о зимней и весенней природе — «Рождественский снег» и «Весенний дождь».

Близкая Григу лирика природы приобрела здесь особый отпечаток психологической проникновенности и глубины. В ней уже нет непосредственности ранних романсов, восторженного упоения красотой. Созерцание природы рождает воспоминания, размышления о минувшем; в тонком отображении зимнего и весеннего пейзажей, падающего снега, весеннего дождя чувствуется скорбь тоскующего сердца.

Эти две завершающие цикл песни (в тональностях с-moll и Des-dur) контрастны по замыслу: суровая, до боли скорбная зимняя песня, проникнутая ощущением надвигающейся старости, — и светлая, весенняя элегия воспоминаний; сгущенность, сумрачность колорита в «Рождественском снеге» — и прозрачные, нежнейшие краски весеннего пейзажа; застывшие слезы зимы — и ласковая «улыбка сквозь слезы» первых весенних дождей. Но оба исполнены сознания невозвратимого, сожаления о минувшем.

Сдержанно-печальная лирика «Рождественского снега» примечательна суровой простотой линий. Классически-строгий, даже несколько хоральный склад песни, с ее «унисонным запевом», напоминает образы «Зимнего пути» Шуберта:

138 . Andante con moto

p

Ро - жде - ствен - ской но - чью в - ду я в лес, там
Jeg van - dret gen - nem Sko - ven ved Ju - le - tid: der

p

снег в пу - ши - стых хлопьях и - дет сне - бес.
fol - der Sne fra o - ven saa vin - ter - hvid...

В изысканности «Весеннего дождя» преобладает точная живописно-импрессионистская манера письма. «Деликатная», хрупкая фактура фортепианной партии (образ падающих капель), чарующая зыбкость неустойчивых гармоний (характерное «отодвигание» тоники — вплоть до конца строфы, до завершающей каденции), легко и плавно скользящая мелодия, почти сплошь выдержанная в смягченных, приглушенных тонах, — все это делает «Весенний дождь» подлинным шедевром пейзажной звукописи Грига. Но совершенная «техника письма», типичная для Грига-колориста, здесь далеко не единственная задача: «Весенний дождь» — столько же картина природы, сколько и лирическое признание поэта.

Совсем иная сфера мужественной, «рыцарской» романтики затронута в двух блистательных, темпераментных песнях, воспевающих радость любви: «Смотрите, вот юноша мимо идет» и «Привет вам, дамы» (в немецком поро-

воде обе песни получили удачное название: «Вагант» и «Менестрель»). Написанные в широкой, ариозной манере, с пышным, цветистым аккомпанементом, они не лишены подчеркнутой эффектности, театральности. Почувствовав в стихотворениях Драхмана известный оттенок «романтической позы», Григ внес в эти патетические монологи элемент условной стилизации. Обе песни как бы возрождают черты героических «рыцарских романсов».

Теплее и задушевнее по своему тону две светлые любовно-лирические песни: мечтательная баркарола «Качай, волна» и грациозная серенада «Теперь уж вечер стал светлым и долгим». В них много картинности — в лучшем значении этого слова. В легких гитарных звучаниях серенады, в томных гармониях баркаролы сквозит восторженное упоение природой. Отзвуками морского прибоя, мерцающим сумраком белых почей напоена полная мечтательного любования музыка Грига.

Богатство и разнообразие колорита остается главным, неотъемлемым достоинством драхмановского цикла. Пластичность вокальной мелодии и утонченная разработка инструментальной фактуры придают песням особую чувственную прелесть, наглядность живописного изображения. Достаточно сравнить, например, хрупкие, воздушные образы «Весеннего дождя» с более сочной, насыщенной звукописью баркаролы. В обоих случаях огромное выразительное значение приобретает гармония: в светлом весеннем пейзаже — неустойчивая, мерцающая, сотканная из нежных звучаний малого вводного септаккорда и доминантноаккорда, в баркароле — более статичная, с глубоким устойчивым басом и плавно скользящим по полутонам средним голосом, рисующим мерное движение волн:

139 *Allegretto*
pp con mezza voce

Вол.шеб.ко-го на-пе-ва-лют-ся зву-ки, взгля-
Det klin-ger som fra fi-ene In-stru-men-ter, og

pp *dolcissimo*

- ни ско - рей в гу - сту - ю тень ал - ле - м...
bþj - er du det grønt - ne Blad til Si - da...

1396 **Andante espressivo**

dolce

О, вол - ня, в ско - лых - ни чел - нок,
Vig, o Vo - ve, med var - som Haand

Poco tenuto

нас у - не - ем ты в мо - ре;
Baa - den, huor - i vi gli - der,

Во всех песнях сборника заметно стремление создать произведение широкого концертного плана. Контрастная смена темпов, разнообразие фактурно-колористических приемов и включение речитатива придают некоторым песням черты поэчности, картинности. Такова широкая по композиции баркарола (свободная форма типа рондо); такова песня «Рождественский снег» (сложная трехчастная форма с развернутым центральным эпизодом). Песни Грехмановского цикла, сложные и по инструментальной фактуре, и в чисто вокальном отношении, несомненно, предназначались для концертного исполнения (в этом

смысле их можно противопоставить позднейшим лирическим романсам композитора — элегиям на тексты Паульсена); они требуют от исполнителей высокого мастерства, незаурядных вокальных данных. Не случайно и их посвящение известному норвежскому певцу, пропагандисту вокальной музыки Грига — Торвальду Ламмерсу.

Менее цельным представляется созданный в то же время сборник песен на слова немецких поэтов ор. 48 (1886) — последнее обращение Грига к немецкой классической поэзии, которой он так увлекался в юности. Разнообразный по тематике и характеру поэтических текстов, этот опус заметно выделяется в творчестве позднего Грига как единственный сборник смешанного типа, включающий произведения шести поэтов (Вальтер фон дер Фогельвейде, Гете, Гейне, Боденштедт, Уланд, Гейбель). Композитор объединяет стихотворения по принципу контраста: здесь и простодушная идиллия («Привет» на слова Гейне), и стилизация старины («Соловей умолк» на текст средневековой песни миннезингера Вальтера), и углубленный лирико-драматический монолог («Настанет время, мысль моя умолкнет» на текст Гейбеля), и скорбная элегия («Время роз» Гете). В каждом романсе найдены свои средства выразительности, отвечающие характеру текста.

Заслуженную популярность завоевали романсы «Время роз», «В вечерний час» на слова Уланда и «Сон» на текст Боденштедта. Изящный романс «В вечерний час» в этом цикле выполняет роль лирического скерцо. Вокальная партия требует от певца особой гибкости, подвижности голоса: слегка расцвеченная колоратурой, она носит несколько инструментальный характер.

В гениальном романсе «Сон» Григ как бы возвращается к лирике юных лет. Нежность и страстность, мечтательность и пылкость нераздельно сливаются в этой музыке, исполненной молодого порыва. Обычное у Грига постепенное «развертывание» лирического образа выражено особенно динамично: весь романс построен как сплошное эмоциональное *crescendo*. Путь от мечты к действительности, от неясных грез к полноте счастья получает во плоть и в томительно-зовущей мелодии (взлеты голоса на сексту и увеличенную квинту вверх — вначале «очень мягкие», как подчеркивает это Григ в тексте романса, за

тем порывистые и страстные), и в экспрессивной устремленности гармонии, и в постепенной «материализации» фактуры (от легких, «баюкающих» арфообразных фигураций до полнозвучных, мощных аккордов). Типичная для Грига трехчастность, репризность композиции преодолевается непрерывностью динамического развития; отсюда удивительная цельность, законченность образа в этом классическом романсе, одном из лучших у Грига.

Среди романсов оп. 48 «Сон» примечателен и своим северонорвежским колоритом. Создавая музыку на текст немецкого поэта Боденштедта, Григ по-прежнему вдохновлялся образами родной норвежской природы. Типично григовские, норвежские попевки тонко вплетаются в музыкальную ткань; характерные триольные фигурации, изысканная орнаментика аккомпанемента (отзвуки птичьего пения, свирельных напевов) напоминают о других северных пейзажах Грига, выдержанных в тех же спокойно-просветленных тонах, что и начало романса «Сон». В остальных романсах этого цикла («Время роз» и особенно монолог на слова Гейбеля — «Настанет время, мысль моя умолкнет») сильнее чувствуется влияние шумановской лирики. Таковую трактовку, по-видимому, подсказывал сам текст.

Норвежским поэтам Паульсену, Гарборгу, Крагу посвящено вокальное творчество Грига 90-х годов. Усиленно работая в то время над норвежской народной музыкой, композитор с особой любовью обращался к стихотворениям этих национальных поэтов — певцов родной природы и норвежского быта.

Романсы позднего периода отличаются углубленностью и сосредоточенностью лирических настроений. Стремление к живописности, блеску, высокому пафосу, каким отмечены песни на слова Драхмана, проявляется в них редко. Поздняя лирика Грига более психологична, обращена в глубь человеческой души, но эмоциональный диапазон ее очень широк. К этому времени относятся простодушные детские песни Грига, в это же время возникли и его «Элегии» (оп. 59), в которых с такой полнотой вылилась скорбь осеннего увядания, печаль страдающего сердца.

По-новому предстает в песнях Грига образ любимой родины. В 1894 году возник цикл песен «Норвегия» ор. 58 на слова Паульсена, существенно отличный от «этюдного», живописного цикла «По скалам и фьордам». Это — глубокая дума о родине, воплощенная в различных аспектах: эпическом, лирико-элегическом, жанрово-пейзажном.

Торжественный, речитативный монолог «Возвращение на родину», открывающий цикл, пожалуй, наименее значительная из всех песен данного сборника. Ее приподнятый, несколько выпрешенный тон вообще не свойствен Григу, и мимо этой прелюдии можно свободно пройти, когда знакомишься с циклом «Норвегия».

Зато каким сердечным теплом, какой глубокой нежностью овеяна народно-гимническая песня «К Норвегии»! Как проста и благородна ее певучая, плавно нисходящая мелодика, пропизанная чисто норвежскими интонациями! Не приходится удивляться тому, что в Норвегии песня эта стала народной, как стали народными григовские песни Сольвейг.

В эпическом тоне древней саги, с арфообразным аккомпанементом, написана третья песня цикла — «Генрих Вергеланн». В ней господствует мужественное, «бьерисоновское» начало, а самый образ Вергеланна, великого норвежского поэта, предстает как образ северного скальда (вспоминаются русские былинные образы вещей певцов, сказителей).

Очень характерна по своему народному складу скорбная норвежская элегия «Изгнанник», с ее выразительными кадансовыми оборотами миксолидийского и дорийского ладов:

140 Poco andante

И за - це - тут все по - ла вес - кой, а
 od hørd - gen dug - ter ud - o - ver hej, men

cresc. *pp*

cresc.

un poco ritard.

я вда-ля от стра-ны род-ной!
jeg, til Nor-ge, går langt fra dig!

pp *cresc.*

1894 год — год песен — принес еще три вокальных сборника Грига: «Шесть элегических стихотворений» ор. 59 (на слова Паульсена), пять песен на тексты Крага (ор. 60) и семь детских песен на слова разных норвежских поэтов (ор. 61).

«Элегии» Грига на тексты Паульсена в зарубежном музыкознании (даже у норвежских музыковедов) получили скромную оценку: их причисляют обычно к малоудачным, второстепенным произведениям композитора. А между тем в его вокальном наследии найдется не много песен, в которых он с такой искренностью поведал бы о себе, своей душевной, внутренней жизни.

Может быть, именно потому они не завоевали широкой известности. Слишком скрытыми, затаенными чувствами проникнуты элегии Грига — осенние думы надвигающейся старости. Темы прощания, расставания, одиночества типичны для этого цикла, в котором интимно-личное, лирико-философское начало явно преобладает над картинно-описательным.

Проницательную оценку цикла, впервые в музыкознании, дал Асафьев, определивший его как «явление очень значительное, насыщенное глубоким, сосредоточенным чувством и человечностью»¹³.

Трудно отдать предпочтение какой-либо из песен ор. 59: каждая из них впечатляет цельностью замысла, законченностью, психологической содержательностью.

Думается, что первая песня — осенняя элегия скорбной примиренности — лучше всего определяет присущий циклу тон личного высказывания. Стихотворение Паульсена повествует о жизни и смерти в природе, о неизбеж-

ности чередований зимы и весны, расцвета и угасания («Нет, не тогда я уйду, когда расцветет весна: я уйду, когда опадут осенние листья, когда надо мной сплуют песню октябрьские бури»). В мерном ритмическом покачивании фортепианного аккомпанемента есть нечто, напоминающее печальную колыбельную песню:

141 *Molto andante*

Лишь толь-ко о-па-
Nur ich - ver - fal - der -

- дут, жел-те - я, ли - стья,
traet gra - mo - den kro - ner,

В характере траурной колыбельной написана и трогательная песня прощания с любимой («С тех пор, как ты в могиле»), прекрасная в своей трагической просветленности.

Два кратких монолога, озаглавленных «К ней», близки к скорбно-иронической лирике Шумана и Гейне. Первый из них, начинающийся словами: «Ты — юная весна, я — холодная осень», — примечателен выразительной символикой контрастных ладов — мажора и одноименного минора (сходный прием можно найти в песне Листа «Радость и горе»).

Интимная по настроению, музыка григовских элегий не носит резко выраженного национально-жанрового отпечатка. Но Григ и здесь остается певцом Севера. Пример тому — вторая элегия цикла «Сосна» (на текст Гейне в переводе Паульсена), в которой своеобразие народного дорийского лада сразу дает почувствовать суровую красоту холодного, северного пейзажа:

142 Allegretto tranquillamente

Сос_ на сто_ят уг_рю - мо, од_на в стра_не све_гов,
På Nor_gesnø_ ne sjet - dr en Gran_så en_som står,

Поэтическое обобщение идеи цикла дано в песне «Прощание». Образ улетающего лебедя, уносящего с собою прекрасные песни весны, приобретает символическое значение. Пронизанный спокойными и светлыми «лоэнгриновскими» гармониями, этот лирический монолог выражает идею скорбного примирения с неизбежным.

В песнях на тексты молодого норвежского поэта Вильгельма Крага (1871—1933) Григ создал один из лучших своих вокальных циклов — замечательную поэму «о родной природе и людях».

Пять песен краговского цикла, по сравнению с интимно-углубленными «Элегиями», отличаются большей объективностью настроений. Лирическая поэзия здесь выходит за пределы личного, созерцательного, претворяясь в образах окружающего мира. Присущая Григу душевная утонченность сочетается с тем мастерством колорита, какое было достигнуто, например, в песнях на тексты Драхмана. Но звукопись краговского цикла — тоньше, прозрачнее; в ней чувствуется оригинальность поздней «акварельной» манеры Грига (напомним последние пейзажи из цикла «Лирических пьес», народные песни из ор. 66). Этого требовал и поэтический стиль Крага — крайне сжатый, лаконичный, импрессионистски-образный.

В лирике краговских песен преобладают светлые тона. Такова первая песня о девичьей мечте — «Маленькая Кирстен» (более известная в переводах под названием «Маргарита»). В ее непринужденной, как бы «говорящей» мелодике, основанной на коротких попевах, чутко уловлены интонации наивной, по-детски непосредственной речи (один из лучших примеров тонкой григовской декламационности). А с нею сливаются звуки природы — шелест леса и голос кукушки. Музыка дышит благоуханной свежестью, чистотой; лесной пейзаж выписан нежными, прозрачными красками: Григ словно намеренно ограничивает себя.

Так же просты и экономны линии «морского пейзажа» в третьей песне цикла («В челне»). Как ограничены, казалось бы, приемы изобразительности в этом чудесном наброске: плавно качающиеся гармонические фигурации баса, колоритные секунды в верхних голосах (крики чаек) и ясно очерченная, с энергичными взлетами вокальная мелодия. Но в слиянии этих отдельных элементов передан и солнечный блеск, и движение волн, и ритм морского прибоя, и ощущение воздуха, света, пространства.

Второй «морской этюд» из данного цикла — «Птица кричит». Это одна из самых оригинальных и сильных по своему лакопизму вокальных миниатюр Грига. Ее в полном смысле слова можно назвать «наброском с натуры» (не случайно то же стихотворение Крага вдохновило современника Грига, норвежского художника Торольфа Хольмбу на создание небольшого этюда). В основе песни лежит записанный композитором в его эскизной книжке мотив «крика чайки» — пронзительный и резкий, полный щемящей тоски. Острая диссонансирующая гармония большого септаккорда (лейтгармония всей песни, получающая в конце значение тоники) усиливает напряженность этого выразительного мотива:

Poco allegro

143



Однако миниатюра Грига — не натуралистическое звукоподражание. Образ раненой птицы, реющей над бурным морем, приобретает в музыке обобщенно-поэтическое значение. В жизни природы, в сумрачном вечернем пейзаже символически воплощена скорбная тема одиночества, к которой постоянно тяготела мысль Грига.

С такой же впечатляющей простотой и благородной сдержанностью отображена в краговском цикле другая трагическая тема, глубоко волновавшая композитора, — тема утраты. В траурной колыбельной «Мать поет» чувство скорби передано с потрясающей силой. Основанная на интонациях народного причитания, песня носит эпически-величавый характер: в ее повторяющихся, баюкающих попевках выражено суровое оцепенение безысходного горя.

Цикл завершается кипучей, жизнерадостной песней молодости («Иванова ночь»). В противоположность началу цикла — идиллически-светлой песне о девичьих грезах («Маргарита»), в финале звучит темпераментная песня юноши. Сочной манерой письма, энергично-призывной мелодикой она напоминает драхмановские «песни менестрелей». Заканчивая цикл этим ликующим гимном, композитор словно подчеркивает жизнеутверждающее значение своей лирики, в которой все — и радость, и горе — вдохновлено горячей любовью к человеку и человечески прекрасному.

В песнях на слова Крага Григ стремился к самому тщательному отбору выразительных средств, экономии живописных деталей, ясности и чистоте стиля.

Те же задачи он преследовал и в своем цикле детских песен (ор. 61, 1894).

Детские песни Грига — одно из примечательнейших явлений в данном жанре. Их трудно отнести к области утонченной, психологически-сложной музыки «о детях».

Они вполне доступны и для детского восприятия, и для исполнения их самими детьми. И в то же время в этой простой, по-детски непосредственной музыке Григ умел сохранить присущую ему художественную тонкость, изысканность вокального письма. В простых песнях развертываются знакомые норвежским детям картины родной природы — бурного моря, скалистых гор, холодной, снежной зимы. И все это передано предельно несложными средствами: в отчетливых мелодических линиях, экономной фактуре и сжатой форме.

Особенно хороша суровая, мужественная песня «Море» — один из наиболее ярких образцов норвежского лидийского лада в музыке Грига (именно к этой ладовой настройке относится образное определение композитора: «привкус морской соли»). Вот первый куплет песни*:

144 *Allegro molto marcato*

Вет при_бой! И вол_ной
Sjæer og våg! *hav og sjø*

мо_ре в пор_ту иг_ра_ет. Лоц_ман флаг под_ня_ет.
sta-dig paa dø-ren trom-mer, *lo-sen lig-ger med*

* Русский перевод В. М. Беляева.

cresc.

— ма — ет свой, строй ко раб — лей он во — дет с со — бой и
slaf paa top u — den for de — ren og i — mer op for

и бо — ре гу — ли на — прав — ля — ет.
al — le mi — be zom mot — ter.

Овеяна ласковым юмором забавная детская песня на текст Бьернсона («Иди, козлик, смело скорее за мной!»), с тонким отображением пастушеских горных песен — локков; глубоко поэтична и песня «В горах Норвегии».

Весной 1895 года семь песен этого цикла были исполнены Ниной Григ в открытом концерте в Копенгагене и вскоре прочно вошли в практику школьного пения. По поводу своего сборника Григ писал руководителю детских хоров, учителю О. Коппангу: «Среди моих детских песен я выше всего ставлю песню «Море», так как считаю ее самой свежей и самой характерной из всех. Там есть *doddez*, придающий звучанию привкус морской соли. Я очень хотел бы услышать эту песню во второй редакции (да и в первой тоже *) в исполнении детского школьного хора — в устах тех, для кого она предназначена, как, впрочем, предназначена для детей любая из песен этой тетради»¹⁴.

* Григ, по-видимому, имеет в виду хоровые аранжировки О. Коппанга.

Вершиной позднего вокального творчества Грига явился цикл «Haugtussa» («Девушка с гор») оп. 67 на слова выдающегося норвежского поэта Арне Гарборга (1851—1924). Композитор считал этот цикл своим лучшим вокальным произведением и не раз говорил о том, что здесь ему удалось пайти нечто новое, отличное от прежних песен. И в самом деле, «Девушка с гор» — гениальное, совершенное творение норвежского мастера, где подлинная народность и национальная характерность особенно органично сочетаются с психологизмом, присущим позднему Григу.

Новые качества проявились и в вокальной мелодике этих песен, с ее широтой дыхания и классической ясностью очертаний, и в более строгой гармонии, тяготеющей к диатонике, очищенной от густых альтерационных наслоений.

Над циклом «Девушка с гор» Григ работал в общей сложности около трех лет. Когда в 1895 году вышла в свет поэма «Haugtussa», он сразу же оценил ее как одно из лучших произведений норвежской литературы.

Григ хорошо знал Гарборга еще до создания этой поэмы, сочувствовал его идеям обновления норвежского литературного языка, его горячей пропаганде народности и вел с ним переписку.

В творчестве Гарборга он видел родственные ему самому качества глубокого проникновения в мир природы и народной жизни; ему был близок язык поэзии Гарборга, народный склад гарборговской поэтической речи. Как и Винье, Гарборг был сыном крестьянина. Страстной любовью к родине вдохновлены его лучшие лирические стихотворения, воспевающие красоту цельных, нетронутых человеческих чувств. Такова «Haugtussa».

Григ с особым вниманием и тщательностью изучал текст поэмы. По первоначальному замыслу вокальный цикл должен был стать значительно более обширным, чем это получилось в окончательном варианте; в архиве Грига сохранились эскизы пяти песен, не вошедших в состав цикла («Пролог», «Воробей», «Грезы девушки», «Мать», «Осень»).

В окончательной редакции Григ остановился на восьми стихотворениях Гарборга, причем самый отбор их, глубоко продуманный, был обусловлен общей концепцией цикла.

Восхищаясь поэмой Гарборга, Григ тем не менее дал совершенно самостоятельную, оригинальную трактовку ее сюжета. Авторское название «Haugtussa» («горная дева», «волшебница»), по существу, не соответствует содержанию григовского цикла. Подлинной героиней этой замечательной вокальной поэмы является отнюдь не фантастическая «горная дева», а вполне реальный, жизненный персонаж — простая крестьянка, пастушка, «маленькая девушка» («Veslemfu»), как называет ее поэт. Идея поэмы — борьба светлых и темных сил в душе человека — находит поэтическое отображение в антитезе человеческого и колдовского, злого начала, которое, как и в знаменитой драме «Пер Гюнт», коренится в темных глубинах таинственно-фантастического царства троллей. Покинутая своим возлюбленным, маленькая девушка стойко сопротивляется троллям, пытающимся овладеть ее душой, и побеждает все колдовские соблазны. Ее светлый и чистый образ как бы возвышается над окружающим ее миром таинственных и непознаваемых темных сил, стоящих на пути к нравственному подвигу. И в этом смысле трактовка гарборговской поэмы полностью отвечает тому этически-философскому замыслу, который давно уже сложился у Грига в период его работы над драмой Ибсена. Его «маленькая девушка» — вторая Сольвейг; перед ее чистой душой бессильны мрачные духи зла.

Драматургия цикла отличается редкой законченностью и цельностью. Во всем вокальном творчестве Грига это, по существу, единственный пример цикла-поэмы, объединенный общей линией сюжетного и драматического развития, прямо продолжающий романтическую традицию повествовательных циклов Шуберта и Шумана («Прекрасная мельничиха», «Любовь и жизнь женщины»).

В восьми песнях прослеживается весь путь развития душевной драмы героини: сначала пролог («Обольщение»), рисующий пробуждение юной души под влиянием чарующих зовов «горной девы» (в подлиннике это стихотворение у Гарборга и Грига носит простое название «Песня»), затем портрет самой героини в песне «Veslemfu» («Маленькая девушка») и далее — лесной пейзаж, на фоне которого разворачивается деревенская идиллия («Среди черники»). Следующая, четвертая, песня вносит перелом в мирное течение событий: девушка встречает любимого. Лирическая кульминация дана в пятой песне

(«Любовь»), полной восторженного упоения; за нею следует маленькое интермеццо «Танец козлят», выполняющее в цикле роль скерцо. Седьмая песня («Злой день») — печальная развязка драмы, песня о погибшей любви. Элегическое послесловие «У ручья» выражает романтическую идею успокоения в природе*.

В тесном сплетении даны две основные, ведущие линии поэмы — психологическая и жанрово-пейзажная, природа и человеческая драма. С душевной жизнью молодой героини нераздельно слита жизнь лесов и гор. В чудесных картинах природы отчетливо вырисовывается облик юной девушки — «норвежской Снегурочки», пробуждающейся к любви.

Уже первая песня цикла — «Обольщение» — заставляет нас чутко прислушаться к пленительным зовам природы.

Все в ней по-новому свежо даже для такого великого колориста, каким был Григ: маяющие, словно тающие в воздухе гармонии вступительных аккордов, с таинственно мерцающими трелями; широко разбросанная мелодия, создающая впечатление воздуха и пространства; скупая фактура сопровождения, подчеркивающая значительность самих гармоний:

145 Allegretto

По-слушай, дитя, есть
Of ved du den Drømtef

* Единство вокальной поэмы подкрепляется тональным развитием: все восемь песен (в тональностях *f*, *e*, *F*, *F*, *C*, *G*, *f*, *A*) подчинены главной тональной сфере (*F*-dur — *f*-moll). Завершающая песня (*A*-dur) не нарушает цельности: это послесловие, эпилог, как бы противопоставленный развитию человеческой драмы. Цикл объединяется также общими лейтмотивами (см. примеры 145, 148 а, б и 149 а, б) и лейтгармонией малого минорного септаккорда, с которого начинается и которым заканчивается все произведение.

пес-ня меч-ты в серд-це о-ни про-ни-ка-ют.
ved du den Sang, så vil du To-ner-ne fet-te,

Замечательна своими призывно-манящими интонациями начальная попевка вокальной мелодии (тематическая основа всего цикла), образующая широкую волну, с ярким полутоновым тяготением. В ее круговом движении есть что-то завораживающее, отчасти близкое волшебным образам Вагнера и Римского-Корсакова. Колдовские мотивы горных локов пронизывают и средний, мажорный эпизод песни, в котором вокальная мелодия сопровождается красочно-звонящими арфообразными аккордами.

Следующая песня — музыкальный портрет «девушки с гор» — быть может, лучшая в цикле по своей классической сдержанности и чистоте стиля. Мелодия ее, действительно, свежа и прекрасна, «как утренний воздух гор»: строго диатоническая, развертывающаяся на гармонической, терцовой основе, она окрашена мягким звучанием плагальных, субдоминантовых гармоний. Песня полна мечтательного созерцания — душа девушки раскрывается навстречу неизведанному счастью:

146 Allegretto molto espressivo

Хо-ро-ша и све-жа о-на, как
Hun er så-fer og mørk og myg, med

ут - ре - ний воз - дух гор. Кай - мой та - же - лых рес -
 fra - ne of ge - ne Drag, of fi - ne du - ba of

meno rit.

- ния у - крыт меч - та - тельный взор.
 fra of stil - le, drem - men - de Lag.

Лукавой, наивной грацией пленяет деревенская идиллия «Среди черники»: музыка словно озарена ласковой улыбкой северного солнца. Как и в предшествующих двух песнях, Григ добивается особого ощущения «пленэрности», пространственности в широко разбросанных интонациях вокальной мелодии:

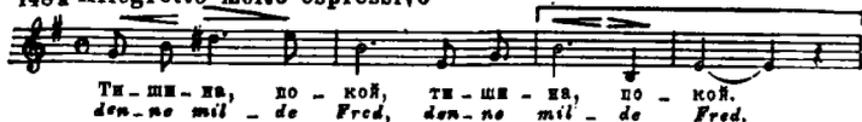
147 *Vivace*

Ка - кой я на -
 Nei se, hvor det

- шла лу - жок! Пу - скай тут по - дрем - лет ста - дол
 bla - ner her! Nu vil en hvil vi os ta - so

Характерность этой чисто народной, диатонической мелодики — одно из высших достижений Грига. Нельзя не отметить выразительных «просторных» кадансовых оборотов (широкие скачки голоса на септиму, октаву), общих для разных песен цикла; именно этот интонационный строй придает мелодике Грига классическую законченность, рельефность рисунка:

148a Allegretto molto espressivo



148b Vivace



Центральные песни цикла («Встреча», «Любовь») обнаруживают иные стилистические черты. Музыкальная ткань насыщается томными скользящими хроматизмами, музыка приобретает патетический оттенок: в простодушных признаниях зазвучал голос любви. С большой проникновенностью показано в этих песнях развитие лирического образа героини. Спокойный тон повествования нарушается, музыка становится более драматичной. В восторженном монологе девушка («Любовь») сквозит предчувствие сердечных бурь.

Быть может, именно потому так впечатляет задорное пасторальное скерцо («Танец козлят»), неожиданно вторгающееся в цепь лирического повествования. Мысль возвращается к окружающему: вольным горным просторам, солнцу и свету. Тонким изяществом, ласковым, шаловливым юмором эта идиллическая картинка отчасти напоминает детские песни Грига: все здесь предельно просто, но и отшлифовано, закончено до мельчайших деталей. Острота лидийского лада и плясовой ритмики на-

родного танца — халлинга, резкая акцентность «скачущих» триольных фигурок подчеркивают гротескный — а может быть, немножко и фантастический — характер сценки. В области картинно-пейзажной музыки Грига эта миниатюра — подлинная жемчужина.

В следующей песне, «Злой день», вновь подхвачена нить прерванного рассказа. Песня о покинутой девушке — «плененной птице» — полна глубокой печали. В ее скорбных интонациях как бы отражены воспоминания о минувшем счастье: мелодия имеет несомненные черты сходства с темой песни «Встреча», которая здесь по-новому преломляется в сумрачно-скорбной минорной окраске:

149a. Andante espressivo

Воскресным днем по ро-ще шла о - на. Вол -
En stil - le Søn - dag sid - der hun i Li; det

- нежь - е встре - чи грудь о - е то - ми - ло...
istret - mer på med dás - se sé - de Tan - ker...

149b. Andante espressivo

То - ми - лось серд - це я тя - ну - лись.
Hun taet - ler Dag of Stund of se - ne

дни: по - клал - ся друг прил - ти к ней в но - сире - сень - е...
Kvaeld. til Søn - dage - tid. Men han vil Ord vil hol - de...

«Злой день» — единственная песня скорби в светлой поэме любви. Ее драматургическое значение как развязки цикла очень велико: она могла бы стать последней песней в этом повествовании. Но Григ, подобно Шуберту в «Прекрасной мельничихе», завершает цикл лирико-философским послесловием. Журчащая песня ручья несет умиротворение и покой раненому сердцу, так же, как раньше манящие голоса леса нашептывали слова обольщения, слова любви. Спокойно и просветленно звучит мелодия, основанная на пентатонических трихордных попевах — «мотивах природы». Струящиеся фигурации аккомпане-

мента говорят о безмолвном покое (образ, скорее напоминающий пейзажную лирику Рахманинова, чем шубертовскую «Колыбельную ручья»):

150 Allegro moderato

dolce e tranquillo

p

3vo
Du

на - ший но ток, на
ris - len - de Bach, du

на - ший но ток, так
Avic - len - de Bach, her

лас - ко - во стру - и тво -
lig - ber i Sol - du es -



В 1898 году, после завершения цикла, Григ писал композитору-пианисту Оскару Мейеру: «Как жаль, что вы не можете понять прекрасный рассказ в стихах «Haugtussa» Гарборга, откуда заимствованы песни. По своей непосредственности, простоте и глубине, по своей не поддающейся описанию красочности — это шедевр. От вашего тонкого взора знатока не укроется, что эти песни существенно отличаются от моих прежних»¹⁵.

Сказанное Григ с полным правом мог отнести к самому себе. Скромно отдав право первенства поэту, он умолчал о том, что все отмеченные им художественные достоинства «непосредственности, простоты, глубины и не поддающейся описанию красочности» получили высшее, совершенное выражение именно в его музыке.

Цикл «Девушка с гор» — любимое создание Грига, его «лебединая песня». После него он создал еще десять песен на слова датского поэта и драматурга Отто Бенциона (ор. 69 и 70, 1900, Копенгаген). Но все они, за редкими исключениями, заметно уступают рассмотренным «норвежским» песням предшествующих лет.

Лучшее в бенционовском цикле — гениальная надгробная эпитафия «У могилы матери», замечательная силой и искренностью чувства. Теплота колыбельных напевов в ней сочетается с величавой поступью траурного шествия, торжественной «колокольностью» остинатных гармоний. Исследователь вокальной лирики Грига, Р. Лейтес, справедливо сравнивает этот образ с классически-строгой траурной прелюдией Шопена *c-moll*¹⁶.

Знакомые северные картины моря, фьордов, белых почей вновь выступают в песнях «Колышется лодка», «Светлая ночь». Торжественно-приподнятый монолог «Эрос» своим ораторским пафосом напоминает некоторые песни на слова Драхмана. Лирико-философской теме твор-

чества, долга, призвания посвящены монологи «Берегись, избирая свой путь» и «Песнь поэта».

Последнее из названных сочинений завершает цикл, а вместе с тем — и весь путь вокального творчества Грига. Написанная в форме декламационного монолога, «Песнь поэта» возникла как своеобразная отповедь художника, бросающего «с Олимпа» смелый вызов миру филистеров. Иронический, «ибсеновский» тон монолога напоминает о том, что борьба за подлинное, большое искусство всегда оставалась для Грига жизненной целью.

Вокальное творчество Грига, пережившее большую эволюцию, навсегда и прочно вошло в историю самого популярного, самого «общительного» жанра классической музыки — жанра песни. На протяжении пятидесяти лет оно непрерывно развивалось, росло и обогащалось в живой атмосфере поэзии, музыки и камерного исполнительства того времени, чутко отражая новые искания поэтов и музыкантов. Это тем более важно, что в область вокальной лирики именно григовская эпоха — последние десятилетия XIX века — внесла большой перелом. Развитие европейского романса (или, точнее говоря, камерной песни) шло по линии все более тесного сближения поэзии и музыки, музыки и поэтического слова во всех его выразительных компонентах. Жанровое обозначение «романс» все чаще заменялось термином «стихотворение». Отсюда преобладающая тенденция декламационности, которой, конечно, не избежал и Григ; отсюда и возрастающая роль инструментального сопровождения, гармонии, тембра в раскрытии образного и психологического подтекста вокального монолога — тенденция, сближающая романс со сценическим жанром оперы-драмы: оркестр (или, в данном случае, фортепиано) комментирует, голос повествует. Правда, к этой тенденции «инструментализации» лирического романса, которую он объяснил вагнеровским влиянием, Григ относился с известной настороженностью. В цитированном выше письме к Финку он говорил: «Мне не по душе, когда основной мелодический элемент сосредоточен в фортепианной партии, и я не одобряю попыток перенести вагнеровский оперный стиль в романсы. Лирический драматизм, на мой взгляд, должен совершенно отличаться от музыкальной драмы»¹⁷.

И все же трудно было бы отрицать возрастающую роль драматической декламации и экспрессивных средств

гармонии в позднем вокальном творчестве Грига. Если в романсах 1860—1880-х годов норвежский композитор столь явно продолжает традицию своего духовного учителя Шумана, а порой сближается с Брамсом, то поздние «стихотворения» Грига обнаруживают черты внутреннего родства с таким большим мастером следующего поколения, каким был в области камерной песни Гуго Вольф. Подобно Григу, его младший современник Вольф тоже стремился «воздать должное сокровенным намерениям поэта». Поэзию он прямо называл «подлинным источником своего музыкального языка», «разгадкой своего творчества»¹⁸. Сравнивая романсы-монологи Вольфа с романсами Грига на слова Ибсена («Лебедь», «Скрылась», «Я звал тебя») и его скорбными «Элегическими стихотворениями» 1890-х годов, современный исследователь правильно отмечает у двух композиторов общие черты в трактовке вокального камерного жанра. «Тонкая детализация стиха, психологически чуткая декламация, сложный и богатый гармонический язык, детально разработанная фортепианная партия, нередко сквозная форма, сжатая до афористичности» — вот характерные «приметы времени», сближающие, по верному замечанию Лейтес, Грига с его австрийским современником — Вольфом¹⁹.

Интересные аналогии и параллели с григовской лирикой можно установить и в творчестве французских мастеров песни — Дебюсси, Форе, Шабрие.

Красочное богатство фортепианной фактуры, терцовые наложения, бифункциональные гармонии, изысканные приемы ладовой статики, любование красочными пятнами застывших гармоний — все это накладывает на поздние романсы Грига печать импрессионистского мироощущения, тесно связанного, прежде всего, с властителем дум этой эпохи, великим Дебюсси. Наиболее явственно ощущаются эти приемы у позднего Грига в его лирикопейзажных романсах («Весенний дождь», «Сосна», «Светлая ночь» и многих других), хотя формировались они (об этом хочется вновь напомнить!) еще и в ранний период, как характерные стилистические черты, присущие собственной индивидуальности норвежского мастера.

Сказанное, разумеется, нисколько не затушевывает яркой национальной окраски григовской музыки. Наследуя лучшие традиции Шуберта и Шумана, опираясь на достижения своих предшественников норвежцев (и в пер-

вую очередь Хьерульфа), а главное — глубоко зная свою народную песню, Григ создал подлинно самобытный вокальный стиль. В его вокальную лирику прочно вошли типичные обороты, попевки норвежской народной песни. Но Григ пользуется ими свободно, не прибегая к стилизации: оттого его песни всегда остаются произведениями тончайшего художественного мастерства.

Показательно, что именно в области вокальной музыки он почти не прибегает к цитированию подлинного народного материала. По поводу поверхностной рецензии парижского критика Пьера Лало (сына композитора), упрекавшего Грига в том, что все его песни «заимствованы из народных мелодий», он писал Бейеру: «Ты-то знаешь, что из всех моих песен одна только песня Сольвейг основана на подлинной народной мелодии — не больше!»²⁰.

Вопрос о национальной природе вокальной музыки Грига неразрывно связан с проблемой соотношения музыки и поэтического текста. Вокальная лирика Грига — высшее воплощение норвежской национальной поэзии. В своих романсах он полностью осуществил одну из важнейших эстетических задач: слияние музыки и поэтического образа. Вдохновленные лучшими лирическими произведениями норвежских поэтов, они остаются прекрасным памятником норвежского искусства в целом, а не только норвежской музыки. И это потому, что в своей музыке Григ передал главное: дух, характер и строй норвежской поэзии, а не только ее «букву». Гениальный мелодист, он никогда не «подчиняет» музыку словесному тексту и догмам узко понятой «речевой» мелодики. В его лирике поэтическое содержание передано прежде всего в музыкальном образе, оттого она и обладает высокой обобщенностью лучших классических романсов. Эта богатая музыкальная образность всегда помогает слушателю почувствовать в романсах Грига, даже и в переводах, внутреннюю содержательность норвежской поэзии.

Приходят на память приведенные слова композитора: «Как жаль, что вы не можете понять прекрасный рассказ в стихах «Наугтусса» Гарборга, откуда заимствованы песни». Вдохновенная музыка Грига сделала понятным и этот простой рассказ о «девушке с гор», и многие другие повествования о жизни простых людей Норвегии.

Глава десятая

Последние годы

«Художники, подобные Баху и Бетховену, воздвигали церкви и храмы на вершинах гор. Я же хотел бы, как это выразил в одной из своих последних драм Ибсен *, строить для людей уютные жилища, в которых они чувствовали бы себя счастливыми. Иными словами, я записывал народную музыку моей страны. По стилю и форме я остался немецким романтиком шумановской школы. Но в то же время я черпал богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство»¹.

Так писал Григ на страницах лейпцигской газеты «Signale», пытаясь определить свою задачу художника. Столь чистосердечно и скромно высказанная им мысль об «уютных жилищах», в которых люди «могли бы чувствовать себя счастливыми», на самом деле была выраже-

* Имеется в виду «Строитель Сольнес» (1892).

нием важнейшей для него жизненной цели, своеобразным творческим манифестом.

«... Прежде всего нужно быть человеком, — писал Григ в письме к А. Зилоти. — Подлинное искусство возникает только из человека»². Эта мысль, взятая в широком философском аспекте, не требовала, в сущности, противопоставления Грига Баху и Бетховену. Но ценность высказываний Грига заключается в том, что он сумел мудро и пронизательно определить характер своих творческих стремлений, своих воззрений на жизнь и искусство.

Гуманизм искусства Грига, прежде всего, в обращении к простому человеческому бытию. Его искренняя, душевная музыка как нельзя более способна проникать в интимную домашнюю сферу человеческой жизни, согревать сердца людей «у очага».

Именно это стремление норвежского мастера к искусству простому и душевному, чуждому романтической аффектации и внешних театральных эффектов, так тесно сближает Грига с его духовным учителем — Шуманом. Ведь Шуману, как и Григу, был дорог отнюдь не тот «неистовый романтизм», с которым обычно связывалось поверхностное представление об этом мощном движении мировой культуры, а совсем иная, лирико-психологическая линия романтизма, скрытая жизнь человеческой души. В своей музыке великий немецкий романтик хотел, говоря его собственными словами, отобразить не столько «новое и небывалое», не столько «грозы и молнии» сильной человеческой драмы (что было скорее всего присуще французскому романтизму этой поры), сколько те «старые и вечные состояния, которые нами владеют»³. Как близко подходит это определение к лирической настроенности искусства Грига! Погружаясь в мир сложных и тонких, казалось бы, глубоко индивидуальных душевных переживаний, Григ, подобно Шуману, никогда не утрачивал драгоценного свойства общительности, отзывчивости, прямого обращения к человеку. И в этом смысле он оказался не только прямым наследником шумановского романтизма, но и, больше того, во многом антиподом поздних романтиков. Национальный романтизм Грига, берущий свое начало в историко-социальных условиях середины XIX века, в известной мере может быть даже противопоставлен «усталому», скептическому искусству

поздних романтиков, уже утративших былую лирическую непосредственность музыкального выражения. Будучи художником позднего XIX века, современником Вагнера, Брукнера, Вольфа, Малера, Штрауса, Григ эстетически был связан с более ранней эпохой романтизма, полной веры в жизнь и в вечные духовные ценности положительных идеалов.

Не менее типичны для Грига и другие стороны шумановского романтизма: конкретность изображения, острая наблюдательность, внимание к окружающему миру, передача жизненных явлений в их неповторимом своеобразии — словом, те качества, которыми обычно определяется общее понятие характерности романтического искусства. Григ, как и Шуман, не отворачивается от простой повседневности, но преломляет обыденные жизненные явления сквозь призму своего мирозерцания, своего дара лирика и поэта.

И, разумеется, Григ не был бы самим собой, если бы это романтическое мироощущение не сложилось у него на вполне реальной, жизненной, крепкой национальной основе. Самобытность его искусства, возникшего «из неисследованного источника норвежской народной души», приобрела тем более яркое, свежее, юношески непосредственное выражение, что очень молодой была и вся породившая Грига профессиональная музыкальная культура Норвегии. Выросший в сфере влияния Уле Булля и всей бергенской обстановки 50-х годов, он вступил в творческую жизнь в пору высокого взлета норвежского национального романтизма, в пору ранних романтических драм Ибсена и мощного движения в защиту народности. Духом древней саги, норвежских народных сказок и песен питалась его фантазия в лучших сочинениях молодых лет. Весь этот мир в музыкальном его аспекте, по существу, был открыт только Григом. И только ему, первооткрывателю, норвежская музыка обязана своим настоящим и будущим — обязана тем плодотворным развитием, какое она получила в XX веке.

Наследник романтических традиций, Григ в то же время вкладывал в это понятие очень широкий обобщающий смысл. Приведенное выше эстетическое кредо — далеко не единственное признание композитора, считавшего себя верным рыцарем романтизма. В письмах к норвежским писателям — Бьернсону, Ли, Паульсену — он говорит о

незыблемости своих романтических позиций, о верности прекрасным заветам прошлого.

Внимательно вчитываясь в эстетические суждения Грига, легко уяснить себе его понимание сущности романтизма. В сложнейшей исторической обстановке, на рубеже двух веков, искусство Грига, питавшееся демократическими идеалами шестидесятничества, неминуемо должно было вступить в острое противоречие с зарождающейся разрушительной, нигилистической тенденцией упадочных, декадентских течений. В творчестве великих мастеров, связавших свою деятельность с движением передового романтического искусства (Шуберт, Шуман, Шопен, Лист), он справедливо усматривал лучшие, наиболее прогрессивные черты музыки XIX века: народность и национальную характерность, защиту высоких, гуманистических идеалов, правду и красоту больших человеческих чувств.

Стойкость эстетических позиций Грига — явление тем более примечательное, что оно, в сущности, не находило опоры в смежных явлениях норвежского искусства той поры. Напротив: именно к началу XX века норвежская литература (как и литература Швеции, Дании) оказалась в значительной мере подверженной влиянию модернизма. Расшатываются идейные основы норвежской литературной классики, с ее широким демократическим содержанием, подлинной прогрессивностью и устремленностью в будущее. Элементы символизма проникают даже в реалистическое творчество Ибсена, а в творчестве такого замечательного норвежского романиста, каким был Александр Хьелланн (1849—1906), остро критическое отношение к действительности приобретает оттенок разочарованности, трагического неверия в будущее, в силы общественного прогресса. Характерная для норвежских писателей-демократов тема протеста героя против социального гнета, тема утверждения сильной и полноценной человеческой личности теперь интерпретируется писателями в духе крайнего индивидуализма и скептицизма.

Причины этого начинающегося упадка норвежского искусства крылись, конечно, в новых общественных отношениях, беспощадно разрушавших строй старой, крестьянской Норвегии. Рушилась вера в прежние демократические идеалы, распадался прежний нравственный мир человека, а вместе с тем, в силу исторической отсталости

страны, еще не созрели новые идеалы, еще не найдены были новые пути.

В этих условиях передовое искусство Грига сохраняло силу и обаяние истинной народности. Черная сила в любви к родине, в искреннем, чуждом всякой декларативности патриотизме, он чувством большого художника отрицал претенциозность, надуманность декадентского искусства, его антинародную сущность, его притязания на «сверхчеловеческое».

В современной ему литературе и театре Грига в особенности отталкивало натуралистическое копирование действительности, влечение к патологическому и болезненному *. А если напомнить, что модные в то время натуралистические тенденции многими современниками композитора неправильно отождествлялись с понятием «реализм», то станут вполне ясными и причины горячих симпатий Грига к «романтике», которая, по словам композитора в его письме к Бьернсону (1875), «привлекала его во всей своей полноте» ⁵. Романтизм для Грига — это искусство больших идейных задач, искусство, принадлежащее не только прошлому, но и б у д у щ е м у.

Именно в этом смысле следует понимать письмо композитора от 21 января 1887 года к поэту Паульсену, где он высказывает свои соображения по поводу новых течений в современной литературе: «Я думаю, что тебя подгоняет время, в которое ты живешь. Оно наводит тебя на мысль, что ты принадлежишь к современности. Но ни ты, ни я не принадлежим к ней, мой друг. Мы оба — романтики, а в настоящий момент наше время как раз не испытывает потребности в романтической поэзии, и было бы непростительной слабостью, трусостью отрицать это. Насиливать свою природу — значило бы жестоко наказывать себя. Но романтика вернется — скорее, чем мы думаем (разрядка моя. — О. Л.)» ⁶.

И вместе с тем, отстаивая заветы прошлого, Григ всюду остается новатором, неутомимым искателем новых пу-

* Эти черты Григ склонен был усматривать в позднем творчестве Ибсена, которое у него, в противоположность ранним и «средним» драмам норвежского писателя, никогда не вызывало горячих симпатий. В письме к М. Абрахаму от 23 февраля 1891 года по поводу «Гедды Габлер» он проявил резко критическое отношение к этой пьесе: образ героини отталкивал его своей патологичностью ⁴.

тей. Он со всей страстностью восстает против рутины и косности, сухого догматизма. В его высказываниях сквозит истинная радость по поводу каждого нового талантливое явления, и до последних дней он чутко реагирует на события современной жизни. Ощущением жизни, действительности наполнены письма и высказывания Грига, его речи, его выступления в печати. «Жажда познания нового» не угасала в его пылкой душе, и не случайно в одном из писем к Бейеру Григ с такой горячностью писал, что величайшей трагедией художника он считает утрату этого чувства.

«Не скажу, чтобы я боялся жизни или смерти,— пишет он. — Я боюсь одного: увидеть, как я старею; увидеть, что молодежь ищет новые пути, значения которых я не понимаю. Словом, я боюсь возможности потерять то чувство великого и правдивого, которое вдохновляет передовые умы и ведет их за собой вперед, в то время как мы стареем. Поэтому я инстинктивно жажду познавать все малейшие перемены, которые совершаются в интеллектуальном мире, сейчас более, чем когда-либо [...] Лежать полузабытым на дороге и ждать, пока время перешагнет через мой грешный труп,— вот, кажется мне, самая печальная судьба, которая может постигнуть человека. А сколько на свете людей, с которыми это случается! Пожалуй, большинство. Но они не замечают этого, а потому остаются спокойными. Другое дело — художник. Когда он оказывается на стороне реакции, с ним покончено»⁷.

Чувством нового вдохновлена, в сущности, вся деятельность Грига — писателя, критика, публициста. Его статьи и заметки, независимо от избранной темы, всегда подсказаны искренним желанием содействовать росту и процветанию современной музыки, современной музыкальной культуры. Классическая музыка в его сознании являлась прежде всего ступенью к дальнейшему прогрессу музыкального искусства, и, что всего важнее, это музыкальное будущее представлялось ему не менее прекрасным, высоким, значительным. Каким поистине моцартовским оптимизмом, какой непоколебимой верой в прогресс мировой музыки дышат восторженные слова Грига в статье «Моцарт и его значение для нашего времени»: «Новое искусство не будет чуждаться красок, оно будет проповедовать евангелие истинной жизнерадостности, соединит краски с линиями и покажет, что оно имеет свои корни

во всем прошлом и находит свою пищу как у старых, так и у новых мастеров»⁸.

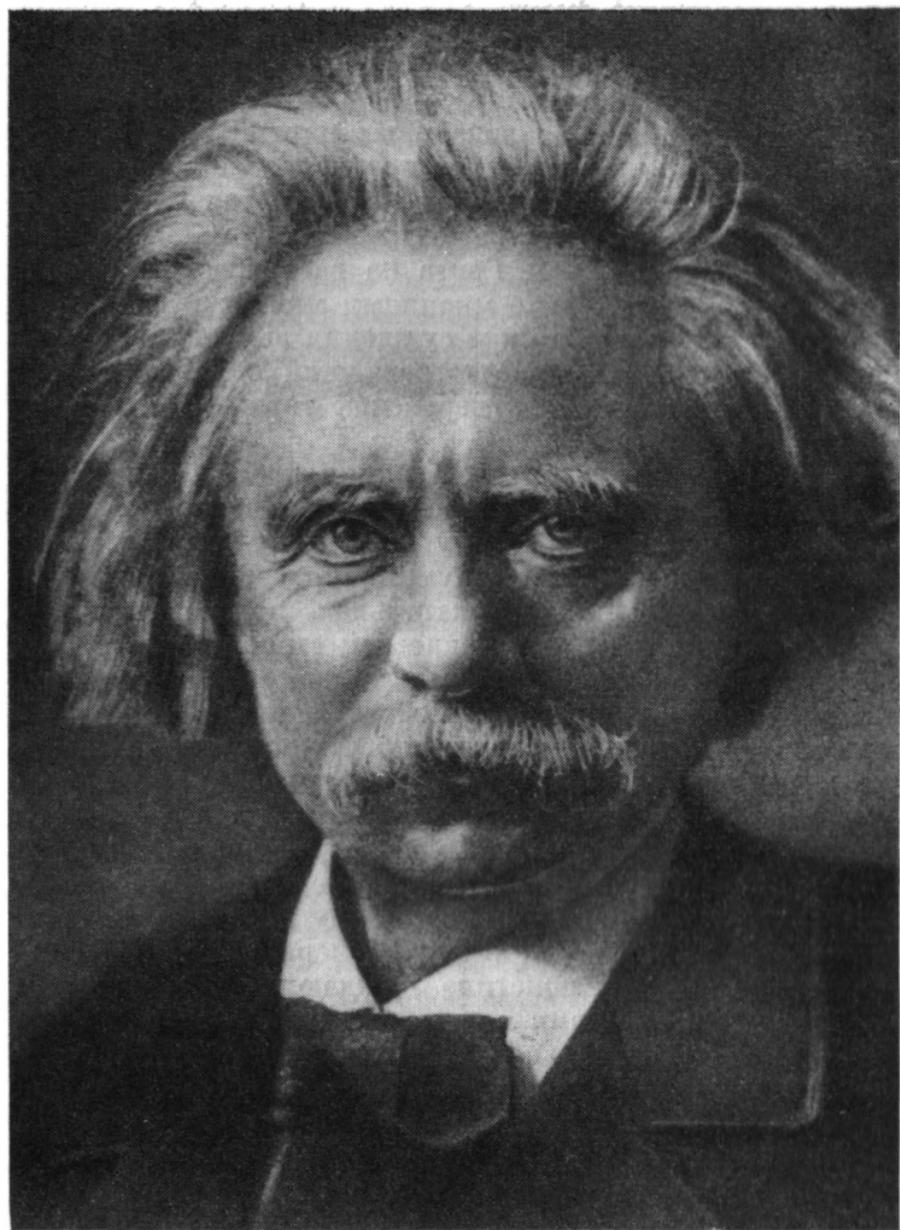
Литературное наследие Грига долгое время оставалось почти недоступным широкому кругу читателей. Лишь сравнительно недавно, к пятидесятилетию со дня смерти композитора, в Норвегии было издано первое собрание критических статей Грига, включающее также и наиболее содержательные письма эстетического характера*. Между тем литературно-критической работе композитор уделял немало внимания, особенно в последние годы жизни. По примеру Шумана, Листа, Берлиоза, он постоянно выступал в печати по разным вопросам музыкального искусства.

Критические статьи Грига не носят специального, аналитического характера: написанные легко и живо, нередко в форме фельетонов или свободных литературно-критических этюдов, они предназначены для широкого круга любителей музыки (в этом отношении Григ близко напоминает другого современного ему композитора-критика — П. И. Чайковского). Своими эстетическими суждениями композитор стремился воспитывать музыкальный вкус публики, пропагандировать лучшее в классическом и современном искусстве. Чувствуется, что на первом плане стояли здесь чисто просветительские задачи, особенно важные для Грига как музыкального деятеля.

Критическая деятельность Грига началась в 70-е годы. Первые его значительные статьи были посвящены одной из важнейших проблем современного ему искусства — оперной реформе Вагнера. В 1876 году, посетив вагнеровский фестиваль в Байрёйте, Григ изложил свои впечатления от «Кольца нибелунга» в серии статей в норвежской газете «Bergensposten». В них он касается не только собственно вагнеровских произведений, но и более широко высказывает свои взгляды на общие принципиальные вопросы оперной драматургии и оперной эстетики.

В оценке основных положений оперной реформы Вагнера проявилась самостоятельность, независимость Грига-критика. Восторженное преклонение перед гением Вагнера (тетралогия «Кольцо нибелунга» Григ называет «творением гиганта, с которым в истории искусства может сравниться разве только Микеланджело») не помешало нор-

* См. Введение (с. 51).



Григ (1905)

вежскому композитору отрицательно отнестись к некоторым существенным принципам вагнеровской реформы. Восхищаясь симфонической стороной опер Вагнера, Григ видел в них и серьезный недостаток, нарушающий лучшие традиции оперного жанра, — недостаток пения. Принцип полного подчинения вокальных партий оркестру, по мысли Грига, вступал в прямое противоречие с той самой идеей синтеза музыки и драмы, которую так настойчиво отстаивал великий немецкий композитор.

Отметим, что взгляды Грига на вагнеровскую реформу полностью совпадали с мнениями многих русских музыкантов. Те же критические суждения высказывал, в частности, Чайковский, присутствовавший одновременно с Григом на знаменитых вагнеровских торжествах в Байрёйте летом 1876 года.

«Чтобы примирить эти требования правды с требованиями музыкальными, — писал Чайковский, — Вагнер принял исключительно форму речитатива. Вся его музыка, и музыка глубоко задуманная, всегда интересная, подчас превосходная и увлекательная, подчас суховатая и неудобопонимаемая, с технической стороны изумительно богатая и снабженная небывало красивой инструментовкой, — поручена оркестру. Действующие лица поют по большей части только совершенно бесцветные мелодические последования, прилаженные к симфонии, исполняемой невидимым оркестром»⁹.

А вот что говорит по этому поводу Григ: «Во втором акте снова начинается один из тех нескончаемых диалогов, во время которых трудно принудить себя не скучать [...] Эти диалоги — принцип Вагнера. Он с жаром отстаивает их. И они поистине нуждаются в гениальном защитнике, так как сами ничего не могут сказать в свою пользу даже в музыкальном отношении, ибо, когда композитор, переоценивая возможности музыки, упорно старается характеризовать звуками отдельные слова, форма разрушается»¹⁰.

Ту же мысль Григ развивает далее в статье о «Гибели богов». Говоря о вступительной сцене норн, он пишет: «Я слышал эту сцену в Берлине под управлением Вагнера. Тогда у композитора не было норн, и он великолепно обошелся одним оркестром, а сам подпевал ему. Я недаром упоминаю об этом обстоятельстве, которое, безусловно, льет воду на мою мельницу, ибо я утверждаю, что

певческие голоса во всем произведении Вагнера не соразмерны с оркестром и часто выступают просто как привесок к нему»¹¹.

И в то же время Григ с полной искренностью чтит в Вагнере великого симфониста, гениального мастера оркестра, подлинного новатора в области музыкального языка, гармонии, формы. Вагнеровские партитуры всегда находились у него «под рукой» в его рабочем кабинете и тщательно им изучались. В одной из поздних статей Григ говорил о том, что именно Вагнеру удалось завершить целую эпоху в развитии немецкого музыкального искусства («... после него немецкая музыка должна отдыхать, как поле перед новым посевом»). Но, уважая Вагнера, Григ резко отрицательно относился к вагнерианству, к бездарным адептам Вагнера, поставившим его искусство на службу реакционному, крайнему модернизму. И в этом отношении Григ снова оказался союзником Чайковского, который в вопросе о Вагнере видел две стороны: «Вагнер и вагнеризм». «Можно сразу увидеть, что, восхищаясь композитором, я питаю мало симпатий к тому, что является культом вагнеровских теорий», — утверждает Чайковский в статье «Вагнер и его музыка»¹². Примерно то же самое и в сходных выражениях писал и Григ.

Эстетический идеал современной оперы, с точки зрения Грига, нашел воплощение в творчестве двух композиторов-реалистов: Бизе и Верди*. Тщательно изучая партитуру «Кармен», Григ писал лейпцигскому издателю Хинриксену: «Особенно должен я вас благодарить за партитуру «Кармен». Вот истинное произведение искусства! Не могу выпустить ее из рук. Какое мастерское произведение! Какая ясность и прозрачность — ими вновь восхищаешься при изучении партитуры! Если бы я мог познаться с ней тридцать лет назад...»¹³.

Восторженные строки Григ посвятил творчеству Верди, в котором он видел «национального героя», выразителя лучших стремлений итальянского народа. Прослеживая творческую эволюцию Верди, Григ показывает, как оперное творчество композитора постепенно приобретало мировое значение, сохраняя национальный элемент. В операх «Аида» и «Отелло» Верди, по мнению Грига, достиг

* К сожалению, Григу так и не довелось увидеть на сцене ни одной русской классической оперы.

вершин современного оперного искусства (в «Аиде» Григ особенно высоко ценил колористическую манеру письма Верди, теплый, «знойный» колорит его музыки). Но пальму первенства норвежский композитор все же отдает «Отелло» — опере, в которой, по его словам, новаторская музыка Верди достигла подлинно шекспировской титанической силы. Полемизируя с Чайковским по поводу творчества позднего Верди, Григ пишет: «Чайковский в своих воспоминаниях выражает сожаление, что Верди так поздно достиг этой высоты * [...] И, однако, я не могу согласиться с ним. Невозможно в одно и то же время обладать молодостью и опытом долгой жизни. Чтобы создать «Отелло», Верди должен был пройти долгий путь непрерывного развития»¹⁵.

Среди статей, посвященных композиторам-классикам, выделяются широтой масштабов развернутые критические этюды о Моцарте, Шумане. В обеих статьях примечателен характерный для Грига живой и свободный подход к художественным явлениям: творчество обоих композиторов послужило не столько объектом исторического анализа, сколько поводом к высказыванию общих эстетических соображений о прошлом и будущем музыкального искусства. В обоих случаях Григ выдвигает на первый план волнующую его тему старого и нового, традиций и новаторства в искусстве (отсюда характерное название одной из статей: «Моцарт и его значение для нашего времени»). Показывая значение классических традиций для современности, Григ попутно касается и вопросов исполнительской трактовки, и современных течений критической мысли, просто высказывает свои соображения по поводу тех или иных произведений и обращает внимание читателя на незаслуженно забытое, оставшееся в тени. Обе статьи сохраняют присущий литературному стилю Грига горячий полемический тон, и немало критических стрел направлено здесь в адрес современных дирижеров, певцов, инструменталистов, искажающих лучшие традиции классики в угоду «модным вкусам».

* Напомним высказывание Чайковского в статье «Итальянская опера» («Русские ведомости», 1872, № 231): «Что, если бы в его молодые годы, когда горячим ключом билась в нем молодая творческая сила, Верди прозрел бы так, как прозрел теперь? Сколько сладких минут мог бы он доставить тоскующему человечеству!»¹⁴.

Такова статья о Моцарте, впервые опубликованная в 1897 году. Ее стержневая мысль — «современность» искусства Моцарта, неувыдаемого в своей вечной, непревзойденной красоте. Григ как бы развивает тезис, высказанный в одной из статей русского критика А. Н. Серова: «Над истинно прекрасным в искусстве время бессильно».

«В своих лучших произведениях, — писал о Моцарте Григ, — он охватывает все времена. Что же делать, если существует поколение, настолько пресыщенное, что оно способно проглядеть такого мастера. Красота вечна, и законы моды способны затемнить ее лишь на весьма непродолжительное время»¹⁶.

Особое внимание Григ уделяет Моцарту-драматургу; в лучших, зрелых операх Моцарта он усматривает основу современной оперной драматургии XIX века («Стоит лишь вспомнить усовершенствованный речитатив, в котором Моцарт открыл нам так много нового... Некоторые речитативы донны Анны и Эльвиры являются образцами, послужившими основанием новейшему пониманию речитатива вообще») ¹⁷. Развивая далее свою мысль, Григ проводит остроумную параллель между Моцартом и Вагнером, который в лучших достижениях своего искусства «был многим обязан Моцарту».

Но лучшие моцартовские традиции забыты, искажены. Одной из важнейших причин этого печального явления Григ считает неумеренное, слепое увлечение вагнерианством. «Ошеломленные и очарованные, мы забываем прежние идеалы и всецело отдаемся прелести одурманивающих красок. Вот что случилось с предшествующим поколением и вот почему новейшие композиторы с большим, чем когда-либо, наслаждением бросаются в это море красок. Там уже нет никаких идей, форм и линий, способных удержать их от падения, — они погружаются все глубже и глубже» ¹⁸. С большим негодованием Григ говорит об «односторонних вагнерианцах» — современных дирижерах, искажающих чудесные творения Моцарта, и считает своим долгом напомнить им, что «имя Моцарта значится на боевом щите самого Вагнера. Вера Вагнера в Моцарта ясно видна из его критических сочинений» ¹⁹.

Горячей полемикой с вагнерианцами наполнена также и более ранняя статья о Шумане (1894) ²⁰. Сейчас нам трудно представить себе, чтобы такие композиторы, как Моцарт или Шуман, могли нуждаться в защите. И тем не

менее это было именно так: Григ взял на себя благородную миссию защиты Шумана, объявленного устами эстетствующих вагнерианцев безнадежно «устаревшим». На страницах журнала Григ дает гневную отповедь поклоннику Вагнера — пианисту Й. Рубинштейну, дерзнувшему выступить с «возмутительно развязным фельетоном», где творчество Шумана «всеми мыслимыми и немыслимыми средствами сведено к абсурду [...] Даже величайшие достоинства композитора — его пламенная фантазия, высокий полет лирического вдохновения — втаптываются в грязь и изображаются как самая однообразнейшая банальность [...]» А между тем, утверждает Григ, «влияние, какое творчество Шумана оказывало и продолжает оказывать на современное музыкальное искусство, трудно переоценить. Наравне с Шопеном и Листом он властвует над всей фортепианной литературой нашего времени [...]»²¹.

Рассматривая далее творчество Шумана, норвежский композитор с любовью останавливается даже на тех произведениях, которые оценивались обычно как наиболее спорные — на его симфониях, опере, камерных ансамблях. Много тонких замечаний о симфониях Шумана, его квартетном стиле рассеяно в очерке Грига. Подмечены и некоторые черты, оказавшиеся близкими, родственными собственной художественной концепции автора. Так, например, говоря об «оркестрально-симфоническом стиле» шумановских квартетов, возникшем, по мнению Грига, на основе позднего Бетховена и Шуберта, композитор, несомненно, имеет в виду специфические особенности собственного квартетного письма, не понятого многими современниками. Высокую оценку Григ дает оратории Шумана «Рай и Пери», увертюре «Манфред»; многое отмечает и в музыке оперы «Геновева». В искусстве Шумана Грига привлекала, в первую очередь, поэтическая концепция, которой, по его справедливому замечанию, «подчинены все другие соображения, важные в техническом смысле».

Привлекательная своей острой публицистичностью, статья эта интересна и как живое свидетельство «преемника Шумана», чья юность протекала в Лейпциге, в непосредственной близости к шумановскому окружению, к друзьям и современникам великого композитора. Григ приводит интересные высказывания Клары Шуман, своего учителя — друга Шумана — Эрнста Венцеля, некоторых музыкантов-исполнителей, лично знавших Шумана,

касается отношений между Шуманом и Мендельсоном, сообщает интересные детали о первом исполнении ряда произведений Шумана и о его концертных выступлениях. Этот искренний тон непринужденной беседы, в которой эстетические соображения сочетаются с острыми критическими замечаниями, личными воспоминаниями и просто занимательными биографическими деталями, придает особое обаяние литературно-критическим статьям Грига. Композитор и здесь остается самим собой, без всяких претензий на глубокомыслие.

Уделяя главное внимание Шуману-композитору, Григ считал необходимым обрисовать его и как прогрессивного деятеля, всегда чуткого ко всему новому, свежему, талантливому. «Один из лучших памятников, оставленных по себе Шуманом, и есть как раз его взгляд, открытый на все значительное, что его окружало. Достаточно сказать, что он ввел в музыкальный мир такие имена, как Берлиоз, Шопен, Брамс, Гаде и др. В молодости своей Шуман так много времени отдавал тому, чтобы расчистить путь другим, что просто непостижимо, когда успел он образовать свой собственный глубокий душевный мир, какой предстает перед нами в произведениях раннего периода его творчества...»²².

Высказывание о Шумане как о передовом деятеле, чья миссия — «прокладывать дорогу другим», отчетливо рисует собственные идеалы Грига-критика, его стремление служить современному искусству.

Показательно, что за исключением указанных больших статей о Моцарте и Шумане — этих «избранниках», любимцах норвежского мастера — все другие статьи, заметки, высказывания Грига относятся к проблемам современной, новейшей музыки. Хьерульф и Свенсен среди норвежских композиторов, Вагнер, Брамс, а затем Рихард Штраус — в немецкой музыке, Верди — в итальянской, Бизе и Дебюсси среди французских музыкантов, Чайковский и Дворжак — среди композиторов славянских стран — вот фигуры, наиболее привлекавшие Грига.

С особой симпатией Григ относился к тем представителям молодых национальных школ, чьи творческие принципы сближались с его собственными воззрениями на цели и задачи искусства.

До последних дней Григ не переставал изучать наследие Чайковского, интересоваться судьбой его музыки.

После исполнения шестой симфонии в Лейпциге он писал 25 ноября 1895 года своему датскому другу Маттисон-Хансену: «Смею сказать, что мне редко приходилось слышать оркестровую музыку в таком совершенном исполнении, как сейчас в Лейпциге. Но дело в том, что гениальный дирижер Никиш сменил отнюдь не гениального Рейнеке. А программы! Недавно давали посмертно изданную „Патетическую симфонию“ Чайковского — сочинение изумательное по своим линиям и могучей трагической силе. Это, пожалуй, величайшее из всего написанного Чайковским»²³. А в письме к датскому композитору Августу Виндингу он восклицает: «Ты пишешь о „Патетической симфонии“ Чайковского. Бог тебе в помощь, я уверен, что ты не можешь не полюбить ее. Разве она не чудо!»²⁴.

Когда в Лейпциге, в фойе концертного зала Гевандхауз, в 1903 году был установлен мраморный бюст Грига, то он писал своему издателю Хинриксену: «Надеюсь, что буду иметь счастье стоять рядом с моим высокочтимым другом Чайковским. Вот мастер, который мне по душе!»²⁵.

Но не только произведения Чайковского, а и его эстетические взгляды, его личные качества, его творческая биография в целом глубоко интересовали Грига. В письме к Юлиусу Рёнтгену он коснулся критических взглядов Чайковского на современную немецкую музыку. «Читаю этой зимой, для изучения языка, английское издание книги «Жизнь и переписка Чайковского», написанной его братом Модестом Чайковским*, — писал Григ в 1906 году. — Баснословно интересно! В том, что он столь открыто высказывает свои суждения о композиторах, сказалась безграничная честность. Теперь я понимаю, почему в последнее время в Германии его называют: «der viel zu hoch geschätzte Russe Tschaikowsky»**. Его мнения о Вагнере, Брамсе и, наконец, о Рихарде Штраусе в высшей степени интересны. О последнем он говорит, что не знает, чему более удивляться: силе экспрессии или отсутствию таланта! Ну, правда, эти слова могли быть сказаны лишь в минуту раздражения»²⁶.

* Григ имеет в виду книгу М. Чайковского «Жизнь П. И. Чайковского».

** Слишком переоцененный русский — Чайковский.

Страницы дневника Грига хранят трогательные воспоминания о великом русском друге. 31 декабря 1905 года Григ записал: «Многое прочел в книге Модеста Чайковского «Жизнь и переписка Петра Чайковского» (английское издание). Какая благородная и правдивая личность! И какое грустное удовлетворение — продолжать таким образом личное знакомство, которое началось в незабываемые лейпцигские дни 1888 года. Я словно беседовал с другом»²⁷. А еще через неделю, 6 января 1906 года, он сообщает Бейеру: «Тружусь по вечерам над английской книгой «Жизнь и переписка Чайковского». Она трогает меня до глубины души. Иногда мне кажется, что я заглядываю в свою собственную душу. Я во многом узнавал самого себя!»²⁸.

Высокую оценку Григ дает творчеству Антонина Дворжака. «В лице Дворжака ушел из жизни один из немногих самобытных и подлинно национальных композиторов нашего времени»²⁹, — писал он в некрологе, посвященном чешскому мастеру (1903). Отмечая разносторонность творческих стремлений Дворжака, Григ восхищался и оперой «Русалка» (которая особенно привлекала его тонким и поэтичным воплощением знакомого андерсеновского сюжета), и в особенности камерными ансамблями Дворжака — «шедеврами, которые надолго переживут своего автора»³⁰. В хоровой музыке Дворжака Григ выше всего ставил «Stabat Mater» (сочинение для хора, солистов и оркестра на традиционный латинский текст).

Иначе относился Григ к своему немецкому современнику Брамсу. В высказываниях о Брамсе скользят нотки холодного уважения, почтительного признания великих заслуг этого замечательного мастера — но не более. В письме к Финку от 21 декабря 1900 года Григ образно сравнивает музыку Брамса с руинами прекрасных, величественных храмов. «У меня Брамс не вызывает никаких сомнений. Пейзаж, разорванный туманами и облаками, среди которого я открываю города с развалинами старых церквей и, пожалуй, греческих храмов, — это Брамс. Потребность ставить его рядом с Бахом и Бетховеном мне столь же непонятна, как и другая — умалять его до абсурда. Великое должно быть великим, и сравнение с другими величиями остается всегда недопустимым»³¹.

Пристальное внимание Григ уделяет композиторам молодого поколения, чье творчество росло и развивалось

у него на глазах, приобретая известность, вызывая шумный успех и споры в печати. Именно в анализе этих новых, зарождающихся явлений сказала чуткая настроенность Грига, его настойчивое стремление проникнуть в будущее музыкального искусства.

С этой точки зрения характерна двойственная оценка творчества Рихарда Штрауса — положительная в отношении раннего периода композитора и резко критическая в анализе позднейших штраусовских сочинений, известных Григу. Если своей симфонической поэмой «Смерть и просветление» Штраус сумел завоевать симпатии Грига, то в дальнейшем норвежский мастер все более сурово оценивает его творчество, усматривая в нем черты претенциозности и позерства, стремление к внешней эффектности. В 1897 году Григ писал М. Абрахаму: «Как оскудела теперь Германия музыкой! Я как раз читаю партитуру «Так говорил Заратустра». Нет, это не музыка будущего. Да и вообще не музыка. Одна игра звуков и техника. А тут еще эта чудовищная реклама!»³².

Еще более резкое суждение Грига вызвала опера «Саломея», которую он считал «евангелием декаданса». Делясь свежим впечатлением от этой оперы, поставленной в Берлине под управлением самого Штрауса, Григ пишет Бейеру: «Послушал бы ты эту штуку! В ней есть нечто от апокалиптической «великой блудницы». Но ведь, несмотря на гениальную технику, это же евангелие упадка! Впрочем, я готов был бы снять перед нею шляпу, если бы верил, что она написана по убеждению. В том-то вся и загвоздка. Меня точит подозрение, что здесь все дело в жажде сенсации. А тогда это преступление. Куда зашло музыкальное искусство? Да ведь в сравнении с этой вещью сам Вагнер — чистейший Моцарт. А для публики, которая изо дня в день заполняет залы, — это просто «новое платье короля». Не могу понять, что она может чувствовать, если я, напрягая весь свой музыкальный слух, дохожу до иступления и готов бежать куда глаза глядят»³³.

Но если в творчестве темпераментного, блестящего Штрауса Григ видел много действительно интересного, способного зажечь и увлечь слушателей хотя бы «блестящей игрой», то музыка модного в то время немецкого композитора Макса Регера была ненавистна ему именно в силу своих академических тенденций (квintет Регера

Григ называл «плюмпудингом»). «То, что эту музыку признают в Германии гениальной, — печальный признак декаданса... — писал Григ в дневнике 8 мая 1906 года после исполнения регеровских вариаций на тему Бетховена. — Я в высшей степени либерален и стараюсь не судить по первому прослушиванию. Но здесь я делаю исключение, ибо эта претенциозная вещь привела меня в ярость. Что такое техника, если только не средство? И что это за особый вид техники? Скопление полифонических приемов — ни света, ни воздуха! Что толку, если и встретишь отдельные проблески в этой пустоте»³⁴.

Совсем иное отношение вызывало у Грига французское искусство начала XX века. В творчестве французских композиторов он находил созвучные ему самому черты прозрачности, ясности, свежести колорита, в противовес несколько перегруженному, тяжеловесному стилю немецкой поствагнеровской неоромантической музыки. Вопрос этот с полемической остротой был поставлен Григом в одной из его последних статей — «Французская и немецкая музыка» (1900). Признавая свою принадлежность к «северогерманскому народу с присущей ему склонностью к меланхолии и рефлексии», Григ тем не менее выделяет в норвежском искусстве особые эстетические качества сдержанности, краткости, точности выражения. Изучение французской музыки, по словам Грига, всегда помогало ему обрести свою индивидуальную и национальную самобытность: именно здесь композитор мог, по его мнению, «найти спасение в непринужденной, естественной форме, в прозрачной ясности, благозвучии, врожденном умении использовать нужные средства»³⁵.

Нетрудно догадаться, что в этих словах скрываются явные симпатии норвежского мастера к новым завоеваниям французского музыкального импрессионизма, и прежде всего к творчеству Дебюсси, у которого он так ценил «чудесную гармонию — верную и прочувствованную». Проблема «Григ и музыкальный импрессионизм», именно в свете сопоставления с Дебюсси, часто затрагивалась в советском и зарубежном музыкознании³⁶. И каковы бы ни были трения, возникшие между двумя музыкантами в силу внешних обстоятельств (об этом — далее), нет никаких сомнений в том, что в своих эстетических позициях они во многом соприкасались, чутко отражая в искусстве свое непредвзятое отношение к красоте жизни, свой

взгляд на мир глазами художника. Новые завоевания Грига в области гармонии и колорита, конечно, не прошли в свое время мимо внимания Дебюсси, как не прошли мимо Грига стилистические приемы Дебюсси, явно отразившиеся в поздних фортепианных и вокальных миниатюрах норвежского композитора.

Любопытно, однако, что в стилистических принципах искусства Дебюсси Григ усматривал также и своего рода опасность. Считая их ярким, оригинальным выражением творческой личности художника, он хорошо понимал всю бесплодность внешнего подражания «импрессионистским соблазнам». Повальное увлечение «дебюссизмом», какое испытывала в то время музыкальная молодежь, по-видимому, казалось ему не менее опасным, чем «вагнерианская угроза», нависшая над немецкой музыкой. «Для каждого гурмана знакомство с Дебюсси — настоящее пиршество, — записал Григ в своем дневнике 8 декабря 1906 года по поводу симфонической поэмы «Послеполуденный отдых фавна». — В его оркестровой ткани видна настоящая гениальность. Чудесная гармония, вполне независимая от всяких традиций, но верная и прочувствованная, хотя и с излишествами. Как эксперимент, как выражение творческой личности я считаю эту вещь в высшей степени замечательной. Но в этом направлении нельзя создавать школу. И тем не менее это, к несчастью, должно случиться, ибо тут как раз есть нечто пригодное для профессиональных копировщиков»³⁷.

Эстетические воззрения Грига, даже в приведенных кратких выдержках, не могут не привлекать своей объективной ценностью: многое в них сохраняет свое значение в наши дни. Композитор не претендует на глубину научного анализа, но высказывает свои суждения с прямоотой и принципиальностью убежденного художника-просветителя, твердо верящего в большую жизненную и созидательную роль искусства. Здесь, как и в творчестве, он верен своим идеалам народности, заветам воспитавшей его демократической эпохи 60-х годов.

Таким же идейно стойким и принципиальным оставался Григ в своем отношении к современной общественно-политической жизни. Вошел в историю знаменательный конфликт Грига с французскими буржуазными националистами по поводу дела Дрейфуса. Несправедливое обви-

нение французского офицера еврея Дрейфуса в государственной измене, как известно, вызвало гневный протест многих передовых деятелей Европы. К этому протесту присоединил свой голос и Григ. Наряду с Жоресом, Золя, Бьернсоном он считал необходимым публично, в печати выразить свое негодование по поводу этой провокации и высказаться за пересмотр дела.

Когда осенью 1899 года знаменитый французский дирижер Э. Колонн предложил Григу приехать в Париж и принять участие в концертах его оркестра, норвежский композитор не только наотрез отказался от этих гастролей, но и считал необходимым опубликовать свой ответ в печати. Вот что писал Григ Колонну 12 сентября 1899 года:

«Дорогой маэстро!

Приношу вам большую благодарность за ваше любезное приглашение, но, к сожалению, должен признаться, что после результатов процесса Дрейфуса я не могу решиться приехать во Францию. Как и все люди нефранцузской нации, я возмущен несправедливостью в вашей стране и поэтому чувствую себя неспособным вступать в какие бы то ни было отношения с французской публикой. Извините меня за то, что я так думаю, и постарайтесь понять мои чувства»³⁸.

Ответное письмо Колонна, в очень официальном тоне, свидетельствует о том, что переписка вызвала пристальное внимание французского правительства*. Под покровом внешней любезности проскальзывают угрожающие нотки («...ваши многочисленные друзья здесь надеются, что вы уже раскаиваетесь в том, что написали это письмо»). В напыщенных выражениях Колонн заверяет Грига, что «Франция по-прежнему осталась страной свободы и справедливости»³⁹.

Эти заверения не поколебали твердо сложившегося мнения Грига. И когда в ответ на его открытый протест из Франции дождем посыпались оскорбительные письма шовинистически настроенных «патриотов», то Григ спокойно заявил в следующем письме к Колонну, что эти

* Оба письма были опубликованы в газете «Figaro» от 4 октября 1899 года.

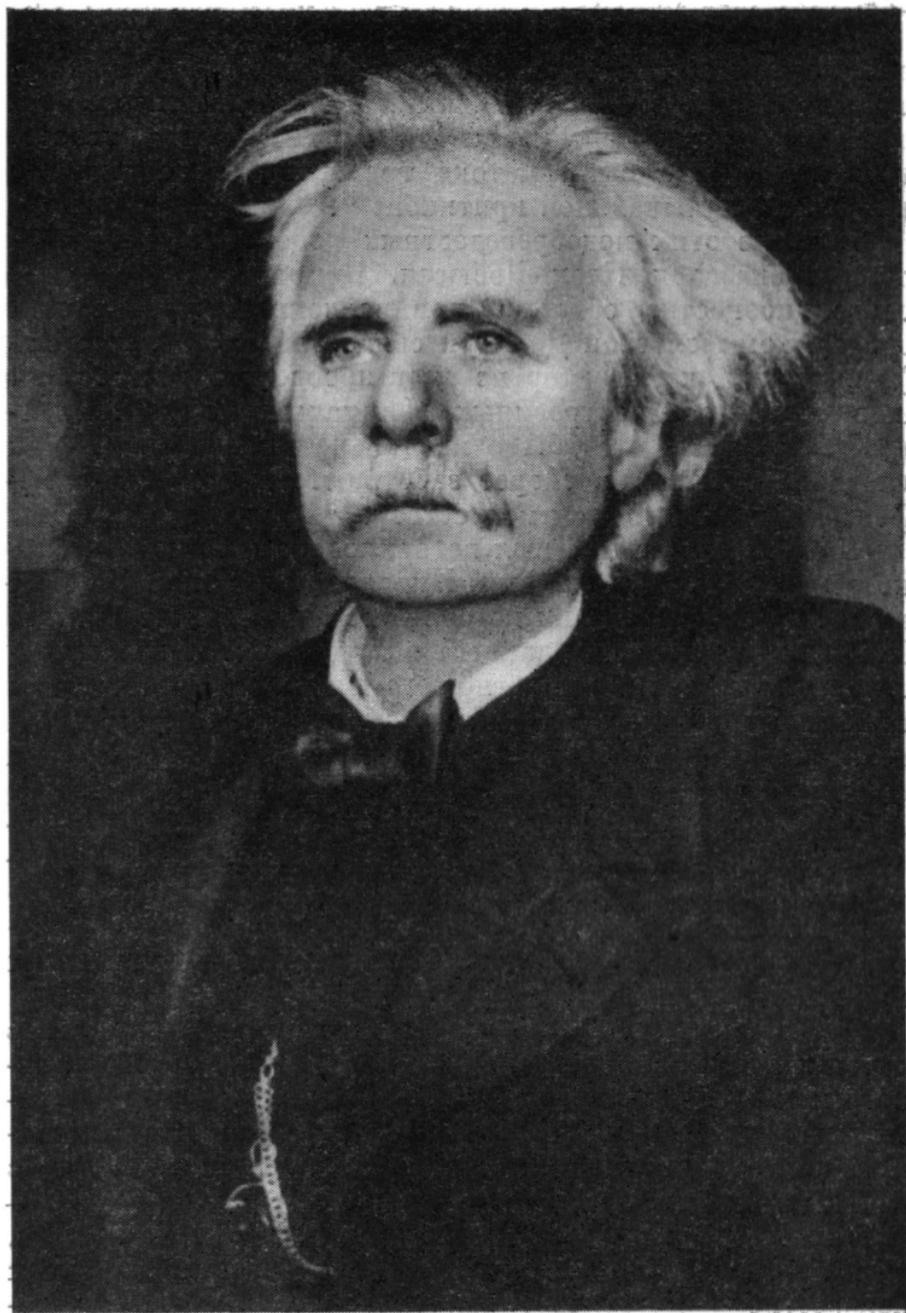
письма для него были всего лишь «свидетельством злой воли и невинности бедного Дрейфуса... Все же я надеюсь,— говорит он,— что легко возбудимые страсти французской нации вскоре уступят место мнению более разумному, более соответствующему тем правам человека, которые были декларированы Французской республикой в 1789 году»⁴⁰.

Это второе письмо к Колонну (которое уже не было опубликовано в газетах), разумеется, вскоре распространилось и получило широкий резонанс в самых различных кругах французского общества.

Весной 1903 года Григ выступил перед французской публикой. На этот раз его выступления вызвали такую бурную реакцию, какой давно не видел Париж. Концерт Грига с оркестром Колонна 19 апреля в театре Шатле стал историческим событием. Блестящая программа концерта, составленная из самых популярных сочинений Грига, отмеченная участием таких высокоталантливых артистов, как французский пианист Рауль Пюньо и шведская певица Эллен Гульбрансон, уже сама по себе должна была привлечь внимание широкой публики. Но концертом заинтересовались не только любители музыки.

Выступление великого норвежского музыканта послужило удобным поводом для возмутительных выпадов французских шовинистов. Не успел Григ выйти на эстраду, как бурные овации смешались с криками «долой», «извинитесь — вы оскорбили Францию», свистками и шиканьем озлобленных «патриотов». Вмешалась полиция. Не обращая внимания на все происходящее, Григ дал знак оркестру начинать. Раздались первые мощные аккорды увертюры «Осенью». И когда композитор с большим подъемом продирижировал этим темпераментным юношеским сочинением, то восторгу публики не было границ. Настроенные шло «crescendo» и достигло апогея во время исполнения сюиты «Пер Гюнт». Концерт превратился в триумф норвежского искусства.

«После «Доврской пещеры» началось настоящее безумие,— писал Григ своему другу, норвежскому композитору Хальворсену. — Я выходил на эстраду четыре-пять раз, но этого было мало: пришлось повторить снова. А затем — овации. Такие, каких, говорили мне здесь, не видел еще ни один французский композитор. Но самый величественный момент наступил, когда я и Нина направились к



Григ (1906)

экипажу, который должен был отвезти нас домой. Ибо экипаж этот был окружен тройным кордоном полиции! Какая комедия! Но лучше всего утренняя пресса. Какая ярость по поводу моего большого успеха! Такой низости я нигде еще не встречал. Нашлись, правда, и более благородные критики — среди них Габриель Форе в «Фигаро», но в целом это были потоки грязи, ничего общего не имевшие с музыкальной критикой»⁴¹.

В числе этих недобросовестных рецензентов, к сожалению, оказался Клод Дебюсси. Неприятный по своей тенденциозности, обильно приправленный журнальным остроумием фельетон Дебюсси свидетельствует о том, что французский композитор не смог преодолеть воздействия шовинистически настроенных официальных кругов Парижа. Чего стоит хотя бы одна только оценка Грига как «ловкого музыканта, скорее заботящегося о внешнем эффекте, чем об истинном искусстве»!⁴²

В своей статье Дебюсси поверхностно и бездоказательно решает вопрос о влиянии Нурдрока на Грига. Не зная ни музыки Нурдрока, ни истории его отношений с Григом, Дебюсси делает неожиданный вывод о явном превосходстве этого безвременно погибшего юного композитора над всемирно известным норвежским мастером. Смерть Нурдрока, пишет он, «вдвойне прискорбна, ибо она лишила Норвегию славы, а Грига — дружеского влияния, которое безусловно предохранило бы его от блужданий по вероломным путям»⁴³. В целом статья о Григе остается печальным фактом биографии Дебюсси, лишней раз подтверждающим всю сложность и напряженность социальной обстановки, в какой складывались тогда судьбы многих художников Запада.

Тем больше уважения и сочувствия вызывает у нас строгая принципиальность скромного, всегда требовательного к себе Грига, который без колебаний ответил решительным отказом на предложение написать коронационную кантату для норвежского короля Хокона VII или с гневным осуждением открыто высказывался против захватнических, империалистических войн. «Я, как и Вы, республиканец и был им всегда, — говорит он в письме к неизвестному другу швейцарцу*. — Над Вашими опасе-

* По сведениям, сообщенным норвежским музыковедом, редактором статей Грига Э. Гаукстадом, этим неизвестным другом

CONCERTS-COLONNE

THEATRE DU CHATELET

Dimanche 19 Avril 1903. à 2 h. 14
(Vingt-Quatrième et dernier Concert de l'abonnement)

SOUS LA DIRECTION DE M.

EDVARD GRIEG

AVEC LE CONCOURS DE M^{me}

ELLEN GULBRANSON

du Théâtre de Bayreuth

ET DE M.

RAOUL PUGNO

EN AUTOMNE. Ouverture de concert, op. 41,.... ED. GRIEG.
1^{re} Audition).

TROIS ROMANCES avec accompagnement d'orchestre... ED. GRIEG.

a) Berceuse de Solveig (Ibsen),

b) De Monte-Pincio (Bjornson),

c) Un Cygne (Ibsen),

M^{me} Ellen GULBRANSON.

CONCERTO EN LA MINEUR pour piano, op. 16 ED. GRIEG.

I. *Allegro moderato.*

II. *Adagio.*

III. *Allegro, presto, maestoso.*

M. Raoul PUGNO.

DEUX MÉLODIES ÉLÉGIAQUES..... ED. GRIEG.

Pour instruments à cordes.

D'après des poésies norvégiennes de A. O. VASE.

a) Blessures au cœur.

b) Dernier printemps.

A LA PORTE DU CLOITRE (1^{re} Audition)..... ED. GRIEG.

Poème de Bjornson pour soprano et alto soli,

Chœur de femmes, orchestre et orgue (op. 20).

M^{me} Ellen GULBRANSON.

M^{me} CLAMOUS.

Chœur de Nonnes.

PEER GYNT, 1^{re} suite d'Orchestre (op. 46)..... ED. GRIEG.

Musique pour le poème dramatique de Ibsen.

I. Le matin.

II. La mort d'Aase.

III. La danse d'Anitra.

IV. Chez le Roi des Montagnes (*Les Colobds poursuivent Peer Gynt*)

Sous la direction de M. Ed. GRIEG.

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX..... R. WAGNER.

Scène finale (*Mort de Brunnhilde*).

Brunnhilde : **M^{me} Ellen GULBRANSON.**

Sous la direction de M. L. LAPORTE.

PIANO FLEVEL

CE PROGRAMME EST DISTRIBUÉ GRATUITEMENT

Prière de ne pas entrer ni sortir pendant l'exécution des morceaux.

Программа концерта Грига в Париже
19 апреля 1903 года

ниями, будто я могу написать коронационную кантату, я должен посмеяться. Нет и еще раз нет. Этого я никогда не сделаю, и я уже наотрез отказался от подобного предложения. Несколько лет тому назад я получил из Англии предложение написать коронационный марш для английского короля, которое я так же решительно отклонил»⁴⁵. Неизменность своих демократических взглядов композитор проявлял всюду, где речь шла о тех или иных официальных «почестях»*.

Тяжелое, неизгладимое впечатление произвели на Грига кровавые события империалистических войн. В письме к Абрахаму от 30 сентября 1898 года он пишет: «Как жаль, что Вам непонятно письмо князя Кропоткина к Георгу Брандесу, помещенное в датской газете «Politiken» в Копенгагене. Письмо это, правда, написано по-французски, но, к сожалению, переведено на датский язык. Одно место в этом письме заслуживает особого внимания. Он говорит: «Когда высшие круги общества не задумываясь убивают тысячи, сотни тысяч крестьян и рабочих для того, чтобы обеспечить себе в этих высших сферах спокойное и выгодное положение, то что же удивительного в том, что эти низшие, совсем непросвещенные классы опрокинут существующий порядок...». Цитируя далее Кропоткина, Григ замечает: «Итак, прежде всего нужно прекратить убийство, поощряемое сверху. Утопия, не правда ли? Но поверьте мне: п а с т а н у т другие времена. Путем крови или разума? Будем надеяться на последнее»⁴⁷.

Разумеется, политические взгляды Грига были ограничены влиянием той среды, в которой он воспитывался и рос, которая его окружала. Анализируя события современности, он многое расценивал слишком односторонне, на многое смотрел сквозь розовые очки. Но известная

оказался швейцарский любитель музыки и почитатель Грига — Луи Шредер-Монастье. Письма к нему Грига были опубликованы Э. Платцгоф-Лежённем в журнале «Die Musik» под заглавием: «Из писем Эдварда Грига к одному швейцарцу»⁴⁴.

* Любопытно письмо от 14 марта 1897 года, в котором Григ в ироническом тоне сообщает своему издателю Абрахаму, что голландская королева «пожаловала» его званием кавалера ордена «Орание-Нассау»: «Если Вы меня хорошо знаете, то можете себя представить, как я был счастлив! Однако в чемодане ордена хо-роши. Таможенные чиновники, как только их увидят, становятся такими любезными!»⁴⁶.



Григ — дирижер (1907)

ограниченность политических взглядов не снижает главного в его мировоззрении: глубокого гуманизма, любви и сочувствия к простому человеку, горячей заинтересованности в судьбах народа.

Знаменательна и переписка Грига с русским пианистом и музыкальным деятелем, организатором симфонических концертов А. И. Зилоти, начавшаяся в 1902 году*. Она касается преимущественно предполагаемых, но так и не состоявшихся выступлений норвежского композитора в Москве и Петербурге. В своих письмах из Бергена от 1902 года Григ заверяет Зилоти, что «выступить в России — его заветное желание». Был разработан план поездки, намечалась даже программа первого концерта (почти аналогичная приведенной выше парижской программе). В концертах должен был принять участие Зилоти. Любезные приглашения Ц. А. Кюи, посланные Григу от имени Русского музыкального общества, укрепили его намерение приехать в Россию. Но по болезни поездку пришлось отложить.

* Переписка Грига с русскими музыкальными деятелями хранится в архиве Бергенской публичной библиотеки. Она содержит четыре письма Ц. А. Кюи (датированных 17 апреля и 18 июня 1897 года, 14 декабря 1902 года и 2 января 1903 года) с приглашениями принять участие в концертах Русского музыкального общества и четырнадцать писем Зилоти (первое из них от 27 мая/9 июня 1902 года, последнее от 10/23 мая 1904 года). В этих письмах, вполне одобряя отказ Грига выступить в концертах Русского музыкального общества, Зилоти просит его приехать для участия в своих концертах. Та настойчивость, с которой он пытается «отговорить» Грига от участия в концертах Русского музыкального общества, возглавляемого Ц. А. Кюи, свидетельствует о крайне недружелюбных отношениях между обоими русскими музыкальными деятелями, их соперничестве в музыкальном мире. Письма Грига к Зилоти были впервые частично опубликованы в «Русской музыкальной газете» (1907, № 40, с. 865—870).

Помимо писем Кюи и Зилоти, в архиве Грига находится приглашительное письмо, подписанное Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым и Н. Ф. Соловьевым (не датировано; относится, по-видимому, к 1904 году), а также официальное приглашение филармонии от 4/17 апреля 1904 года с просьбой дать ряд концертов в Петербурге. Ответом на эти обращения явилось цитируемое ниже письмо Грига к Зилоти от 29 октября 1904 года.

Большой интерес представляет хранящееся в Бергенском архиве Грига письмо швейцарского музыковеда, работавшего в Петербурге, — А. Моозера (об этом письме см. примечание на с. 557).

А когда через два года композитор получил вторичное приглашение, то он снова решил отказаться, но на этот раз не по личным мотивам: письмо пришло в период событий русско-японской войны. Сочувствуя страданиям русского народа и горячо протестуя против кровавых, захватнических войн, Григ считал для себя невозможным выступать в стране, «где почти в каждой семье оплакивают павших на войне [...] Возможно, это вопрос, о котором я не в состоянии судить, — пишет Григ. — Я могу только руководствоваться своими собственными убеждениями. А они в настоящее время абсолютно запрещают мне концертировать в России»⁴⁸.

Но, пожалуй, нигде демократические взгляды Грига не запечатлелись так ярко, как в замечательном письме к Зилоти, написанном в разгар военных событий (12 февраля 1904 года). «Так ужасно и так печально, что все прекрасные речи о мире между народами остаются только фразами и комедией, — писал Григ. — Понятие честности, по-видимому, все еще остается утопией. Когда же честность станет действительностью? Когда же станет она программой действия? Политические идеи должны быть очищены. Возможно, что это совершится в результате больших переворотов, которые уже маячат на горизонте. А мы, художники, сидим и рассуждаем о культуре, о цивилизации!»

Как мы мало сделали! Военные песни и реквиемы могут быть прекрасными. И все же назначение искусства более высокое. Оно должно привести народы к сознанию, что искусство — вестник мира и что война есть нечто совершенно невозможное. Только тогда мы станем людьми. Сейчас же мы, как варвары, ходим ощупью. Да! Последние политические события заставляют меня стыдиться того, что я человек!»⁴⁹.

Этому «высокому назначению искусства» композитор стремился следовать в своем творчестве.

Заветной мечтой Грига в последние годы жизни была мысль о создании оратории, посвященной теме мира. В течение нескольких лет он вынашивал этот замысел, к сожалению, так и оставшийся неосуществленным.

Первая мысль об оратории зародилась еще в конце 1890 года. 10 декабря Григ обратился к Бьерисону с просьбой написать для нее текст.

merken es ermöglichen können.
 Davon bin ich überzeugt. - Von
 Kammermusik (selbst nur ein Jahr)
 darf in einem Orchesterkonzert nicht
 die Rede sein. Und nun bitte, sagen
 Sie mir: Was welches Orchester
 werde ich verfügen? Ist es das
 beste? Wie viele Sagen, Orchester,
 Violoncelli und Bass? Wie viele
 Proben? Wer stellt das Mate-
 rial zur Verfügung? Das
 muss ich alles wissen, ehe ich ein
 bestimmtes Entschließen fassen kann.
 also Programm für Petersburg und Moskau
 schlage ich vor:

- 1) Huldigungsmarsch aus „Sigmund“ =
 Salfar (Sigmund der Kreuzfahrer) Solau =
 April im D. jörnson.
- 2) Lieder mit Orchester a) Solovjov's
 Wägenhieb, b) Von Montalivich c) Ein Schwan.
- 3) Klavierkonzert.
- 4) 2 elegische Melodien für Streichorchester.
- 5) Lieder mit Klavier
- 6) Recitativ in Form von Varietäten über
 ein norwegisches Volklied (pp. 24)
 für Klavier. (Kann nöthigenfalls, wenn
 nicht auf dem Repertoire des Herrn Salfar,
 ausgefallen.)
- 7) Erste Orchestersuite aus „Der Jäger“,
 dramatische Richtung von Ibsen.

Kristina $\frac{29}{10}$
04

Ad: Schneider Hals
Kopfschmerzmittel

Lieber und verehrter
Herr Ziloti!

Nun sehen Sie,
wie das Schicksal
mit uns herumspielt!
Hätten Sie gedacht, was
Kommen würde, dann
hätten Sie mich vor 2 Jahren
doch lieber kommen
sagen! Sachen habe ich
eine Einladung des Vereins
der Kunstpraxen in

Письмо Грига к А. Зилоти от 29 октября 1904 года
(Архив Государственного научно-исследовательского института театра,
музыки и кинематографии в Ленинграде)

zweiter Einladung eine doppelt
Veranlassung dazu habe,
Ihnen meinen Standpunkt
offen auszusprechen.

Es ist Feil, an es so
kommen sollte. Erst
kann man aber Mensch
sein. Alle wahre Kunst
wächst nur aus dem
Menschen heraus. Kann,
ich bei' da'ern überzeugen,
Sie verstehen mich, auch
wenn Sie nicht verstehen
aus'ant an pal'kischen
Beziehung sind wie ich.
Mit den herzlichsten
Grüßen von Hamburg
Hain

Der Ihrige
David Fried

Письмо Грига к А. Зилоти от 29 октября 1904 года
(окончание)

(Архив Государственного научно-исследовательского института
театра, музыки и кинематографии в Ленинграде)

«Дорогой Бьернсон! Как бы ты отнесся к такой идее: выразить мысли о мире стихами Бьернсона, в форме своеобразной кантаты для солистов, хора и оркестра и положить их на музыку, которая пояснит и углубит их? Задушевнейшей моей мечтой было в последние годы написать Реквием — современный Реквием, не связанный догмами. Однако я не нашел подходящего текста, хотя рылся и в поэзии, и в библии. Но когда я прочитал твою речь о мире в Рабочем союзе, меня словно осенило: апофеоз мира — вот Реквием в совершенно особенном смысле. В контрастах недостатка у меня не будет: величавое сияние мира против ужасов войны! Я уверовал в эту идею. Обдумай ее, и если она тебя заинтересует — отвечай»⁵⁰.

Между поэтом и композитором возникла длительная переписка. Они подробно в течение всего 1891 года обсуждали план оратории, ее композиционное строение, характер текста. Однако из писем Грига выясняется, что на этот раз он не был удовлетворен текстом Бьернсона. Величественный замысел оратории, по его мнению, требовал более высокого поэтического обобщения, чем это было в бьернсоновских стихах. В ряде писем он протестует против излишней детализации и нежелательных прозаизмов. («Если бы только ты мог не задерживаться на предметах, которые лично мне представляются немзыкальными. Я имею в виду такие выражения, как „Фабрики в отдаленье“ и потом „Гарнизонная жизнь“ [...] словом — ты понимаешь, что я разумею: мне пужно только возвышенное) [...]»⁵¹.

Работа не подвигалась. Григ был далек от окончательного решения композиции. Между тем Бьернсон, потеряв терпение, опубликовал свой текст отдельно, без музыки, — и это окончательно расколодило композитора. Так, несмотря на его горячее желание закончить ораторию к 1900 году, с тем чтобы исполнить ее на парижской Всемирной выставке, произведение осталось в эскизах: в последние годы жизни тяжелая болезнь композитора позволяла ему работать только урывками.

Единственный законченный фрагмент оратории, сохранившийся в рукописях Грига, — скорбная песня девушки, оплакивающей убитого жениха. Эта трогательная песня-монолог в норвежском народном духе была опубликована среди посмертных произведений Грига под названием «Я любила». Как и в прежних музыкально-драматических

замыслах, Грига привлек возвышенный образ женщины, верной своему долгу и чувству.

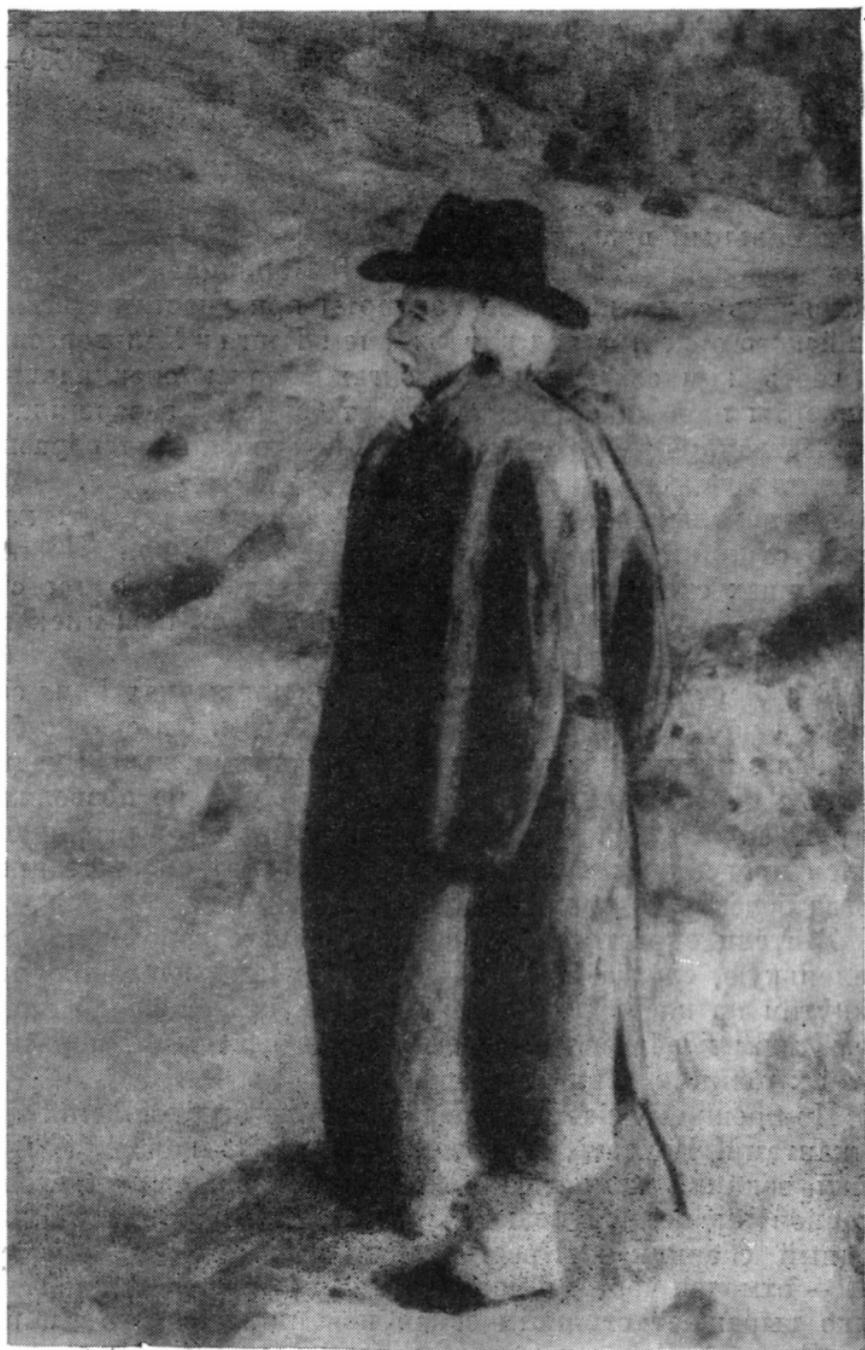
Замысел оратории «Мир» остался неосуществленным, но он ярко характеризует благородный облик художника-гуманиста и демократа. В эпоху назревающих мировых войн и яростного наступления сил реакции Григ хотел воспеть самое дорогое, самое светлое в будущем человечества — мир.

Последние годы жизни Грига — годы тяжелых физических страданий, упорной борьбы с неумолимой болезнью. День ото дня он чувствовал себя слабее. Приступы астмы и бессонные ночи подтачивали, истощали силы. С подлинным стоицизмом Григ старался не прекращать работы. В своих письмах он с грустной иронией говорит о том, что «настраивается на философию здоровья».

«Как действительной музыке свойственны не только *crescendo*, *fortissimo*, но и *diminuendo*, так те же нюансы обнаруживает перед нами и жизнь. С *crescendo* и *fortissimo* мы закончили. Теперь пойдет игра *diminuendo*. И некое *diminuendo* может даже быть красивым»⁵², — писал Григ 5 сентября 1900 года издателю Хинриксену.

Угроза бездеятельности больше всего волновала его. С огромным напряжением он продолжал давать концерты. Одно за другим проходят триумфальные выступления Грига в Париже, Лондоне, Праге, Варшаве, Берлине. Расширяются связи с научными и художественными организациями различных стран Европы. В 1906 году в Англии композитору была вторично присуждена ученая степень доктора музыки, на этот раз — Оксфордским университетом (еще задолго до того Григ был удостоен почетного звания академика в Швеции, Голландии, Франции и Германии).

В эти годы мировой славы Григ мог порадоваться и новым успехам музыкальной культуры своей страны. Его окружала целая группа младших современников, талантливых норвежских музыкантов и музыкальных деятелей. Каждый из них — если не в прямом смысле слова, то творчески — мог считать себя учеником великого мастера. В их числе — известные композиторы Уле Ульсен (1850—1927), Ивер Хольтер (1850—1941), Кристиан Синдхат



Григ
С портрета Э. Верещагина (1902)

(1856—1943), Катаринус Эллинг (1858—1942), композитор и музыковед, биограф Грига, Герхард Шьельдеруп (1859—1933), блестящий скрипач и дирижер, близкий друг и сотрудник Грига, Йухан Хальворсен (1864—1935).

В 1903 году, 15 июня, было торжественно отмечено шестидесятилетие композитора, превратившееся в общенациональный праздник. «Григовский фестиваль» в Бергене продолжался несколько дней. В Национальном театре состоялись симфонические концерты при участии христианского оркестра под управлением Грига и Хальворсена. В честь композитора были организованы специальные концерты народной музыки. Серия банкетов завершилась торжественной речью Бьернсона, в которой поэт образно сравнил музыку Грига с горной природой Норвегии.

Материалы григовского Дома-музея показывают, как тепло откликнулись на это торжество любители музыки различных стран мира. Среди многочисленных приветствий можно найти даже трогательный адрес от рязанского кружка любителей музыки!

В своем поведении, образе жизни, привычках Григ оставался по-прежнему простым и скромным. Он охотно беседовал с крестьянами, деревенскими детьми, любил уединенные прогулки. Слабеющее здоровье уже не позволяло ему совершать далекие экскурсии в горы, и он ограничивался прогулками в окрестностях Трольхаугена в те дни, когда болезнь не приковывала его к постели.

Жители окрестностей Бергена надолго запомнили его маленькую, слегка сторбленную фигурку в небрежно накинутом на плечи дорожном плаще и широкополой шляпе. Таким изобразил его на прогулке известный норвежский художник Эрик Вереншелль.

По-прежнему часто встречался Григ с народными музыкантами. Изучать, творчески воплощать народную музыку великий композитор, как и раньше, считал своей главной жизненной целью. Последний созданный им народный сборник — «Крестьянские танцы» («Slåtter» op. 72) — отмечен чертами подлинного новаторства и наиболее ярко выражает стилистические искания позднего Грига.

«Слотты» Грига возникли в результате глубокого изучения народного скрипичного искусства, которым в последние годы жизни особенно увлекался композитор. Встречи с такими даровитыми музыкантами, как Шюр



Трольхауген. Рабочий домик зимой

Хельгеланн и Улаф Му, с новой силой пробудили в нем этот интерес.

Осенью 1901 года Григ неожиданно получил письмо из Телемарка от местного скрипача Кнута Дале с предложением наиграть ему некоторые старинные танцы. В этом письме Дале подчеркивает, что в настоящее время он может считаться единственным учеником знаменитого Мёлларгутена (Торгейр Аугундсон, Мельник), от которого он заучил многие пьесы. Письмо доставило Григу большую радость. По состоянию здоровья он не мог заняться этой работой лично, но тут же написал Хальворсену и предложил ему немедленно вызвать Кнута Дале в Кристианию. Хальворсен согласился, и Григ выслал скрипачу Дале деньги на поездку в столицу.

В течение одного месяца танцы были записаны, а затем (3 декабря 1901 года) посланы Григу в Трольхауген. В процессе работы Хальворсен сообщал Григу свои впечатления. Он высоко оценил «тонкую, умную» игру Кнута

Дале и внимательно изучил технику его исполнения. Особенно восхищала его изящная орнаментика народного скрипичного стиля, с трудом поддающаяся записи на бумагу. «Все эти трели, мелкие украшения — словно форели в горном ручье: вот уже, думается, поймал их, а они вновь ускользают», — писал Хальворсен Григу⁵³.

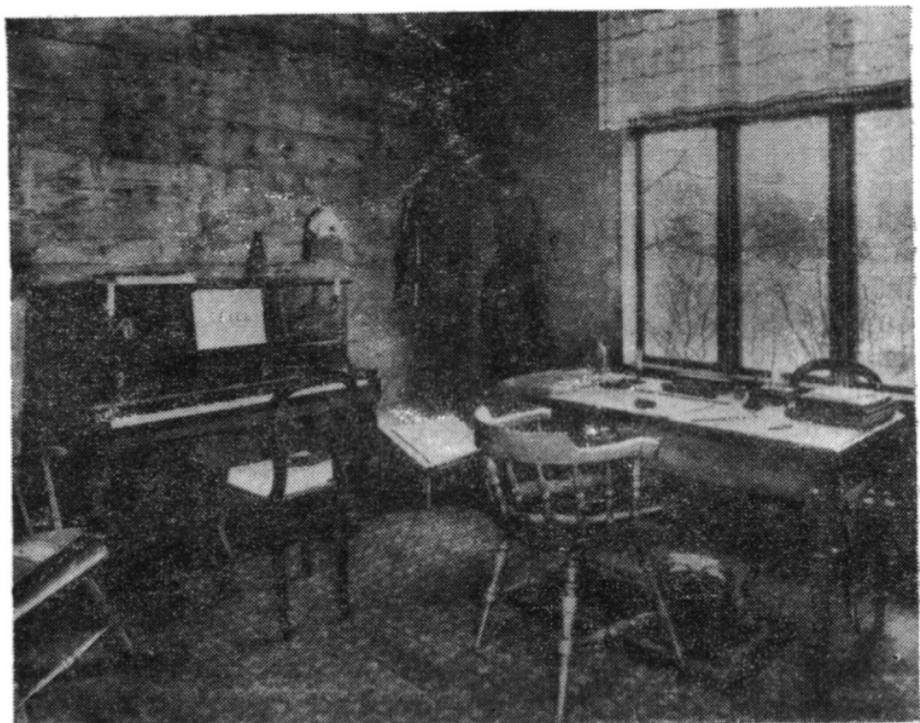
Получив записи Хальворсена, Григ, по его словам, испытал «истинное счастье». В ответном письме от 6 декабря он благодарит Хальворсена за его труд и восхищается своеобразием присланных им мелодий. «Сейчас мне кажется, что переключивать слотты для фортепиано просто грешно, — пишет он. — Но этот грех я все равно совершу: слишком велик соблазн!»⁵⁴.

Именно специфика чисто скрипичного стиля так затрудняла Грига в его работе над «Крестьянскими танцами». «Это адский труд, — писал он Бейеру. — Почему? Да потому, что я стал более критически относиться к вопросам сохранения стиля»⁵⁵. Сохранить, но при этом развить, обогатить специфику народного инструментального искусства Григ считал своей главной задачей. И в данном цикле эта задача решена с поразительной смелостью и свободой, как ни в одном из более ранних сборников.

Цикл слоттов Грига был издан в 1903 году, а одновременно появились в печати и подлинные записи Хальворсена. На этом «двойном» издании особенно настаивал Григ. Сборник Хальворсена он справедливо расценивал как важное достижение современной норвежской фольклористики*.

Вскоре после выхода в свет григовский цикл привлек внимание многих музыкантов. Поразительно свежими, неожиданными оказались в нем устремления «нового Грига» (так говорили о нем французские музыканты). После сосредоточенных дум-элегий ор. 66 — стихия жизнерадостного ликующего танца; после утонченной хроматики —

* Историко-фольклорное значение записей Хальворсена, действительно, огромно. До него народная скрипичная музыка фиксировалась в сборниках очень приблизительно, в сглаженном, упрощенном виде. И только вслед за Хальворсеном норвежские фольклористы стали записывать танцы в их «реальном» звучании со всеми особенностями лада, ритма, орнаментики. Особая заслуга в этом отношении принадлежит историку и знатоку народно-скрипичного искусства Арне Бьерндалю.



Комната Грига в рабочем домике

терпкая диатоника; после нежнейшего акварельного письма песенных миниатюр — строгий и смелый, четкий рисунок. «Столько в музыке всех семнадцати пьес сметки, свежести, даже художественной дерзости, молодости и вместе с тем типично крестьянского юмора, что не верится в то, что здесь, в „лебединых песнях“ Грига, звучит „песня старика“»⁵⁶, — пишет Асафьев.

И в самом деле: первое, что привлекает в «Крестьянских танцах», — их жизнерадостность. Изображает ли Григ торжественную поступь деревенского марша, лукавую грацию спрингара или дерзкую повадку танцора в прихотливом и своенравном халлинге — всюду господствует светлый, солнечный, лучезарный тон. Из всех семнадцати пьес нет ни одной в минорной тональности!*

* Подавляющее большинство танцев (12 из 17) записано в тональности D-dur. Это связано с особенностями скрипичного строя.

В состав цикла вошли наиболее типичные жанры норвежской народно-инструментальной музыки: свадебные марши (№ 1, 3, 8), гангары (№ 6, 14, 15, 17), халлинги (№ 4, 7, 9, 10, 11) и спрингдансы (№ 2, 12, 13, 16). Все это — старинные, традиционные образцы. В большинстве своем они вошли в быт с именами своих создателей, народных композиторов: таковы танцы Мельника (Торгейра Аугундсона), Нильса Рекве, Кнута Люросена, Ховара Гибозна и других скрипачей. С некоторыми танцами связаны старинные поэтические сказания и легенды. Высокое искусство музыканта народ некогда приписывал таинственной силе, общению с загадочными существами из мира «нечисти»: не иначе как у самого черта были подслушаны пные задорные халлинги, а многие танцы удалось перенять от коварных троллей и фэй! Отголоском этих легенд явились колоритные названия танцев: «Халлинг с пригорка (жилища фэй)», «Свадебный поезд эльфов», «Сон Ховара Гибозна на Отерхольдском мосту».

Отдельные танцы григговского сборника получили блестящую характеристику в труде Асафьева, и нет надобности останавливаться на каждом из них. Важнее отметить те общие типические особенности, которые Григ сумел отобразить в богатом репертуаре народной скрипичной музыки.

Главный признак, объединяющий танцы, — их характерный ладогармонический склад. Если в сборнике ор. 66 Григ более всего стремился раскрыть в народной песне черты, близкие своему собственному мышлению, и заключал одnogолосную мелодию в свою гармоническую оправу, то теперь он всецело подчиняет свой стиль народным творческим принципам. Он смело «внедряется», проникает в самый материал, в «инструментальную сущность» народной музыки. Гармония скрипичных народных танцев дана уже не в «скрытом виде» (как говорил сам Григ об одnogолосном напеве), а в реальном звучании — хотя бы и в самой примитивной, эмбриональной форме. Зерна народной гармонии Григ находил в таких приемах, как обильные органые пункты и выдержанные звуки (особенно в сочетаниях открытой и прижатой струны), излюбленное норвежскими скрипачами двухголосие; он искал их в замысловатых, изящно арпеджированных аккордах, какими нередко «украшается» мелодия, или в некоторых употребительных приемах скрытой полифонии.



Торгейр Аугундсон (Мельник)

Немалую роль в норвежской музыке для хардингфеле играют своеобразные призвуки, создаваемые резонирующими струнами. Специфическая настройка добавочных струн придает звучанию скрипки особую колористическую насыщенность, мягкость и сочность тембра (как и в старинной виоле). И эти особенности также, бесспорно, были учтены Григом в его обработках, с их удивительным разнообразием фактуры и темброво-колористических средств.

Гармонизация слотов поражает обильным развитием диатоники. Григ никогда еще не применял ее в аналогичных жанрах в таком широком объеме. В обширной сюите из семнадцати танцев он, за редкими исключениями, отказывается от своих излюбленных мягких, скользящих хроматизмов (и в этом смысле слоты прямо противоположны многим пьесам из ор. 66). Чистота строго выдержанного диатонического лада подчеркивает суровый и бодрый тон этой чисто крестьянской музыки, возникшей на основе стойких, старых традиций.

Но в пределах диатоники композитор достигает большого разнообразия гармонических красок. Он не боится самых смелых и резких сочетаний, не старается смягчить суровую жесткость народной инструментальной игры. Параллелизмы, аккорды кварто-квинтового строя, сочетания разных функций в одновременности — типичные приемы его обработки. Примечательны терзкие, острые гармонии, образуемые параллельным движением голосов. Такова задорная тема второго «Халлинга Кнута Люросена»:

Allegretto tranquillo

151

Как и в приведенном примере, особая экспрессивность гармонии нередко достигается у Грига применением органного пункта. Органные пункты, «бурдоны», остинные фигурации басового фона прочно вошли в стиль обработок Грига. Уже в первом сборнике ор. 17 он тонко уловил эти типические черты народной гармонии.

Однако в сборнике слотов использование остинного баса или органных пунктов приобретает особое, принципиально важное значение. Устойчивость, «протяженность» выдержанных басов создает крепкую основу, на которой ярко выделяются затейливые узоры причудливо расцвеченной мелодии. Чрезвычайно важно у Грига ритмическое воплощение этих фоновых басовых фигур: остинный бас сразу же устанавливает различные

типы ритмического движения. Уже в первых тактах Григ дает почувствовать характер танца, его пластический образ, его поступь. Достаточно привести характерные кварто-квintовые басы первых двух танцев — величавого, монументального «Свадебного марша Гибсона» (№ 1) и легкого, порхающего «Спрингданса Йона Вестафе» (№ 2):

152^a *Marcia*



152^b *Allegro moderato*



Широко развивая гармонические возможности диатоники, Григ заостряет внимание на характерных чертах народных ладов. Его слотты — высшее воплощение той типичной особенности норвежской музыки, которую фольклорист Эллинг определяет как «лидийскую»

тенденцию мажора» *. Из семнадцати халлингов по крайней мере восемь построены на темах лидийского лада, другие же обильно используют «лидийские гармонии» с повышенной четвертой ступенью.

Такая ладовая настройка, по-видимому, особенно тесно связана с чисто инструментальной спецификой скрипичной музыки: в норвежских фольклорных сборниках лидийский лад значительно реже встречается в вокальных мелодиях, чем в темах народных танцев. Об этом говорит и Хадворсен в своих письмах к Григу. Отмечая своеобразие строя норвежской скрипки, он подчеркивает любопытную деталь: повышение четвертой ступени мажорной гаммы становится почти обязательным, когда играющий исполняет мелодию на трех верхних струнах феле; как только мелодия переходит в низкий регистр, на «басок», — мажор принимает обычное ладовое наклонение. Все это лишний раз свидетельствует о необычайной гибкости, сложности ладового строя норвежской музыки, о характерных для нее чертах ладовой переменности.

Григ широко использует эти богатые возможности, которые находят прочную опору в излюбленных норвежскими музыкантами жестких «лидийских интонациях» (четвертая повышенная ступень как вводный тон к новой, доминантовой тональности). Гибкая двойственность лада создает особые возможности прихотливо-изменчивой «перекраски» мелодии. «Прелесть „игры“ заключается еще в том, что слух колеблется между „узнаванием“ — тоника ли это или доминанта — при каждом их чередовании, потому что сцеплены две тональности в квинтовом отношении и тоника одной превращается в доминанту родственной и обратно» ⁵⁷, — пишет Асафьев. Такова, например, затаенная «ладотональная игра» в приведенном выше «Халлинге Кнута Люросена» (пример 151) с присущей этому танцу ладовой переменностью (D-dur — A-dur).

Но, пожалуй, всего пленительнее те танцы, где «лидийская тенденция мажора» выступает в открытом виде. Жесткие тритоновые звучания, острые, «колючие», настойчиво-акцентированные повышенные кварты создают впечатление чего-то фантастического, необычного и в то же время задорно-лукавого. Недаром так впечатляет эта

* См. Введение, с. 40—41.

колоритная ладовая настройка в старинных «колдовских» танцах, которым, по преданию, научили искусных музыкантов эльфы и тролли! Напомним «Халлинг с пригорка» (№ 4) или «Сон Ховара Гибозна на Отерхольдском мосту» (№ 13). Но ведь и у самого Грига те же «колючие» интонации лидийского лада неизменно связаны с образами «злой силы» — темного царства троллей*.

Не менее интересна и ритмика. Гибкая переменность ритма, как и переменность ладов, — типичная особенность норвежской народной музыки. Григ не раз подчеркивал особые трудности ритмической записи танцев: смещения акцентов, перемены группировки, тактового размера составляют трудно уловимые черты, которые так редко удается «схватить», зафиксировать воспитанному в иных традициях профессиональному музыканту.

Особенно характерны капризные смены двух- и трехдольности — например, в сложных чередованиях размера $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$, причудливая расстановка акцентов, капризные перебои в мелодии, сдерживаемой строгой поступью четко отбиваемых басов. В числе лучших образцов можно назвать пышный, торжественный «Гангар» (№ 15) и радостный, солнечный первый «Халлинг Кнута Люросена» (№ 10):

153a Allegro maestoso e marcato

* См., например, «Танец Дочери Горного короля» из «Пера Гюнта» (пример 77, с. 282).



С ритмической основой танцев связана тончайшая узорчатая мелизматика. Искусством «расцветивания» мелодии особенно гордятся норвежские скрипачи. В предисловии к сборнику Григ указывает: «Само собой разумеется, в переложении для фортепиано пришлось отказаться от многих мелких украшений, которые связаны с характером хардангерской скрипки и своеобразным ведением смычка»⁵⁸. И даже такой блестящий знаток скрипичного искусства, как Хальворсен, сетовал на то, что ему чрезвычайно трудно записать разнообразные трели, морденты, возникающие вследствие еле заметной, легкой вибрации руки. «А эти трели, в сочетании с ритмикой, и есть душа, украшение наших скрипичных танцев»⁵⁹, — пишет Хальворсен Григу.

Однако внимательное сопоставление записей Хальворсена с обработками Грига показывает, что композитор не просто «отбрасывал» сложные украшения, а творчески переосмысливал их в фортепианном звучании. Virtuозную, тонкую мелизматику слотов можно сравнить разве лишь с изысканной расцветченностью старинного клавиесинного стиля: морденты, трели, форшлаги самых различных видов, изящные фигурации, украшающие мелодию, — все это приводит на память старинные клавирные образцы купереновского стиля. В этом цветистом, по-своему изысканном стиле явно чувствуются те же затейливые узорчатые орнаменты в стиле рококо, что и в народном изобразительном искусстве Южной Норвегии, особенно Телемарка.

По-видимому, этим искусством «цветистой игры» прежде всего прославился знаменитый Мельник. По крайней мере, именно его танцы в сборнике Грига отмечены каким-то особым, утонченным изяществом. Назовем поэтически-светлый «Свадебный марш» A-dur Мёлларгутена (№ 8). Музыка его словно напоена весенним солнцем и шепетанием птиц:

154 Allegretto grazioso...



Претворяя различные стилевые черты скрипичной музыки, Григ поставил перед собой трудную задачу воссоздания целостной художественной формы народного танца. Все основные элементы этой формы у него строго подчинены общим композиционным закономерностям народной музыки.

Танцевальные пьесы норвежских фелеров строятся обычно на основе оstinатного проведения коротких, четко ритмованных фраз, которые каждый раз слегка варьируются при повторениях. Из этих «строительных ячеек» и складывается целое. Григ, по его словам, сделал все возможное, чтобы избежать известной монотонности в такого рода композициях.

Однако он отнюдь не хотел нарушать строгий характер народного танца. В предисловии к своему сборнику

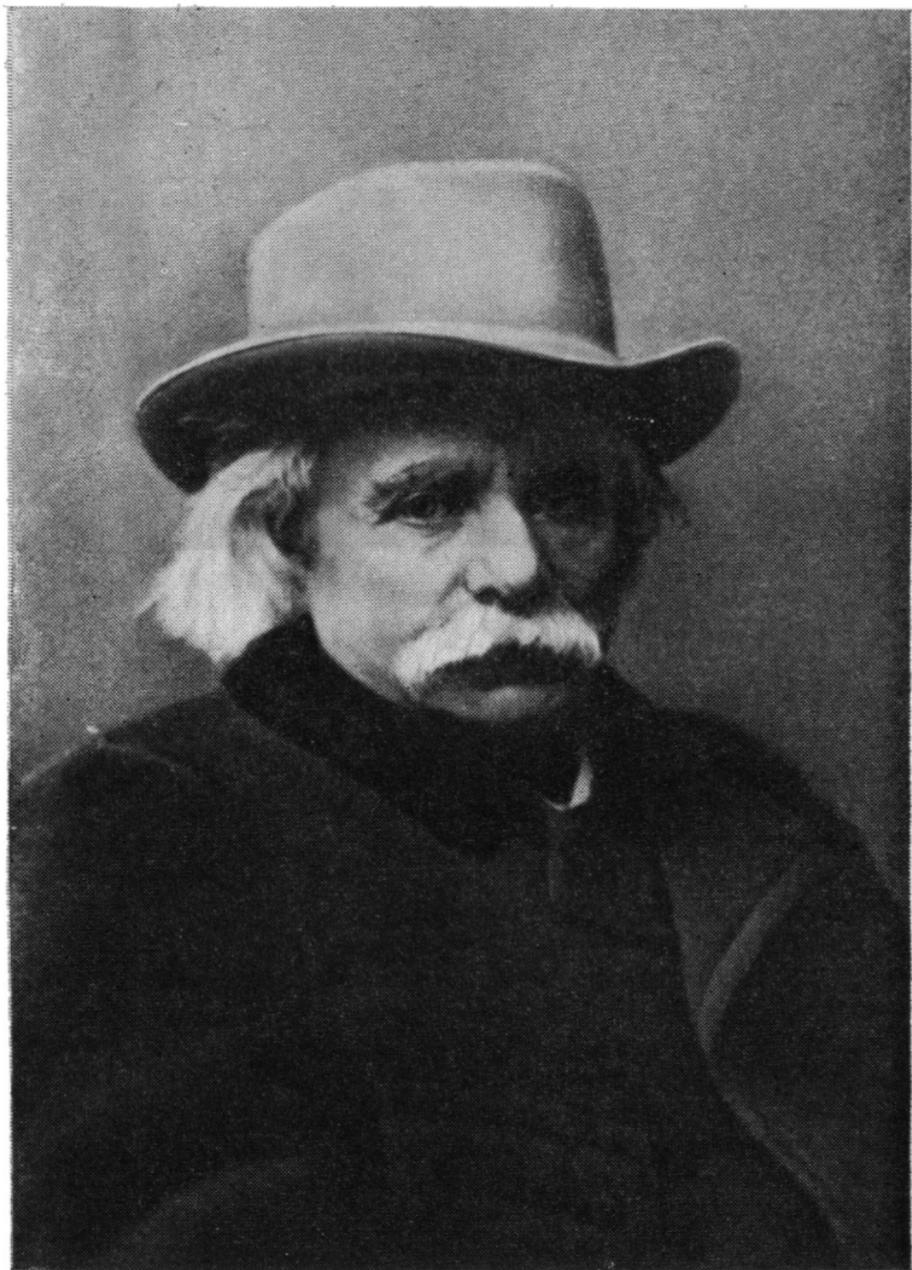
он пишет: «... фортесиано имеет свои важные преимущества, ибо богатство динамики и ритмики, а также гармоническое обновление повторов позволяет избежать слишком назойливого однообразия. Я старался всюду подчеркнуть ясный, четкий рисунок, вообще придать слоттам строгую форму»⁶⁰.

Это стремление блестяще оправдало себя в музыке «Крестьянских танцев». Создавая разнообразные, классически ясные формы (двухчастные, трехчастные, вариационные), Григ в то же время нигде не отступает от основного метода вариантного развития. И чисто вариационные (как, например, в «Спрингдансе Йона Вестафе», № 2), и трехчастные композиции он «изнутри» пронизывает вариационностью. Одни и те же попежки по-новому интонируются, окрашиваются, расцветчиваются, и кажется, что эти затейливые «превращения» бесконечны.

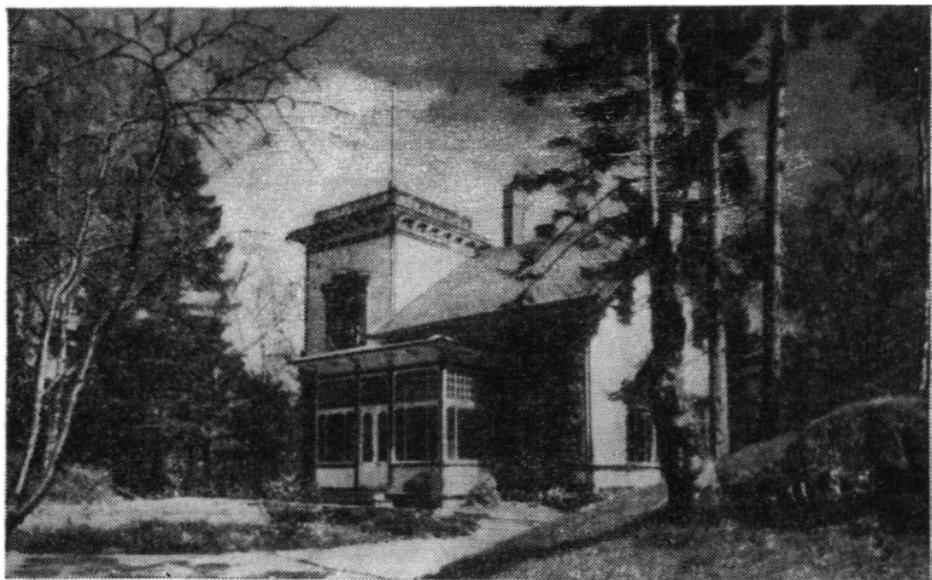
Метод вариационного развития (как и метод орнаментирования мелодии) опять-таки всего ярче и колоритнее представлен в танцах наиболее старой традиции — танцах Мёлларгутена (№ 6 и 8). Тема здесь каждый раз мелодически варьируется, видоизменяется, гибко подчиняясь фантазии музыканта.

Таков затейливый «Гангар Мёлларгутена» в лидийском ладу (№ 6). Есть что-то от старинных скрипичных и лютневых вариаций XVI—XVII веков в этих изящных и прихотливых «наслаиваниях» коротких тем-наигрышей, в этих бесконечных повторах.

Более традиционным для Грига является другой принцип «варьирования крупным планом»: танец построен в контрастной трехчастной форме, где середина развивается на основе минорного варианта главной мажорной темы. Такова композиция халлингов № 4 и № 7; такой же метод применялся Григом и раньше. Но во всех случаях главной и единственной основой служит основная короткая тема-наигрыш, сразу определяющая весь характер танца: различны лишь способы ее «превращения». Этими типическими приемами Григ всюду пользуется по-разному, реалистически воплощая в слоттах колорит народных жанровых сцен. Среди его танцев — и величавый «Свадебный марш Гибозна» (№ 1), и более жизнерадостный «Свадебный марш из Телемарка» (№ 3), так близко напоминающий оригинальную пьесу Грига «Свадебный день в Трольхаугене».



Григ (1907)

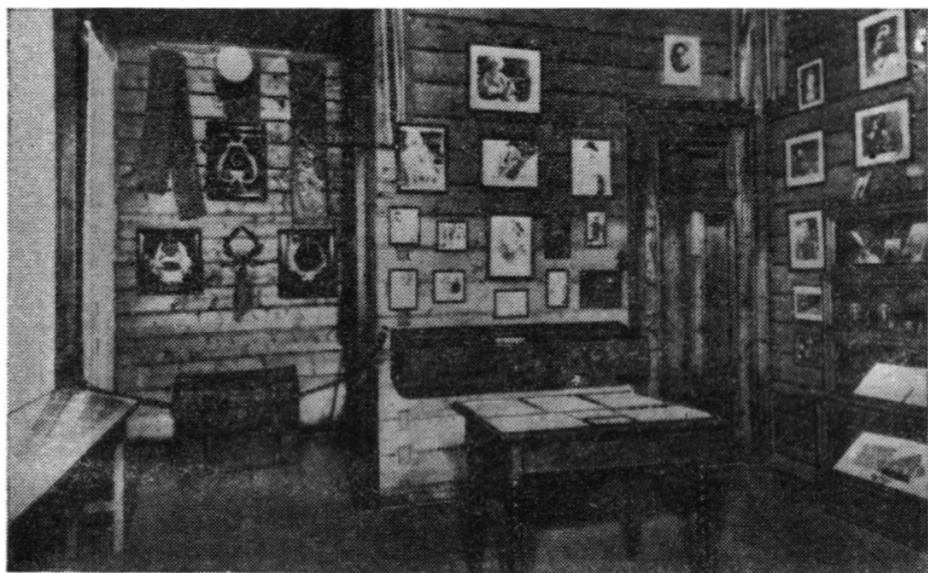


Трольхауген

Рядом стоят изысканно орнаментированные, поэтически-утонченные танцы Мёлларгутена и задорные танцы Люросена, фантастический «Свадебный поезд эльфов» (№ 14) и очаровательный по своей женственной грации, плавности спрингданс «Кивлетальские девушки» (№ 16), несколько напоминающий русские хороводные песни.

Так, любовно оберегая народные традиции, Григ обессмертил в своей музыке замечательное искусство норвежского танца. Можно сказать, что в двух последних народных циклах он с наибольшей полнотой выразил самые типичные — и при этом контрастные стороны национального норвежского характера: глубокую вдумчивость, поэтическую созерцательность — в песне; энергию, жизненную силу, сочный юмор, неиссякаемый оптимизм — в танце. Гениальный цикл «Крестьянские танцы» — лучшее воплощение того радостного восприятия жизни, которое всегда связывало Грига с его народом. Прямой путь отсюда — к народным обработкам Бартока, Прокофьева.

После создания цикла ор. 72 Григ сочинял очень мало. Лишь временами, в те немногие светлые дни, когда он чувствовал себя относительно здоровым, он снова обращался к излюбленному им жанру фортепианных миниатюр.



Трольхауген. Мемориальная комната

тюр. К 1905 году относится сочинение последнего фортепианного цикла — «Настроения», в котором, как естественное продолжение народных сюит, появились две пьесы на народные темы.

Для выполнения больших и сложных задач не хватало сил. Есть, правда, сведения о том, что в последние годы жизни Григ был заинтересован идеей создания балета на тему из норвежской народной жизни. Балет предназначался для русской сцены, сочинение его было предложено Григу дирекцией императорских театров *. Но едва ли

* См. об этом заметку «Григ и балет» («Русская музыкальная газета», 1907, № 43, с. 962—964).

Осенью 1902 года, по предложению директора императорских театров Теляковского, работавший в Петербурге швейцарский музыковед Алоиз Моозер написал письмо Григу, в котором просил композитора составить небольшой балет (два-три действия) из его произведений. Темой балета должны были послужить сцены норвежской народной жизни (письмо Моозера хранится в архиве Бергенской публичной библиотеки).

Известно, что Григ сочувственно отнесся к этому проекту, но не смог осуществить его. Мысль эта позже была подхвачена Асафьевым, создавшим на материале музыки Грига балет «Ледяная дева» («Сольвейг»).

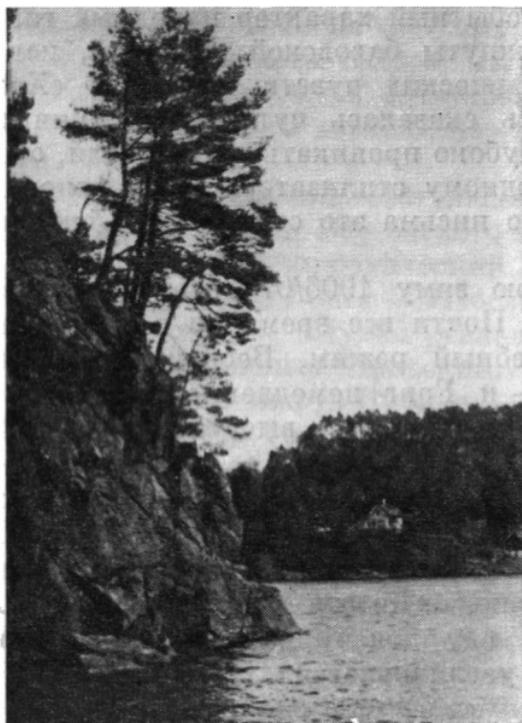


Трольхауген. Могила Грига

этот интерес был достаточно устойчивым: сам композитор слишком хорошо понимал неосуществимость этой работы.

С огромным трудом, напрягая силы, Григ давал последние концерты. Ему хотелось самому «вынести на концертную эстраду» свое любимое детище — «Крестьянские танцы». 21 марта 1906 года он впервые исполнил их в открытом концерте в Кристиании. Но результат обманул все ожидания: пьесы были приняты холодно. Слишком резким, слишком «почвенным» и самобытным показался стиль слоттов столичной публике. «Что делать — они держатся за мой прежний юношеский стиль и не упускают случая восхвалять его за счет нынешнего»⁶¹, — с грустной иронией писал Григ.

Затем последовала долгая концертная поездка: Прага, Амстердам, Лондон. В Голландии Григ с огромным удовлетворением исполнил свою виолончельную сонату с Пабло Касальсом и восторженно оценил его как «несравненного, великого, великого артиста»⁶².



Трольхауген. Скала Грига

Летом 1906 года в Трольхаугене было написано последнее сочинение норвежского мастера: четыре хорала для солистов и смешанного хора а cappella op. 74.

Темы хоралов — подлинные народные мелодии. Материалом послужили старинные песнопения религиозно-философского характера, возникшие еще в XVI—XVII веках и очень распространенные в норвежском крестьянском быту. Однако все эти гимны-размышления с их колоритным народным языком отнюдь не носят церковного характера (да и сам Григ был совершенно чужд религиозного догматизма). Подобно германским протестантским хоралам или славянским «псалмам», они служили выражением народных дум, возвышенных, созерцательно-философских настроений.

Именно такой характер поэтического размышления носят хоралы Грига. Композитора вдохновила суровая простота старинных напевов, их трогательно-наивный возвышенный пафос. С тонким артистизмом он передал ста-

ринный, самобытный характер народных гимнов. Хоралы Грига проникнуты баховской глубиной, искренностью и чистотой лирических чувств. Как и в «Хольберговской сюите», здесь сказалась чуткая интуиция композитора, умеющего глубоко проникать в дух эпохи, отнюдь не прибегая к холодному стилизаторству. В отношении мастерства хорового письма это сочинение — одно из лучших у Грига.

Последнюю зиму 1906/07 года композитор провел в Кристиании. Почти все время он должен был соблюдать строгий лечебный режим. Весной наступило некоторое улучшение — и Григ немедленно выехал в концертную поездку по Германии, где выступил в Мюнхене, Берлине и Киле.

Лето в Трольхаугене принесло новые, мучительные страдания. Григ уже не мог заснуть без наркоза и находился под постоянным надзором врачей. 13 июля он записал в дневнике: «Десять ужасных дней. Они убедили меня, что я иду под гору скорее, чем думал раньше. Одышка все увеличивается... Если бы только можно было спокойно заснуть вечным сном, когда не хватит сил переписать все это»⁶³.

И все же Григ принял приглашение выехать в концертную поездку в Англию и намеревался в первых числах сентября покинуть Берген. Хорошо понимая свое состояние, он надеялся только на тот нервный подъем, который всегда помогал ему хотя бы на время преодолевать угрожающую слабость. «Эти концерты придают мне бодрости, сил»⁶⁴, — отвечал он на уговоры врачей.

Наступило 2 сентября, канун предполагаемого отъезда. Вместе с женой и Бейером Григ отправился из Трольхаугена в экипаже в Берген. Остановившись в отеле, он дал все распоряжения в связи с предстоящей поездкой.

На следующее утро он почувствовал себя так плохо, что его пришлось немедленно перенести в госпиталь. Начался страшный приступ астмы. Силы быстро падали. Но мужество не покидало его до последней минуты. Во время вечернего визита врача Григ спокойно произнес: «Итак, это конец»⁶⁵.

В три часа ночи началась агония. Ранним утром 4 сентября Грига не стало.

День похорон Грига, 9 сентября 1907 года, для всей страны стал днем национального траура. Тысячи людей шли за гробом. Ни в Бергене, ни в его окрестностях не было ни одного дома, ни одного корабля на море, где бы не развевался траурный флаг.

Во время траурной церемонии, состоявшейся в роскошно убранном цветами здании Бергенского музея художественной промышленности, симфонический оркестр исполнил любимое произведение Грига — «Последнюю весну». Дирижировал оркестром Йухан Хальворсен, а в группе скрипачей играл Адольф Бродский. Затем был исполнен траурный марш на смерть Нурдрока.

Спокойные воды фьорда в Трольхаугене отражают последний приют Грига — его могилу, скрытую в глубокой нише, в отвесной скале над озером. Место было выбрано самим композитором незадолго до его смерти.

Проезжая однажды в лодке мимо своей виллы и увидев скалу, озаренную последними лучами заходящего солнца, Григ сказал: «Здесь я хотел бы покоиться»⁶⁶. Воля его была исполнена. А через много лет в этом же гроте был погребен прах его любящей верной подруги. На каменном щите вырезана простая надпись: «Эдвард и Нина Григ».

Вместо заключения

Более чем полвека отделяют нас от того времени, когда жил и творил великий норвежский композитор. Искусство его по-прежнему радует и волнует миллионы людей. Нет страны, где не знали бы имени Грига, не любили и не ценили бы его музыки.

Но едва ли не самый теплый, сердечный прием встречает музыка Грига в нашей стране. Еще при жизни композитора творчество его проникло в самые отдаленные уголки России, завоевало горячее признание у русских слушателей. Его произведениями восхищались величайшие деятели русского искусства — Чайковский, Рахманинов, Лев Толстой, Горький. С творчеством Грига навеки связали свои имена гениальные исполнители — Рахманинов и Нежданова. Музыка Грига навсегда вошла в жизнь русских людей.

Причину этой теплой, дружественной симпатии топко и проникательно определил друг Грига — Чайковский. Историческими стали слова Чайковского, сказанные им вскоре после встречи обоих художников: «... Г р и г сумел

сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты порвежской природы, то величественной, широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик»⁶⁷.

«Близкой, родной, несказанно чарующей» донныне осталась для нас музыка Грига. Его творчество дорого советским людям глубоким обаянием народности, правды и простоты. Вплоть до нынешнего дня он остается одним из неизменно любимых композиторов в нашей стране. Его произведения звучат повсюду: изучаются в школах, исполняются в быту и на концертной эстраде, привлекают лучших, высокоталантливых музыкантов-исполнителей.

Поистине неоценимо то плодотворное воздействие, какое Григ оказал на русских композиторов конца XIX — начала XX века, на целое поколение советских мастеров, начиная от Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, на школу советских пианистов, представленную прекрасными исполнителями фортепианной музыки Грига — К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером, С. Е. Фейнбергом, плеядой советских пианистов последующих поколений. В их числе нельзя не назвать В. К. Мержанова — тонкого исполнителя баллады Грига, «Слоттов» ор. 72 и ряда других сочинений композитора, и, разумеется, С. Т. Рихтера, чье замечательное исполнение концерта Грига было поистине «вторым рождением» этого григевского шедевра. В искусстве советских вокалистов — А. В. Неждановой, В. А. Давыдовой, Н. П. Рождественской, З. А. Долухановой и других выдающихся мастеров романсы Грига нашли тонкое, поэтичное истолкование. Всюду — в романсе и песне, в камерном ансамбле, в фортепианной и оркестровой миниатюре Григ воспринимается нашими исполнителями как близкий и родственный им художник. И мы едва ли ошибемся, если сочтем главной причиной этих творческих связей глубокую общность идейно-эстетических принципов, сближающих Грига с русскими музыкантами. Главный из них — стремление к народности и национальной характерности.

В творчестве Грига музыканты наших дней находят высокие образцы реализма, истинной поэтичности, тон-

чайшего художественного мастерства. Через искусство Грига воспринимаем мы самобытную красоту норвежского фольклора: зная его музыку, нельзя не полюбить чудесных песен Норвегии, не полюбить создавшего их народа.

К числу восторженных почитателей норвежского композитора принадлежал великий пролетарский писатель М. Горький. Один из друзей писателя, выдающийся советский композитор Ю. А. Шапорин, рассказывает в своих воспоминаниях: «Алексей Максимович очень любил Грига и часто просил, чтобы его исполняли. Мне кажется, что он любил Грига за народность, за живописность, за своеобразие его музыки»⁶⁸.

Именно эти дорогие нам качества делают творчество Грига близким, понятным советскому народу. Музыка Грига прекрасна неувядающей красотой больших человеческих чувств. Для нее нет национальных преград и нет преград времени. Всюду находит она приют в сердцах людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

К Введению

¹ Ибсен Г. Пролог ко дню основания Норвежского театра (2 января 1852 г.). — Собр. соч., т. 4. М., 1958, с. 488—490.

² Интервью Грига в газете «Signale». Цит. по кн.: Johansen David Monrad. Edvard Grieg. Oslo, 1956, s. 301. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Johansen.

³ Письмо Ф. Энгельса П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 37, с. 371.

⁴ Ленин В. И. О праве наций на самоопределение. — Полн. собр. соч., т. 25. М., 1962, с. 291.

⁵ Письмо Ф. Энгельса П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 37, с. 351.

⁶ Там же.

⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 288.

⁸ Ибсен Г. Пролог к первому представлению «Горной сказки» на сцене Норвежского театра в Кристиании. — Собр. соч., т. 4, с. 498—499.

⁹ Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk. Bergen, 1952, s. 285.

¹⁰ См.: Elling C. Vore Folkemelodier. — «Skrifter udgivne af Videnskabs-Selskabet i Christiania», 1909, № 5 (Christiania, 1910), с. 39; нотный пример на с. 26.

¹¹ Ibid., s. 67—68.

¹² См.: Sandvik O. M. Folk Music: Norwegian. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, Ed. 5. Vol. 3. London — New York, 1954, p. 325.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 324.

¹⁶ См.: Sandvik O. M. Folkemusikk i Gudbrandsdalen. Oslo, 1948.

¹⁷ Бьернсон Б. Собр. соч., т. 5. М., 1911, с. 63—64.

¹⁸ См.: Sandvik O. M. Folk Music: Norwegian. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3, p. 323.

¹⁹ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Lindeman L. M. Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier. T. 2. Christiania, s. a., s. 88.

²⁰ Sandvik O. M. Folk Music: Norwegian. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3, p. 324.

²¹ Semb Klara. Dances of Norway. London, 1948, p. 11.

²² Elling G. Vore Slätter. — «Skrifter udgit av Videnskaps. Selskapet i Kristiania», 1915, № 4 (Kristiania, 1916), s. 7.

²³ См.: Бэлза Игорь. История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954.

²⁴ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Sandvik O. M. Folkemusikk i Gudbrandsdalen, s. 148.

²⁵ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 295.

²⁶ Sandvik O. M. Folk Music: Norwegian. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3, p. 323.

- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Бьернсон Б. Собр. соч., т. 5, с. 15—16.
- ²⁹ Бьернсон Б. Полн. собр. соч., т. 1. Киев — Харьков, 1900, с. 142.
- ³⁰ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Sandvik O. M. Folkemusikk i Gudbrandsdalen, s. 124.
- ³¹ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Elling C. Vore Folkemelodier, s. 8.
- ³² Бьернсон Б. Полн. собр. соч., т. 1, с. 227.
- ³³ Григ Э. Избр. статьи и письма. Общ. ред. О. Левашевой. М., 1966, с. 302—303.
- ³⁴ Schjelderup-Ebbe Dag. A Study of Grieg's Harmony. — In: «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953. Oslo, 1953, p. 15.
- ³⁵ Ibid., p. 20.
- ³⁶ Johansen, s. 364.
- ³⁷ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Elling C. Vore Folkemelodier, s. 67.
- ³⁸ Цит. по кн.: Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk, s. 295.
- ³⁹ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Elling C. Vore Folkemelodier, s. 67.
- ⁴⁰ Sandvik O. M. Folkemusikk i Gudbrandsdalen, s. 229.
- ⁴¹ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 302.
- ⁴² Кремлев Ю. Эдвард Григ. М., 1958, с. 11.
- ⁴³ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 304—305.
- ⁴⁴ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 252.
- ⁴⁵ Очерк написан в апреле 1888 г., опубликован в феврале 1894 г. в журнале «Русский вестник» (1894, кн. 2, с. 165—203); перепеч.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 333—364.

К главе первой

- ¹ См.: Johansen, s. 17.
- ² Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 46.
- ³ Johansen, s. 34.
- ⁴ Григ Э. Речь о Норвегии 15 июня 1903 года. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 195—196.
- ⁵ Асафьев Б. В. Григ. — В кн.: Избр. труды, т. 4, с. 244.
- ⁶ Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 70.
- ⁷ Там же, с. 45, 46.
- ⁸ Там же, с. 52.
- ⁹ См.: Jordan Sverre. Edvard Grieg. En oversikt over hans liv og verket. Bergen, 1954, s. 14. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Jordan.
- ¹⁰ Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 67, 68.
- ¹¹ Breve fra Grieg. Et Udvalg ved Gunnar Hauch. København, 1929, s. 67. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Udvalgte breve.
- ¹² Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 61—62.
- ¹³ Там же, с. 61.

¹⁴ О методе преподавания Э. Рихтера см.: Рыжкин И. Традиционная школа. — В кн.: Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыковедения, вып. 1. М., 1934, с. 94—96.

¹⁵ Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 60—61.

¹⁶ Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг., 1921, с. 83.

¹⁷ Григ Э. Мой первый успех. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 61.

¹⁸ Там же, с. 65.

¹⁹ Там же, с. 57.

²⁰ Там же, с. 60.

²¹ Там же, с. 59.

²² Там же, с. 65.

²³ Там же, с. 152.

²⁴ Три юношеские пьесы Грига впервые опубликованы Улафом Гурвином в сборнике «Норвежское музыковедение», 1951—1953. (Gurvin Olaf. Three compositions of Edvard Grieg's youth. — In: «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953. Oslo, 1953, s. 90—104). В том же источнике впервые сообщены факты, касающиеся знакомства Грига с Терезой Берг и его первого концерта в Швеции. См. об этом также в кн.: Jordán, s. 15—16.

²⁵ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 68.

²⁶ См.: Jordán, s. 17.

К главе второй

¹ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 69.

² Григ Э. Stipendieanføkning. — In: Grieg Edvard. Artikler og taler. Utgitt av Edvard Griegs fond. Samlet og tilrettelagt av Øystein Gaukstad. With a summary in English. Oslo, 1957, s. 233. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Artikler og taler.

³ Письмо Грига И. Хольтеру от 8 января 1897 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 292.

⁴ См.: Johansen, s. 61.

⁵ См.: Jordán, s. 20. Пример заимствован из кн.: Bjørgdalen Arne. Norsk folkemusikk, s. 220.

⁶ Цит. по кн.: Johansen, s. 73.

⁷ Цит. по кн.: Huginn H. J. I Edvard Griegs verden. Oslo, 1959, s. 43.

⁸ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 293—294.

⁹ Цит. по кн.: Johansen, s. 74.

¹⁰ Письмо Грига Г. Финку от 17 июля 1900 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 313.

¹¹ См.: Schjelderup Gerhard und Niemann Walter. Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke. Leipzig, 1908, S. 108. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Schjelderup und Niemann.

¹² Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 303.

¹³ Там же, с. 304.

¹⁴ Цит. по статье: Высказывания Н. А. Римского-Корсакова. Из записной книжки М. Ф. Гнесина. — «Музыкальная жизнь», 1958, № 2, с. 21.

¹⁵ Письмо Грига Г. Финку от 17 июля 1900 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 305—306.

¹⁶ Цит. по кн.: Johansen, s. 97.

¹⁷ Ибсен Г. Собр. соч., т. 4, с. 559.

¹⁸ Цит. по кн.: Johansen, s. 101.

К главе третьей

¹ См.: Меринг Ф. Генрик Ибсен. — В кн.: Литературно-критические статьи, т. 2. М., 1934, с. 250.

² Cederblad J. G. Sangen om Norge. Oslo, 1949, s. 49.

³ Johansen, s. 104.

⁴ Письмо Грига Г. Маттисон-Хансену от 12 декабря 1866 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 214.

⁵ Григ Э. Музыкальная академия под руководством Отто Винтер-Ельма и Эдварда Грига. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 87—88.

⁶ Письмо Грига Г. Маттисон-Хансену от 12 декабря 1866 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 213.

⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 158.

⁸ Цит. по кн.: Johansen, s. 154.

⁹ Udvalgte breve, s. 42.

¹⁰ Письмо Грига Г. Маттисон-Хансену от 10 апреля 1869 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 215—216.

¹¹ Цит. по кн.: Schjelderup und Niemann, S. 39.

¹² Цит. по кн.: Cederblad J. G. Sangen om Norge, s. 43.

¹³ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 219—223.

¹⁴ Там же, с. 225—227.

¹⁵ Письмо Грига Г. Маттисон-Хансену от 30 июля 1867 г. — In: Udvalgte breve, s. 15.

¹⁶ Кремлев Ю. Эдвард Григ, с. 73.

¹⁷ Цит. по кн.: Finck Henry Theophilus. Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Stuttgart, 1908, S. 67—68.

В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Finck,

¹⁸ См.: Schjelderup und Niemann, S. 114.

¹⁹ Цит. по кн.: Johansen, s. 128.

К главе четвертой

¹ Интервью Грига в «Illustrierte Wiener Extrablatt» (1896). — Цит. по кн.: Stein Richard. Grieg. Berlin, 1922, S. 63.

² Ibid., S. 63. См. также: Aus Briefen Edvard Griegs an einen Schweizer. Mitgeteilt von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune. — «Die Musik», 1907—1908. Bd. 25, H. 2, S. 71.

³ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 295.

- ⁴ Брандес Г. Предисловие. — В кн.: Бьернсон Б. Полн. собр. соч., т. 1, с. 10.
- ⁵ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 71—76.
- ⁶ См. там же.
- ⁷ Бьернсон Б. Вперед. — Избранное. М., 1959, с. 673.
- ⁸ Ибсен Г. Богатырские песни и их значение для искусства. — Полн. собр., соч., т. 4, Спб., 1909, с. 219.
- ⁹ Цит. по докторской диссертации: Адмони В. Г. Путь Ибсена к реалистической драме. Рукопись. М., 1947, с. 207. Хранится в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина.
- ¹⁰ Брандес Г. Бьернстjerne Бьернсон. — Собр. соч., т. 1. Спб., 1896, с. 226.
- ¹¹ Письмо Грига Б. Бьернсону от 14 мая 1875 г. — В кн.: Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907). Hrsg. von Elsa von Zschinsky-Troxler. Leipzig, 1932, S. 50.
- ¹² Брандес Г. Бьернстjerne Бьернсон. — Собр. соч., т. 1, с. 240.
- ¹³ Григ Э. С Бьернсоном в былые дни. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 72—76.
- ¹⁴ Бьернсон Б. Собр. соч., т. 5. Киев — Харьков. 1893—1894, с. 87—88.
- ¹⁵ Там же, с. 89.
- ¹⁶ Там же, с. 139—143.
- ¹⁷ Там же, с. 195.
- ¹⁸ Там же, с. 110—111.
- ¹⁹ Цит. по кн.: Johansen, s. 176.
- ²⁰ Письмо Грига Б. Бьернсону от 17 мая 1873 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 228.
- ²¹ Письмо Бьернсона Э. Григу от 14 июля 1874 г. — Там же, с. 404—405.
- ²² Там же, с. 265.
- ²³ Цит. по кн.: Schjelderup und Niemann, S. 163.
- ²⁴ Интервью Нины Григ в газете «Verdens Gang» (1908), к первому представлению «Улафа Трюгвасона». — Цит. по кн.: Johansen, s. 182.
- ²⁵ Grieg Edvard. Scenen aus «Olaf Trygvason». Partitur. Leipzig, s. a., S. 67.

К главе пятой

- ¹ Ибсен Г. Собр. соч., т. 4. М., 1958, с. 492.
- ² Письмо Ибсена Э. Григу от 23 января 1874 г. — Ибсен Г. Собр. соч., т. 4. М., 1958, с. 704—705. В квадратных скобках даны ссылки на соответствующие страницы 2-го тома указанного издания. См. также Ибсен Г. Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 418—419.
- ³ Цит. по кн.: Johansen, s. 191.
- ⁴ Письмо Грига Ф. Бейеру от 3 июня 1874 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 229.
- ⁵ Письмо Ибсена Л. Йозефсону от 5 марта 1876 г. — Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 533.
- ⁶ Цит. по кн.: Johansen, s. 194.
- ⁷ См.: Finck, S. 54, 65.
- ⁸ См.: Ибсен Г. Из воспоминаний Йона Паульсена. — Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 797—798.

⁹ Паульсен Джон. Генрик Ибсен как человек и писатель. — «Мир божий», 1901, № 3, с. 63.

¹⁰ См., например: Ибсен Г. Театр. — Собр. соч., т. 4. М., 1958, с. 609.

¹¹ Письмо Грига Ф. Бейеру от 19 марта 1884 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 240.

¹² Письмо Грига М. Абрахаму от 19 июня 1893 г. — В кн.: Edvard Grieg. Brieve an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 50.

¹³ Письмо Ибсена П. Ганзену от 28 октября 1870 г. — Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 370.

¹⁴ Там же, с. 371.

¹⁵ Там же, с. 369, 371.

¹⁶ Письмо Ибсена Ф. Хегелю от 2 ноября 1866 г. — Там же, с. 335.

¹⁷ Письмо Ибсена Э. В. Госсу от 13 апреля 1872 г. — Там же, с. 394.

¹⁸ Адмони В. Генрик Ибсен. М., 1956, с. 96.

¹⁹ Адмони В. Великий мастер реалистической драмы. — «Лит. газ.», 1956, 24 мая.

²⁰ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 274.

²¹ Письмо Ибсена Э. В. Госсу от 13 апреля 1872 г. — Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 394.

²² Цит. по кн.: Finck, S. 53.

²³ См., например, указанные труды Р. Штейна, Д. М. Юхансена.

²⁴ Ибсен Г. Собр. соч., т. 2. М., 1956, с. 409.

²⁵ Приводимые мелодии заимствованы из кн.: Lindeman и L. M. Aeldre og nyere norske fjeldmelodier. Bd. 1, s. 6, № 8 (пример 71 б); Bjørndal Arne. Norske folkemusikk, s. 109 (пример 71 в).

²⁶ Приводимая мелодия заимствована из кн.: Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk, s. 313.

²⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 196.

²⁸ Ibid, s. 196—198.

²⁹ Ибсен Г. Рудокон. — Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 138.

³⁰ Ибсен Г. Собр. соч., т. 2, с. 447.

³¹ Там же, с. 453.

³² Приводимые мелодии заимствованы из кн.: Möllegaard H. Das Lied der Völker. Bd. 2. Skandinavische Volkslieder, S. 8, 22, 35.

³³ Ибсен Г. Собр. соч., т. 2, с. 492.

³⁴ Цит. по кн.: Johansen, s. 200.

³⁵ Там же, с. 201.

³⁶ Ибсен Г. Собр. соч., т. 2. М., 1956, с. 535.

³⁷ Там же, с. 600.

³⁸ См.: Johansen, s. 203.

³⁹ Ибсен Г. Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1909, с. 144.

⁴⁰ Там же, с. 145—146.

К главе шестой

¹ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 234—235.

² Udvalgte breve, s. 44.

³ Ibid., s. 51.

- ⁴ Ibid., s. 46.
⁵ Цит. по кн.: Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk, s. 294—295.
⁶ См.: Stein Richard H. Grieg. Eine Biographie, S. 72.
⁷ Ibid.
⁸ Григ Э. Компост. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 78—82.
⁹ Цит. по кн.: Johansen, s. 244.
¹⁰ Цит. по кн.: Johansen, s. 240—241.
¹¹ Асафьев Б. В. Эдвард Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 255—256.
¹² Цит. по кн.: Finck, S. 70.
¹³ Цит. по кн.: Johansen, s. 280.
¹⁴ Ibid., s. 223.
¹⁵ См.: Кремлев Ю. Эдвард Григ, с. 126.
¹⁶ Frank Alan. The Chamber Music. — In: Grieg. A Symposium. Edited by G. Abraham. London, 1952, p. 36.
¹⁷ См.: Finck, S. 190—204. (Aus Julius Röntgens Artikel in der Zeitschrift «Die Musik», Jahrgang XII, H. 5).

К главе седьмой

- ¹ Григ Э. Речь на похоронах Уле Булля 23 августа 1880 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 190.
² Цит. по кн.: Schjelderup und Niemann, S. 54.
³ Ibid.
⁴ Ibid.
⁵ См.: Johansen, s. 285—286.
⁶ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 304.
⁷ Там же, с. 302.
⁸ См.: Jordan, s. 35.
⁹ Schjelderup und Niemann, S. 127.
¹⁰ Кремлев Ю. Эдвард Григ, с. 165.
¹¹ Плеханов Г. В. Генрик Ибсен. — В кн.: Искусство и литература. М., 1948, с. 807.

К главе восьмой

- ¹ Подробное описание Дома-музея Грига в Трольхаугене содержится в труде С. Торстейнсона (Torsteinson S. Troldhaugen — Nina og Edvard Griegs Hjem. Oslo, 1959).
² Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 277—278.
³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 9. М., 1965, с. 204—205.
⁴ Григ Э. Письмо Ф. Бейеру от 4 мая 1888 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 255.
⁵ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 344.
⁶ Там же, с. 345—346.
⁷ Там же, с. 344—345.
⁸ Цит. по кн.: Finck, S. 71.

⁹ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 350.

¹⁰ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 245.

¹¹ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 363.

¹² Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 246—247.

¹³ Цит. по кн.: Finck, S. 76.

¹⁴ Ibid., S. 75—76.

¹⁵ Цит. по американскому изданию книги: Johansen D. M. Edvard Grieg. New York, 1938, p. 76.

¹⁶ Цит. по кн.: Johansen, s. 326.

¹⁷ Цит. по кн.: Finck, S. 84.

¹⁸ Ibid., S. 59.

¹⁹ Ibid., S. 84.

²⁰ Ibid., S. 74—75.

²¹ Ibid., S. 70—71.

²² Письмо Грига М. Абрахаму 6 мая 1898 г. — In: Briefe an die Verleger der Edition Peters (1886—1907), S. 67.

²³ Цит. по кн.: Johansen, s. 314.

²⁴ Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk, s. 285—316. Выдержки из труда А. Бьерндаля «Эдвард Григ и народная музыка» («Edvard Grieg og folkemusikken») в русском переводе В. Д. Аракина публикуются впервые.

²⁵ Ibid., s. 289.

²⁶ Ibid., s. 290.

²⁷ Ibid., s. 291.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., s. 292—293.

³⁰ Ibid., s. 293.

³¹ Ibid., s. 291—293.

³² Ibid., s. 299.

³³ Цит. по кн.: Johansen, s. 346—351.

³⁴ Røckseth Yvonne. Grieg. Paris, 1933, p. 66.

³⁵ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 288.

³⁶ Письмо Грига Г. Финку от 17 июля 1900 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 303.

³⁷ Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk, s. 309.

³⁸ Асафьев Б. В. Эдвард Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 292.

³⁹ Schjelderup-Ebbe Dag. A Study of Grieg's Harmony. — In: «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953. Oslo, 1953, s. 160.

⁴⁰ Fischer Kurt von. Griegs Harmonik und die Nordländische Folklore. Bern und Leipzig, 1938.

⁴¹ Schjelderup-Ebbe Dag. A Study of Grieg's Harmony. — In: «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953, s. 20.

К главе девятой

¹ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 294.

² Асафьев Б. В. Эдвард Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 255.

³ Там же, с. 261.

⁴ Письмо Грига Ф. Бейеру от 26 апреля 1866 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 244.

- ⁵ См.: Jordan, s. 54—55.
⁶ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 262.
⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 376—377.
⁸ Асафьев Б. В. Григ. — В кн.: Избр. труды, т. 4, с. 266.
⁹ Там же.
¹⁰ См., например, указанные выше труды о гармонии Грига К. Фишера и Д. Шьельдеруп-Эббе.
¹¹ Письмо Грига Г. Финку от 17 июля 1900 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 307—308.
¹² Цит. по кн.: Johansen, s. 310.
¹³ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 282.
¹⁴ Цит. по кн.: Johansen, s. 364.
¹⁵ «Die Musik», 1908, Bd. 30 (1908—1909), H. 12, S. 336.
¹⁶ См.: Лейтес Р. Песни Грига. М., 1967, с. 147.
¹⁷ Письмо Грига Г. Финку от 17 июля 1900 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 316.
¹⁸ Цит. по кн.: Лейтес Р. Песни Грига, с. 168.
¹⁹ Там же, с. 169.
²⁰ Письмо Грига Ф. Бейеру от апреля 1903 г. Цит. по статье: Desmond Astra. The Songs. — In: Grieg. A Symposium. London, 1952, p. 82.

К главе десятой

- ¹ Цит. по кн.: Johansen, s. 301.
² Письмо Грига А. И. Зилоти от 29 октября 1904 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 347.
³ Письмо Шумана Кларе Вик от 24 января 1839 г. — Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964, с. 27.
⁴ Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 34.
⁵ Цит. по кн.: Johansen, s. 296.
⁶ Ibid., s. 296—297.
⁷ Ibid., s. 298.
⁸ Цит. по журн. «Советская музыка», 1957, № 9, с. 98.
⁹ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 326.
¹⁰ Григ Э. Вагнеровские спектакли в Байрёйте. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 115.
¹¹ Там же, с. 118—119.
¹² Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 329.
¹³ Письмо Грига Г. Хинриксену от 19 октября 1905 г. — В кн.: Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 119.
¹⁴ См. также: Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 329.
¹⁵ Григ Э. Верди. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 179—180.
¹⁶ Цит. по журн. «Советская музыка», 1957, № 9, с. 95.

- ¹⁷ См. там же, с. 96.
¹⁸ См. там же, с. 97.
¹⁹ См. там же, с. 95.
²⁰ Впервые опубликована в английском журнале «The Century Illustrated Monthly Magazine», 1894, January. New York and London. См. также статью Э. Грига «Роберт Шуман». — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 133—157.
²¹ Там же, с. 134, 136.
²² Там же, с. 137.
²³ Udvalgte breve, s. 95.
²⁴ Письмо Грига А. Виндингу от 13 декабря 1895 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 280.
²⁵ Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 103.
²⁶ Письмо Грига Ю. Рентгену от 27 января 1906 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 353.
²⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 417.
²⁸ Ibid.
²⁹ Григ Э. Антонин Дворжак. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 183.
³⁰ Там же, с. 184.
³¹ Цит. по кн.: Finck, S. 162 (перевод Ю. Кремлева).
³² Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 296.
³³ Письмо Грига Ф. Бейеру от 19 апреля 1907 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 362.
³⁴ Цит. по кн.: Johansen, s. 422.
³⁵ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 318.
³⁶ См., например, труды Б. В. Асафьева, Ю. А. Кремлева; в зарубежной литературе особое внимание этой проблеме уделено в исследовании Д. Шьельдерун-Эббе «Гармония Грига».
³⁷ Цит. по кн.: Johansen, s. 423.
³⁸ Цит. по кн.: Finck, S. 78—79.
³⁹ Ibid., S. 79.
⁴⁰ Ibid., S. 80—81.
⁴¹ Цит. по кн.: Johansen, s. 404.
⁴² Debussy Claude. Mr. Croche-Antidilettante. Paris, 1927, p. 162.
⁴³ Ibid., p. 163.
⁴⁴ См.: «Die Musik», 1907—1908. Bd. 25, H. 2, S. 67—75.
⁴⁵ Ibid., S. 72—73.
⁴⁶ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 64.
⁴⁷ Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 69—70.
⁴⁸ Письмо Грига А. И. Зилоти от 29 октября 1904 г. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 347.
⁴⁹ Письмо Грига А. И. Зилоти от 12 февраля 1904 г. — Там же, с. 342—343.
⁵⁰ Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 266.
⁵¹ Письмо Грига Б. Бьернсону от 16 декабря 1890 года. — Там же, с. 267.
⁵² Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907), S. 82.
⁵³ Цит. по кн.: Johansen, s. 393.
⁵⁴ Ibid., s. 395.

⁵⁵ Ibid., s. 396.

⁵⁶ Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4, с. 301.

⁵⁷ Там же, с. 296.

⁵⁸ Григ Э. Предисловие к «Слоттам» ор. 72. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 189.

⁵⁹ Цит. по кн.: Johansen, s. 394.

⁶⁰ Григ Э. Предисловие к «Слоттам» ор. 72. — В кн.: Избр. статьи и письма, с. 189.

⁶¹ Цит. по кн.: Johansen, s. 433.

⁶² Ibid., s. 435.

⁶³ Ibid., s. 444.

⁶⁴ Ibid., s. 447.

⁶⁵ Ibid., s. 448.

⁶⁶ Цит. по кн.: Torsteinson Sigmund. Troidhaugen. Bergen, 1959, s. 24.

⁶⁷ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 345.

⁶⁸ Шапорин Ю. Максим Горький и музыка. — «Советская музыка», 1938, № 6, с. 15.

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

В основу настоящего раздела положен труд С. Юрдана (Jordan S. Edvard Grieg. En oversikt over hans liv og verker. Bergen, 1954) и нотография сочинений Грига, составленная Э. Гаукстадом (Gaukstad Ø. Edvard Grieg. 1843—1943. En bibliografi. — «Norsk Musikkgranskning», årbok 1942. Oslo, 1943).

Сведения об издании сочинений Грига и о сочинениях, не обозначенных опусом, см. в списке произведений. Знак вопроса в скобках означает, что дата сочинения не вполне установлена.

1843

15 июня — рождение (Берген, ул. Странгатен, дом № 152).

1849

Первые уроки музыки с матерью.

1853

Переселение семьи в Ландос (имение матери Грига в окрестностях Бергена). Занятия в школе.

1854

Первое сочинение — «Вариации на немецкую мелодию» для ф-п. «ор. 1».

1858

Лето — встреча с Уле Буллем в Ландосе (Григ играет Буллю свои сочинения). Осень — отъезд в Германию. 6 октября — поступление в Лейпцигскую консерваторию.

1859

Лейпциг. Лето — в Бергене (Ландос). Осень — возвращению в Лейпциг. Знакомство с Терезой Берг.

Ранние неопубликованные сочинения: 23 маленькие пьесы для ф-п.; 4 пьесы для ф-п. («Томление», «Ларвикская полька» и др.); 9 детских пьес для ф-п., посв. Л. Рийс.

1860

Лейпциг. *Весна* — опасное заболевание плевритом. *Лето* — в Бергене (Ландос). *Осень* — возвращение в Лейпциг.
3 пьесы для ф-п., посв. Т. Берг.

1861

Лейпциг. *18 августа* — первый публичный концерт в Карлсхамне (Швеция). *Конец августа* — возвращение в Лейпциг.
Струнный квартет. Фуга на имя «Гаде». 4 пьесы для ф-п. ор. 1. 4 песни для контральто с ф-п. ор. 2. «Я мыслю о тебе» — песня для голоса с ф-п. на слова Гете.

1862

Апрель — окончание Лейпцигской консерватории. Исполнение на выпускном экзамене фортепианных пьес ор. 1. *21 мая* — первый концерт в Норвегии (Берген, зал Рабочего собрания). *Июль — август* — поездка с отцом и братом в Лондон и Париж. *Осень* — возвращение в Берген.
«Воспоминание» для смешанного хора и ф-п.

1863

26 февраля — участие в концерте бергенского музыкального общества «Гармония». *Май* — переезд в Копенгаген. Начало занятий с Н. Гаде. Знакомство с Х. Андерсеном. Встреча с Ниной Хагеруп.

«Поэтические картинки» для ф-п. ор. 3. 4 песни для мужского хора, посв. Студенческому собранию в Копенгагене. «Заход солнца» — песня для голоса с ф-п. на слова А. Мунка ор. 9 № 3. «Любовь» — песня для голоса с ф-п. на слова Андерсена ор. 15 № 2. «Молодая березка» — песня для голоса с ф-п. на слова Андерсена ор. 18 № 6 (?). Начало работы над симфонией с-молл и песнями ор. 4.

1864

Копенгаген. *Весна* — знакомство с Р. Нурдроком. *Лето* — в Норвегии (Берген). Общение с У. Буллем; музыкальные вечера в имени Булля Валестранн, близ Бергена. *Ноябрь* — возвращение в Копенгаген. Организация музыкального общества «Евтерпа» совместно с Р. Нурдроком, Г. Маттисон-Хансенем, Э. Хорнеманом и Л. Хорябеком.

Симфония с-молл для оркестра. 2 симфонические пьесы для ф-п. в 4 руки ор. 14 (перелож. 2-х частей симфонии). 6 стихотворений А. Шамиссо, Г. Гейне и Л. Уланда для голоса с ф-п. ор. 4. «Мелодии сердца» для голоса с ф-п. на слова Андерсена ор. 5. 4 романса для голоса с ф-п. на слова Кр. Винтера ор. 10 (1862?).

«Птичка» — песня для голоса с ф-п. на слова Андерсена. «Шла она в церковь» — песня для голоса с ф-п. на слова К. Грота. «Дания» — песня для мужского хора с ф-п. на слова Андерсена. «Альбомный листок» — для ф-п. ор. 28 № 1.

1865

19 января — первое исполнение симфонии Грига в Бергене. С начала года до октября — в Дании (Копенгаген, затем Рунгстед), 1 апреля — концерт общества «Евтерпа» под управлением Грига (исполнение 2-х частей симфонии). Осень — отъезд в Рим через Германию (Берлин, Лейпциг). Первое исполнение сонат ор. 7 и ор. 8 в Гевандхаузе. Последнее свидание с Нурдромом в Берлине. Декабрь — в Риме.

«Юморески» для ф-п. ор. 6. Соната e-moll для ф-п. ор. 7. Соната F-dur № 1 для скрипки и ф-п. ор. 8. Agitato для ф-п. Романсы и баллады для голоса с ф-п. на слова Мунка ор. 9 (№ 1, 2, 4). Песни для голоса с ф-п.: «Осенняя буря» на слова Кр. Рикарда ор. 18 № 4; «Поэзия» на слова Андерсена ор. 18 № 5 (?); «Розочка» на слова Андерсена ор. 18 № 8 (?); «Слезы». «Солдат» на слова Андерсена; «Тебя люблю» на слова Казалиса.

1866

До середины мая — в Риме. Первая встреча с Ибсеном. 20 марта — смерть Нурдрока в Берлине. Май — возвращение Грига в Норвегию через Берлин и Копенгаген. Лето — в Бергене. 5 октября — авторский концерт. Октябрь — переезд в Кристианию, где Григ постоянно живет до 1874 г. Первый авторский концерт в Кристиании 15 октября (исполнение сонат ор. 7 и 8 с В. Норман-Неруда, романсов с Ниной Хагеруп). Работа в качестве дирижера Филармонического общества. Знакомство с Х. Хьерульфом и Б. Бьернсоном. Организация «Музыкальной академии».

«Осенью» — концертная увертюра для оркестра ор. 11. Переложение увертюры для ф-п. в 4 руки. Траурный марш памяти Рикарда Нурдрока. «Мальчик» — песня для голоса с ф-п. на слова Кр. Янсона. «Музыкальные подарки к рождеству» — 2 вальса для ф-п.

1867

Кристиания. 14 января — открытие «Музыкальной академии». 11 июня — свадьба Грига и Нины Хагеруп в Копенгагене, затем — возвращение в Кристианию. Приезд Й. Свенсена. Начало музыкально-критической деятельности Грига (рецензия на авторский концерт Свенсена 12 октября). Ноябрь, декабрь — концертные выступления. 24 декабря — посещение Бьернсона; начало длительного сотрудничества Грига с Бьернсоном.

Соната № 2 G-dur для скрипки и ф-п. ор. 13. «Лирические пьесы» для ф-п. ор. 12. Гавот для скрипки и ф-п. 2 песни для мужского хора на слова Ю. Му: «Охота на медведя» и «Вечернее настроение». «Светловолосая девушка» — песня для голоса с ф-п. на слова Б. Бьернсона.

578

Кристиания. 10 апреля — рождение дочери Александры. Лето — с семьей в Дании (Сэллерёд). 10 августа — смерть Хьерульфа. Статья Грига о Хьерульфе в датском журнале (некролог). Осень — возвращение в Кристианию, концертная и педагогическая работа.

«Колыбельная Маргариты» — песня для голоса с ф-п. на слова Г. Ибсена ор. 15 № 1. Концерт для ф-п. с оркестром ор. 16. «Кантата на открытие памятника Кристи» на слова Мунка, для мужского хора и военного оркестра. «Песня к выборам» на слова Бьернсона, для мужского хора с ф-п. «Норвежский моряк» — песня для мужского хора а саррелла на слова Бьернсона. «Серенада Вельхавену» — песня для голоса с ф-п. на слова Бьернсона ор. 18 № 9.

Кристиания. Январь — получение письма от Ф. Листа (от 29 декабря 1868 г.). 3 апреля — первое исполнение фортепианного концерта Грига в Копенгагене пианистом Э. Нейпертом. Апрель, май — концерты в Кристиании, Драммене, Бергене (13 апреля — концерт в память Хьерульфа). Май — в Бергене. Смерть дочери. Осень — получение государственной стипендии. Октябрь — отъезд в Италию через Копенгаген. Концерты в Копенгагене (9 октября — исполнение фортепианного концерта под управлением Грига Э. Нейпертом).

Песни для голоса с ф-п.: «В лесу» на слова Андерсена ор. 18 № 1; «Она так бела» на слова Андерсена ор. 18 № 2; «Последняя песнь поэта» на слова Андерсена ор. 18 № 3; «Избушка» на слова Андерсена ор. 18 № 7 (?); «Горе матери» на слова Рикардта ор. 15 № 4; «Среди роз» на слова Янсона ор. 39 № 4. 25 норвежских народных танцев и песен для ф-п. ор. 17.

С начала года до июня — в Италии (Рим, Неаполь). Февраль — встречи с Листом. Лето — в Бергене. Сентябрь — возвращение в Кристианию, концерты.

«Из народной жизни». Юморески для ф-п. ор. 19. Песни для голоса с ф-п.: «На Монте Пиччио» на слова Бьернсона ор. 39 № 1; «Одалиска поет» на слова К. Бруна; «Лангеландская народная песня» на слова Андерсена ор. 15 № 3. 2 песни на слова Бьернсона из новеллы «Рыбачка»: «Первая встреча» ор. 21 № 1, «С добрым утром» ор. 21 № 2.

Кристиания. Лето — в Бергене (концерты — в сентябре). Октябрь — возвращение в Кристианию, основание Музыкального общества. 2 декабря — первый концерт Музыкального общества под управлением Грига.

«У врат монастыря» (из поэмы Бьернсона «Арнлут Геллине») для соло, женского хора и оркестра оп. 20. «Берглиот», мелодекламация на слова Бьернсона (оркестровая ред. — 1885) оп. 42. «Принцесса», песня для голоса с ф-п. на слова Бьернсона.

1872

Кристиания. Концертная деятельность. 10 апреля — первое исполнение драмы Бьернсона «Сигурд Юрсальфар» с музыкой Грига. 17 мая — первое исполнение хора «Возвращение на родину». 30 ноября — первое исполнение сцены «У врат монастыря». Григ избран членом Шведской королевской академии.

Замысел оперы «Арнлут Геллине» на сюжет поэмы Бьернсона. Музыка к драме Бьернсона «Сигурд Юрсальфар» оп. 22. «Возвращение на родину» на слова Бьернсона для баритона соло, мужского хора и оркестра оп. 31. 2 песни для голоса с ф-п. на слова Бьернсона из новеллы «Рыбачка»: «Вы, песни, к весне летите» оп. 21 № 3; «За добрый совет» оп. 21 № 4.

1873

Кристиания. Январь — концертная поездка в Швецию. Май — концертная поездка по Норвегии (Драммен, Кристиансанн, Арендаль, Ставангер, Берген). Лето — в Бергене. Работа в «павильоне Рольфсена» над оперой «Улаф Трюгвасон». 11 августа — концерт с Уле Буллем. Осень — возвращение в Кристианию. Сотрудничество с Свенсеном в Музыкальном обществе.

Сцены из неоконченной оперы «Улаф Трюгвасон» на текст Бьернсона оп. 50. Песни для голоса с ф-п. на слова Бьернсона: «Тайная любовь» оп. 39 № 2; «Вздых»; «Белая, красная роза». «Старая мать» — песня для голоса с ф-п. на слова О. Винье оп. 33 № 7. «У гроба молодой женщины» — песня для голоса с ф-п. на слова О. Моврада оп. 39 № 5. «У гроба Вельхавена» на слова Му для мужского хора а саррелла. «К серебряной свадьбе Л. М. Линдемана» для соло, хора и ф-п. «К шестидесятилетию генерального консула Тёнсберга, 7 декабря 1873 года» для голоса с ф-п.

1874

Кристиания. Концертная деятельность. Январь — получение письма от Г. Ибсена (от 23 января) с предложением написать музыку к «Перу Гюнту». Май — отъезд в Берген. Получение пожизненной государственной стипендии. Прекращение систематической концертной работы в Кристиании. Сентябрь — отъезд в Копенгаген.

«К двадцатипятилетнему юбилею Карла Хальса, 25 января 1874 года» для соло, смешанного хора и ф-п. «Кантата на открытие памятника Хьерульфу, 23 сентября 1874 года» для хора. «Песнь северных борцов за свободу» на слова Бьернсона, для мужского хора. «Альбомный листок» для ф-п. оп. 28 № 2. Сочинение музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт».

580

Начало января — на острове Фюн (Дания), затем — в Лейпциге. *Май* — поездка в Веймар. Летний отдых в Дании (Фреденсбург, около Копенгагена). *С начала августа до конца года* — в Бергене. *18 сентября* — смерть отца. *28 октября* — смерть матери. Завершение работы над музыкой к драме Ибсена «Пер Гюнт» (16 апреля). 6 норвежских горных мелодий для ф-п. Обработки норвежских народных песен в сборнике «Норвежские мелодии». Баллада в форме вариаций на норвежскую мелодию для ф-п. ор. 24.

С начала года до июля — в Бергене. *24 февраля* — первое исполнение в Кристиании драмы «Пер Гюнт» с музыкой Грига. *Июль* — Копенгаген, Лейпциг (Григ впервые исполняет фортепианную балладу в издательстве Peters). *С 13 по 30 августа* — на вагнеровских торжествах в Байрёйте. Серия статей о Вагнере, *Сентябрь* — возвращение в Норвегию (Кристиания). *В ноябре* Григ впервые присутствует на представлении «Пера Гюнта». *Декабрь* — поездка в Швецию; концерты в Упсала и Стокгольме с Ниной Григ.

6 стихотворений Ибсена для голоса с ф-п. ор. 25. 5 стихотворений Й. Паульсена для голоса с ф-п. ор. 26. «Альбомный листок» для ф-п. ор. 28 № 3. Переложение отдельных номеров «Пера Гюнта» для ф-п. Обработка сонат Моцарта для 2-х ф-п.

С начала года до июня — в Кристиании. Концертная деятельность. *2 июня* — исполнение первой скрипичной сонаты с Г. Венявским. *Конец июня* — переезд в Улленсванг, затем в Луфтхюс, где Григ живет до осени 1878 г. *В сентябре* — два концерта в Бергене.

«У реки» — песня для голоса с ф-п. на слова Винье ор. 33 № 5. Альбом для мужских голосов (свободная обработка норвежских народных песен) для соло и хора ор. 30. Начало работы над струнным квинтетом ор. 27.

Луфтхюс. *Весна* — получение государственной стипендии на поездку за границу. *Октябрь* — отъезд в Германию. *27 и 28 октября* — концерты в Кёльне (первое исполнение квинтета ор. 27 Хекмановским квинтетом). *30 ноября* — концерт в Лейпциге (исполнение квинтета в Гевандхаузе). *С ноября до конца года* — Лейпциг.

Струнный квинтет g-moll ор. 27. «В плену гор» («Одинокий») — старонорвежская народная баллада для баритона соло, струнного оркестра и 2-х валторн ор. 32. Andante con moto для фортепианного трио. Импровизации на 2 народные темы для ф-п. ор. 29. «Альбомный листок» для ф-п. ор. 28 № 4.

С января до апреля — в Лейпциге (концерт 29 марта). *Февраль* — статья о романсах Хьерульфа. *Апрель* — концерты в Дании (5 апреля — первое исполнение баллады «Одинокий»). *Лето* — в Луфтхюсе. Встречи с Буллем и народным скрипачом У. Мусафинном. *Сентябрь* — в Бергене. Концерты 2 и 7 октября (первое исполнение хоров ор. 30). *Октябрь, ноябрь* — в Лейпциге. Выступления в Гевандхаузе; исполнение сольной партии фортепианного концерта. *Декабрь* — в Копенгагене.

Завершение работы над сонатами Моцарта (фантазия и соната с-moll).

С начала года до конца февраля — в Копенгагене. Концерт 4 февраля. *Март, апрель* — в Кристиании. Концерты 7 и 21 марта, 4 и 18 апреля. *В конце апреля* — переезд в Берген, где Григ живет до лета 1883 г. 17 августа — смерть У. Булля (Григ произносит надгробное слово на траурной церемонии в Бергене 23 августа). 30 сентября и 3 октября — концерты в Бергене (первое исполнение «Двух элегических мелодий» для оркестра). *С октября по март 1882 г.* — руководство музыкальным обществом «Гармония» (первый концерт — 22 октября).

Мелодии на стихи Винье для голоса с ф-п. ор. 33 (№ 1—4, 6, 8—12). «Руины Хамара» — песня для голоса с ф-п. на слова Винье. 2 песни на слова Винье для голоса с ф-п.: «Девушка», «Старая дева». «Две элегические мелодии» для струнного оркестра ор. 34. Новая оркестровая редакция «Возвращения на родину» ор. 31.

Берген. Концерты 27 января, 5 февраля (в фонд памятника У. Буллю), 15 февраля и 8 марта. *Июнь* — лечение в Карлсбаде, затем — летний отдых в Луфтхюсе. *Сентябрь* — заключение условия с М. Абрахамом о выплате ежегодного гонорара за право первого издания последующих сочинений Грига издательством Peters (письмо М. Абрахама от 7 сентября).

«Норвежские танцы» для ф-п. в 4 руки ор. 35. 2 песни на слова У. Луфтхюса для мужского хора а саррелла: «Моя заветная мысль» и «Наш лозунг».

Берген. *Весна* — завершение второго концертного сезона в обществе «Гармония». Камерные концерты с братом Ионом Григом и Ниной Григ (23 апреля в Хаукеланне и 24 апреля в Ставангере). *Июль, август* — в Луфтхюсе. *С осени* — возвращение в Берген.

Эскизы фортепианного концерта h-moll. Работа над виолончельной сонатой ор. 36.

Берген. Концерты 6 и 11 февраля. Июнь — отъезд в Германию («Парсифаль» Вагнера в Байрёйте). Лето — в Рудольштадте. Октябрь — декабрь — концертная поездка по Германии и Голландии: 16 октября — Веймар (исполнение сольной партии фортепианного концерта в присутствии Листа), 23 октября — Лейпциг, 11 ноября — Мейнинген (исполнение фортепианного концерта под управлением Г. Бюлова), 27 ноября — Бреслау (исполнение фортепианного концерта под управлением М. Бруха), 29 ноября — Кёльн, 8 декабря — Карлсруэ, 14 декабря — Франкфурт, 17 декабря — Арнем, 19 декабря — Гаага, 20 декабря — Роттердам и 21 декабря — Амстердам. Избрание Грига членом-корреспондентом Лейденской музыкальной академии.

«Приветствие певцов» на слова С. Скавланна, для мужского хора, сочинено к празднику песни в Тронхейме. Соната для виолончели и ф-п. а-moll ор. 36. Вальсы-капризы для ф-п. в 4 руки ор. 37. «Лирические пьесы» для ф-п. ор. 38.

Январь — в Голландии (12 января концерт в Амстердаме) и Германии (Лейпциг). Февраль — май — поездка по Италии (Неаполь, Сорренто, Рим, Милан). Встреча с Ибсеном в Риме. 15 марта концерт в Риме (исполнение песен Нивой Григ). Июнь — возвращение в Берген. Покупка земельного участка и постройка загородной виллы «Трольхауген». С конца июня до начала ноября — в Лүфтхюсе. Ноябрь, декабрь — в Бергене. 3 декабря — участие в юбилейных торжествах, посвященных двухсотлетию со дня рождения Л. Хольберга. 7 декабря — юбилейный концерт памяти Хольберга (первое исполнение «Хольберг-сюиты» для ф-п.).

Романсы для голоса с ф-п. ор. 39 (№ 3 и 6). «Из времен Хольберга» — сюита в старинном стиле для ф-п. ор. 40. Кантата на открытие памятника Хольбергу на слова Н. Рольфсена, для баритона соло и мужского хора.

Зима — в Бергене, 12 и 15 марта — концерты (первое исполнение «Хольберг-сюиты» для оркестра, отрывки из музыки к драме «Пер Гюнт», исполнение виолончельной сонаты с братом Ионом). Апрель — переезд в собственную виллу «Трольхауген». Лето — в Лүфтхюсе. В августе — горный поход на Ютунхеймен с Ф. Бейером. Октябрь, ноябрь — в Кристиании. Концерты 17, 21 и 24 октября. 3 ноября — концерт в Кристианийском театре с участием драматической артистки Л. Гундерсен (первое исполнение мелодрамы «Берглиот»). Ноябрь, декабрь — в Копенгагене. Концерты 14 и 27 ноября, 10 и 18 декабря. Участие в сценической постановке «Пера Гюнта» в Копенгагенском королевском театре; редактирование партитуры (репетиции под управлением Грига).

Оркестровая редакция сюиты «Из времен Хольберга». Транскрипции собственных песен для ф-п. ор. 41. Оркестровка мело-

драмы «Берглиот» ор. 42. Новая оркестровая редакция музыки к драме «Пер Гюнт».

1886

С начала года до мая — в Дании. *Январь* — первая постановка драмы «Пер Гюнт» в Копенгагене. *30 января* — симфонический концерт под управлением Свенсена с участием Грига-солиста (фортепианный концерт). Концертная поездка по Дании (камерные концерты с Ниной Григ). Знакомство с Х. Драхманом. *17 мая* — возвращение в Трольхауген. *Лето* — в Луфтхюсе. *Август* — горный поход с Драхманом. *Сентябрь, октябрь* — в Трольхаугене. *С середины октября* — Кристиания. Концерты *17, 21 и 24 октября*.

«Лирические пьесы» для ф-п. ор. 43. «По скалам и фьордам (путевые воспоминания)» — песни для голоса с ф-п. на слова Х. Драхмана ор. 44. «Рождественский снег» — песня для голоса с ф-п. на слова Драхмана ор. 49, № 5. Работа над скрипичной сонатой № 3. Наброски фортепианного квинтета.

1887

Зима и весна — в Кристиании. *В феврале* — первое исполнение цикла «По скалам и фьордам» Т. Ламмерсом. *С начала июня до сентября* — в Трольхаугене. *Сентябрь, октябрь* — лечение в Карлсбаде. *Ноябрь, декабрь* — в Лейпциге. *10 декабря* — первое исполнение третьей скрипичной сонаты с А. Бродским.

Соната № 3 с-молл для скрипки и ф-п. ор. 45. «Лирические пьесы» для ф-п. ор. 47. «Весенний дождь» — песня для голоса с ф-п. на слова Драхмана ор. 49 № 6.

1888

1 января в Лейпциге — знакомство с П. И. Чайковским у Бродского. *Январь, февраль* — встречи с Чайковским (Эдвард и Нина Григ присутствуют на концертах Чайковского). *7 февраля* — вечер у Дезире Арто в Берлине, *8 февраля* — посещение концерта Чайковского в Берлине (последнее свидание Грига с Чайковским). *18 февраля* — концерт в Лейпциге. *Весна* — концертная поездка в Англию; концерты в Лондоне *3 и 16 мая*. *Июнь* — Копенгаген. Участие в музыкальном фестивале северных стран вместе с норвежской пианисткой Э. Ли-Ниссен и норвежским певцом Т. Ламмерсом (исполнение фортепианного концерта, баллады «Одинокий», песен на тексты Винье). *С июля до конца года* — в Трольхаугене. *Август* — поездка в Англию, участие в музыкальном фестивале в Бирмингеме (*29 августа* — первое исполнение концертной увертюры «Осенью» в новой редакции под управлением Грига).

Первая оркестровая сюита из музыки к драме «Пер Гюнт» ор. 46. Инструментовка сцен из неоконченной оперы «Улаф Трюггасон».

584

Январь — отъезд в Германию. *21 и 29 февраля* — концерты в Берлине (первое исполнение первой сюиты «Пер Гюнт»). *Февраль* — в Лейпциге. Концертная поездка по Англии: *28 февраля* — концерт в Манчестере с Ниной Григ; *9, 14 и 20 марта* — концерты в Лондоне с И. Исааком (третья скрипичная соната); *28 марта* — авторский вечер с Ниной Григ в «Концертах Галле» в Лондоне. *Апрель* — поездка в Париж. *Лето* — в Трольхаугене. *Октябрь, ноябрь* — концерты в Кристиании: *9 октября* — концерт с Э. Гульбрансон, *19 октября* — первое исполнение сцен из оперы «Улаф Трюгвасон», в присутствии Бьернсона; *26 октября* — концерт с Гульбрансон, первое исполнение песен ор. 48 и ор. 49. *Ноябрь* — в Копенгагене. *16 и 20* — концерты с Гульбрансон. Концертная поездка по Бельгии и Франции: *30 ноября, 2 и 8 декабря* — концерты в Брюсселе; *12 декабря* — концерт в Париже, в театре Шатле, с оркестром Э. Колонна (исполнение фортепианного концерта пианистом А. де Грееф и мелодрамы «Берглиот»). *29 декабря* — камерный концерт с участием Нины Григ и скрипача И. Вольфа. Григ избран членом Французской академии.

6 песен для голоса с ф-п. ор. 48. 6 стихотворений Драхмана для голоса с ф-п. ор. 49. «Простая песня» на слова Драхмана для голоса с ф-п. «Пасхальная песня» на слова А. Бётгера для голоса с ф-п. «Ты устремляешь взоры» — песня для голоса с ф-п. на слова Драхмана.

1890

Париж. Концерт *4 января* с Ниной Григ. *С февраля по апрель* — в Германии. Концерты: *4 февраля* в Штутгарте, *27 февраля* — в Лейпциге (сцены из оперы «Улаф Трюгвасон»), *22 марта* — в Лейпциге с А. Бродским (вторая скрипичная соната). *С апреля по сентябрь* — в Трольхаугене. *Октябрь, ноябрь* — концерты в Кристиании. *Ноябрь, декабрь* — в Копенгагене. Последнее свидание Грига с Н. Гаде. *10 декабря* — письмо к Бьернсону с предложением написать текст оратории «Мир».

2 мелодии для струнного оркестра ор. 53.

1891

С начала года до апреля — в Копенгагене, затем — в Кристиании. *Лето* — в Трольхаугене; горный поход на Ютунхеймен с Ю. Рёнтгеном и Бейером, записи норвежских народных песен. *Октябрь, ноябрь* — в Кристиании. Празднование двадцатипятилетия концертной деятельности Грига. Концерты: *1 ноября* (первое исполнение «Старонорвежского романса» ор. 51 с Агатой Баккер-Грёндаль и «Лирических пьес» ор. 54), *14 ноября* (первое исполнение второй сюиты «Пер Гюнт»), *21 ноября*. *В конце ноября* — возвращение в Трольхауген.

Работа над ораторией «Мир» (фрагмент «Я любила»). 2 части из неоконченного струнного квартета F-dur. «Старонорвежский романс» с вариациями для 2-х ф-п. ор. 51. Транскрипции собственных песен для ф-п. ор. 52. «Лирические пьесы» для ф-п.

ор. 54. «Грозовые облака» для ф-п. 2-я оркестровая сюита из музыки к драме «Пер Гюнт» ор. 55.

1892

С начала года до ноября — в Трельхаугене. *11 июня* — празднование серебряной свадьбы Эдварда и Нины Григ. Постройка «рабочего домика» в Трельхаугене. *Ноябрь* — в Кристиании. *5 ноября* — концерт с оркестром Музыкального общества (первое исполнение сюиты «Сигурд Юрсальфар»). *17 ноября* — камерный концерт с участием Нины Григ и Й. Хальворсена. *24 ноября* — концерт в Копенгагене. Отъезд в Лейпциг через Берлин.

3 пьесы для оркестра из музыки к драме Бьерсона «Сигурд Юрсальфар» ор. 56.

1893

С начала года до марта — в Лейпциге. *7 февраля* — концерт в Гевандхаузе с участием А. Зилоти (фортепианный концерт, вторая сюита «Пер Гюнт»). *Апрель, май* — во Франции (Ривьера). *Июнь* — курорт Грефсен в Дании, встреча с Ибсеном (проект оперы «Воители в Хельгеланде»). Григ удостоен звания почетного доктора Кембриджского университета. *Октябрь* — концерты в Кристиании (*5 октября* — первое исполнение «Лирических пьес» ор. 57). Отъезд в Копенгаген. *28 октября* — концерт в Копенгагене с норвежской драматической артисткой Л. Гундерсен и венесуэльской пианисткой Т. Карреньо.

«Песня нашего знамени» на слова Б. Бьерсона для мужского хора. «Лирические пьесы» для ф-п. ор. 57. Гармонизация «Колыбельной Йендины» для ф-п. ор. 66 № 19 (в письме к Ф. Бейеру от 24 ноября). Работа над песнями ор. 58, ор. 59 и ор. 60.

1894

Январь — в Копенгагене. Музыкально-критический очерк «Роберт Шуман». *20 января* — концерт с Ниной Григ (первое исполнение песен ор. 59 и ор. 60). *Февраль* — в Лейпциге (концерт в Гевандхаузе *1 февраля*). *Весной* — концерты в Германии, Швейцарии, Франции, Англии: *9 марта* — Мюнхен, *17 марта* — Женева, *22 апреля* — Париж, концерт с оркестром Колонна при участии французского пианиста Р. Пюньо, *24 мая* — Лондон. *Лето и осень, до ноября*, — в Трельхаугене. Концерты в Бергене *16, 18, 20 и 21 октября* с участием Гундерсен и Гульбрансон. *Ноябрь, декабрь* — в Копенгагене (концерт *11 декабря*).

«Норвегия». Стихотворения Паульсена для среднего голоса с ф-п. ор. 58. Элегические стихотворения Паульсена для среднего голоса с ф-п. ор. 59. Стихотворения В. Крага для среднего голоса с ф-п. ор. 60.

Детские песни на слова Рольфсена для голоса с ф-п. ор. 61. Переложение песен «Лебедь» (ор. 25 № 2) и «На Монте Пинчيو» (ор. 39 № 1) для голоса с оркестром.

Копенгаген. Концерты 20 января, 28 февраля и 26 апреля (первое исполнение «Детских песен» ор. 61 Ниной Григ). С мая до октября — в Трельхаугене. 12 октября — концерт в Кристиании (первое исполнение «Двух норвежских мелодий для оркестра» ор. 63 и песен «Лебедь» и «На Монте Пинчио» в инструментовке Грига). Ноябрь — отъезд в Лейпциг через Копенгаген.

«Лирические пьесы» для ф-п. ор. 62. «2 норвежские мелодии» для струнного оркестра ор. 63. Инструментовка песни «Генрик Вергелая» ор. 58 № 3. «Девушка с гор» — цикл песен на слова А. Гарборга для голоса с ф-п. ор. 67.

Лейпциг. 23 марта — концерт в Вене с участием Гульбрансон. Встречи с И. Брамсом и И. Штраусом. Апрель, май — в Копенгагене. 28 апреля — концерт с участием Ф. Бузони. Лето — в Трельхаугене и Луфтхюсе (горный поход с Й. Хальворсеном). Октябрь — поездка в Швецию, концерты в Стокгольме 24, 29 октября и 1 ноября. 7 ноября — концерт в Кристиании с Ламмерсом. 7 и 19 декабря — концерты в Вене (исполнение квартета ор. 27 Чешским квартетом). Встречи с И. Брамсом.

2 песни на слова Й. Даля для мужского хора а саррелла. «Приветствие певцов Кристиании» на слова Й. Ли для баритона соло и мужского хора а саррелла; сочинено к празднику песни в Кристиании. «Лирические пьесы» для ф-п. ор. 65. «19 норвежских народных песен» для ф-п. ор. 66.

6 января — концерт в Вене. Февраль — поездка по Голландии, концерты: 13 февраля в Амстердаме, при участии певца И. Месхерта (сцены из оперы «Улаф Трюгвасон», хоры ор. 30), 16 февраля в Амстердаме (с Ниной Григ и Ю. Рёнтгеном), 3 марта в Гааге и 8 марта в Амстердаме. Григ избран членом Академии искусства в Берлине. В апреле — возвращение в Норвегию через Копенгаген. Лето — в Трельхаугене. Ноябрь — музыкально-критический очерк о Моцарте. Концертная поездка по Англии с Ниной Григ и немецким скрипачом И. Вольфом: 20 ноября — Ливерпуль, 24 — Манчестер, 26 — Бирмингам, 30 — Эдинбург, 11 декабря — Брайтон, 13—15 — Лондон. Возвращение в Трельхауген.

Трельхауген. Организация первого норвежского музыкального фестиваля в Бергене (26 июня — 3 июля). Исполнение на фестивале фортепианного концерта и сцен из оперы «Улаф Трюгвасон» голландским оркестром под управлением Грига. Август — поход на Югунхеймен. Октябрь — отъезд в Кристианию.

«Симфонические танцы (на норвежские темы)» для оркестра ор. 64. «В бурном танце» для ф-п. «Шествие гномов» для ф-п. «Ave Maris Stella» для смешанного хора a cappella. Работа над «Лирическими пьесами» ор. 68.

1899

Январь, февраль — в Копенгагене (концерт 17 февраля). *Март* — поездка в Италию. 3 апреля — концерт в Риме (первая скита «Пер Гюнт», скита «Сигурд Юрсальфар», песни в исполнении певицы Берглиот Ибсен — дочери Бьернсона). *Лето* — в Трельхаугене. *Сентябрь, октябрь* — в Кристиании (Григ дирижирует музыкой к спектаклю «Сигурд Юрсальфар» на открытии Национального театра). Встречи с Бьернсоном. Выступление Грига в связи с процессом А. Дрейфуса, переписка с Колонном. *Ноябрь* — концерты в Швеции 4, 7, 9 и 10 ноября — концерт в Копенгагене (первое исполнение оркестровых обработок «Лирических пьес» ор. 68, отдельных песен из цикла «Девушка с гор» и «Симфонических танцев» ор. 64).

«Лирические пьесы» для ф-п. ор. 68. Переложение для оркестра 2-х пьес из ор. 68 («Вечер в горах», «Колыбельная»).

1900

С начала года до марта — в Копенгагене. Концерты 9, 14 и 18 января (при участии скрипачки В. Норман-Неруды). *Апрель* — концерты в Кристиании: 2 апреля — первое авторское исполнение «Лирических пьес» ор. 68; 22 апреля — концерт, посвященный памяти Р. Нурдрока, в Национальном театре. Статья о Нурдроке. *Лето* — в Трельхаугене. С октября до января 1901 г. — лечение в санатории Воксенколлен, в окрестностях Кристиании. Статья «Французская и немецкая музыка». 8 декабря — смерть М. Абрахама.

Переложение «Старонорвежского романса с вариациями» ор. 51 для оркестра. «Рождественская колыбельная песня» на слова А. Лангстеда для голоса с ф-п. 5 стихотворений О. Бенциона для голоса с ф-п. ор. 69. 5 стихотворений Бенциона для голоса с ф-п. ор. 70. «Дьяволу» — песня на слова Бенциона для голоса с ф-п. «Джентльмен» — песня на слова Р. Киплинга для голоса с ф-п.

1901

С февраля до мая — в Копенгагене. Статья о Дж. Верди. Концерты: 23 марта (первое исполнение «Норвежских песен» ор. 66 и песен ор. 70 — с Ниной Григ) и 24 апреля. В конце апреля в Кристиании — концерт из произведений Нурдрока и фонд памятника композитору (вступительное слово Бьернсона). С начала мая до конца года — в Трельхаугене. 17 мая в Бергене Григ дирижирует хором на открытии памятника Уле Буллю. *Октябрь* — смерть брата Йона. Концерты в Бергене 1 и 25 октября

(в фонд памятника Нурдроку). *Декабрь* — получение записей норвежских народных танцев от Й. Хальворсена.

«Лирические пьесы» для ф-п. ор. 71. «Уле Буллю». Песни на слова Й. Вельхавена для мужского хора а саррелла (сочинена к открытию памятника Уле Буллю в Бергене).

1902

Январь — в Трольхаугене. *Февраль, март* — в Копенгагене. Очерк «С Бьернсоном в былые дни». *22 апреля* — концерт в Варшаве при участии Т. Карреньо и норвежской певицы Л. Виборг. Концерты в Риге. *С мая до ноября* — в Трольхаугене (*август* — лечение в бергенской больнице). *24 и 26 октября* — концерты в Бергене с Ниной Григ (первое исполнение «Лирических пьес» ор. 71). *С ноября до конца года* — в Кристиании. Концерты *23 ноября, 5 и 16 декабря*.

Изучение народной скрипичной музыки. Работа над «Норвежскими крестьянскими танцами» ор. 72.

1903

Январь, февраль — лечение в санатории Воксенколлен, близ Кристиании. *25 и 27 марта* — концерты в Праге: *25-го* — с французским пианистом Р. Пюньо и финской певицей И. Экман; *27-го* — с пианисткой Т. Карреньо (младшей) и чешской певицей М. Дворжаковой (дочерью А. Дворжака). *Апрель* — концерты в Варшаве (*9-го и 15-го?*) с Экман. *19 апреля* — концерт в театре Шатле в Париже, с участием Пюньо и Гульбрансон (демонстрация французских шовинистов). *27 апреля* — второй концерт в Париже. Возвращение в Трольхауген. *15 июня* — торжественное празднование шестидесятилетия Грига в Бергене. Посещение Трольхаугена Бьернсоном. *Октябрь* — отъезд в Кристианию. Лечение в санатории Воксенколлен.

Slåtter (норвежские крестьянские танцы) для ф-п. ор. 72. Оркестровая редакция музыки к драме «Сигурд Юрсальфар» ор. 22.

1904

Январь — в гостях у Бьернсона в Аулестаде. *Февраль* — в Копенгагене. *Март* — концерты в Стокгольме с Ниной Григ. *Май* — возвращение в Трольхауген. Статья о Дворжаке (некролог). *С октября до конца года* — в Кристиании (*9 декабря* — концерт с Ниной Григ).

Редактирование оркестровой партитуры «Лирической сюиты», сделанной А. Зейдлем (оркестровое переложение «Лирических пьес» ор. 54).

1905

С начала года до мая — в Копенгагене. *Май* — возвращение в Кристианию. *7 июня* — провозглашение национальной независи-

мости Норвегии, разрыв унии с Швецией. *Лето* — в Трольхаугене. Автобиографический очерк «Мой первый успех». *Ноябрь* — в Кристиании. *Декабрь* — лечение в больнице и санатории Хольменколлен.

«Настроения». 7 пьес для ф-п. ор. 73. «Охотник» — песня для голоса с ф-п. на слова Шульца.

1906

С начала года до апреля — в Кристиании. Концерты 21, 24 и 30 марта (первое исполнение «Норвежских крестьянских танцев» ор. 72). *Весна* — концерты в Праге (16 апреля), Амстердаме (21 и 26 апреля, с Пабло Касальсом и норвежским пианистом Ф. Баккер-Грёндалем), Лондоне (17 и 24 мая). Григ удостоен авансии почетного доктора Оксфордского университета. *Июнь* — лечение в санатории около Копенгагена. *С июля до сентября* — Трольхауген; встречи с А. Бродским. *Октябрь* — отъезд в Кристианию.

4 псалма для баритона соло и смешанного хора a capella ор. 74.

1907

С начала года до марта — в Кристиании. 12 января — концерт в Музыкальном обществе с пианистом К. Ниссеном; 6 марта — камерный концерт с Ниной Григ и Ю. Рёнтенгом. 21 марта — концерт в Копенгагене. Концертная поездка по Германии: 6 апреля — концерт в Мюнхене, 12 и 14 апреля — концерты в Берлине (с пианистом Х. Клеве и драматической артисткой Р. Бертенс в мелодраме «Берлиот»). 27 апреля — последний концерт Грига в Киле с датской певицей Э. Бек и пианистом Ф. Баккер-Грёндалем. Поездка в Лейпциг; встреча с композитором М. Рegerом. *Май, июнь* — лечение в санатории около Копенгагена. *В середине июня* — возвращение в Трольхауген. Резкое ухудшение состояния здоровья. 27—30 августа — лечение в бергенской больнице. 1 сентября — в Трольхаугене. 2 сентября — отъезд в Англию; остановка в Бергене (отель «Норге»). Тяжелый приступ астмы, помещение в больницу. 4 сентября — смерть в бергенской больнице.

Лето — корректура фортепианного концерта и партитуры музыки к драме «Пер Гюнт».

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В основу настоящего списка положен труд С. Юрдана (Jordán S. Edvard Grieg. En oversikt over hans liv og verker. Bergen, 1954) и библиография сочинений Грига, составленная Э. Гаукстадом (Gaustad Ø. Edvard Grieg. 1843—1943. En bibliografi. — «Norsk Musikkgranskning», årbok 1942. Oslo, 1943).

В первом разделе списка представлены сочинения, обозначенные опусом. Во второй раздел входят сочинения без указания опуса. Сочинения, изданные посмертно, выделены в особую группу. В третьем разделе собраны неопубликованные сочинения, наброски.

Названия произведений, за исключением песен, написанных на оригинальный немецкий текст, даны, в соответствии с автографами, на норвежском языке. Поскольку подлинные названия сочинений Грига в различных изданиях (в том числе в наиболее распространенном немецком издании Peters) нередко печатались в измененном виде, в разных переводах и вариантах, в случаях наиболее существенных расхождений автографа с изданием в квадратных скобках приводится второе название произведения, вошедшее в практику, но не вполне соответствующее авторскому оригинальному тексту.

Внутри разделов сочинения расположены в хронологическом порядке.

В списке приводятся даты сочинений, время и место первого исполнения и первого издания сочинений, имена первых исполнителей и тех, кому были посвящены сочинения.

Все переложения, транскрипции, обработки, за исключением специально оговоренных в сноске, принадлежат самому композитору.

Сочинения оп. 1—74

Оп. 1. Fire Klaverstykker. Четыре пьесы для ф-п.

1. Allegro con leggerezza (D-dur). 2. Non allegro e molto espressivo (C-dur). 3. Mazurka (a-moll). 4. Allegro con moto (e-moll).

Соч.: 1861—1862. Исп.: апрель 1862, Лейпциг (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1867. Посв.: Эрнсту Фердинанду Венцелю.

Оп. 2. Vier Lieder für eine Altstimme und Pianoforte. Четыре песни для контральто с ф-п.

1. Die Müllerin. Мельничиха (Шамиссо). 2. Eingehüllt in grauen Wolken. Кроясь в сумрак туч свинцовых (Гейне). 3. Ich stand in dunkeln Träumen. Стоял я в мрачном раздумье (Гейне). 4. Was soll ich sagen? Что мне сказать? (Шамиссо).

Соч.: 1861—1862. Изд.: Leipzig, Peters, 1880.

- Ор. 3. Poetiske Tonebilleder. Поэтические картинки для ф-п.
 1. Allegro ma non troppo (e-moll). Allegro cantabile (B-dur). 3. Con moto (c-moll). 4. Andante con sentimento (A-dur). 5. Allegro moderato (F-dur). 6. Allegro scherzando (e-moll).
 Соч.: 1863. Изд.: København, Horneman, 1864. Посв.: Бенъямину Феддерсену.
- Ор. 4. Seks Digte af A. von Chamisso, H. Heine og L. Uhland. Шесть стихотворений А. Шамиссо, Г. Гейне и Л. Уланда. Для голоса с ф-п.
 1. Die Waise. Сирота (Шамиссо). 2. Morgenthau. Утренняя роса (Шамиссо). 3. Abschied. Прощание (Гейне). 4. Jägerlied. Охотничья песня (Уланд). 5. Das alte Lied. Старая песня (Гейне). 6. Wo sind sie hin? О, где они? [У моря] (Гейне).
 Соч.: 1863—1864. Изд.: København, W. Hansen, s. a.
- Ор. 5. Hjertets Melodier af H. Chr. Andersen. Мелодии сердца, на слова Х. Кр. Андерсена, для голоса с ф-п.
 1. To brune Øjne. Два карих глаза. 2. Du fatter ej Bølgernes evige Gang. Ты знаешь, как волны в просторе шумят. [Des Dichters Herz — Сердце поэта]. 3. Jeg elsker dig. Люблю тебя! 4. Min Tanke er et maegtigt Fjeld. Могучие горы — мысль моя.
 Соч.: 1864. Исп.: осень 1865, Берген (Инна Хагеруп). Изд.: København, Erslev, 1866. Посв.: Хансу Кристиану Андерсену.
- Ор. 6. Humoresker for Pianoforte. Юморески для ф-п.
 1. Tempo di Valse (D-dur). 2. Tempo di Menuetto ed energico (gis-moll). 3. Allegretto con grazia (C-dur). 4. Allegro alla burla (g-moll).
 Соч.: 1865. Изд.: København, W. Hansen, 1865. Исп.: 5 октября 1866, Берген (авт.). Посв.: Рикарду Нурдроку.
- Ор. 7. Sonate e-moll for Klaver. Соната e-moll для ф-п. 1. Allegro moderato. 2. Andante molto. 3. Alla Menuetto, ma poco più lento. 4. Finale. Molto allegro.
 Соч.: 1865. Исп.: ноябрь, 1865, Лейпциг (авт.). Изд.: Leipzig, Breitkopf und Härtel, s. a. Посв.: Нильсу Вильгельму Гаде.
- Ор. 8. Sonate for Klaver og Violin F-dur. Соната для скрипки и ф-п. F-dur. 1. Allegro con brio. 2. Allegretto quasi Andantino. 3. Allegro molto vivace.
 Соч.: 1865. Исп.: ноябрь 1865, Лейпциг (партию ф-п. — авт.) Изд.: Leipzig, Peters. 1866. Посв.: Бенъямину Феддерсену.
- Ор. 9. Romancer og Ballader til Digte af A. Munch. Романсы и баллады на слова А. Мунка, для голоса с ф-п.
 1. Hæren. Арфа. 2. Vuggesang. Колыбельная песня. 3. Solnedgang. Заход солнца. 4. Udfarten. Отплытие.
 Соч.: 1863—1865. Изд.: København, Erslev, 1868.
- Ор. 10. Fire Romancer til Texter af Chr. Winther. Четыре романса на тексты Кр. Винтера, для голоса с ф-п.
 1. Taksigelse. Благодарность. 2. Skovsang. Лесная песня. 3. Blomsterne tale. Цветы говорят. 4. Sang paa Fjeldet. Песни в горах.

Соч.: 1864(?). Изд.: København, W. Hansen, s. a.

- Ор. 11. I Høst. Konsertouverture for stort Orkester. Осенью. Концертная увертюра для большого оркестра*.
Соч.: 1866; 2-я ред. — 1887. Исп.: 29 августа 1888, Бирмингем (под упр. авт.). Изд.: 1-я ред. — Leipzig, Rieter-Biedermann, 1874; 2-я ред. — Leipzig, Peters, 1888.
То же: I Høst. En Fantasi for Pianoforte til 4 Haender. Осенью. Фантазия для ф-п в 4 руки.
Соч.: 1866. Изд.: S. l., 1867.
- Ор. 12. Lyriske Smaastykker for Pianoforte. Маленькие лирические пьесы для ф-п. (тетр. I).
1. Arietta. Ариетта. 2. Vals. Вальс. 3. Vaegtersang. Песня сторожа. 4. Elverdans. Танец эльфов. 5. Folkevisе. Народный напев. 6. Norsk. Норвежская мелодия. 7. Albumblad. Альбомный листок. 8. Faedrelandssang. Песня о родине.
Соч.: 1867. Изд.: København, Horneman, 1867.
Из ор. 12: Песня о родине. Перелож. для мужского хора a cappella.
Соч.: 1868. Изд.: Kristiania, 1868.
- Ор. 13. Sonate for Klaver og Violin G-dur. Соната для скрипки и ф-п. G-dur. 1. Lento doloroso. Allegro vivace. 2. Allegro tranquillo. 3. Allegro animato.
Соч.: 1867. Изд.: Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868.
Посв.: Йухану Свенсену.
- Ор. 14. Deux pièces symphoniques pour le piano à quatre mains. Две симфонические пьесы для ф-п. в 4 руки [перелож. 2-х частей неизданной симфонии c-moll]. 1. Andante cantabile. 2. Allegro energico.
Соч.: 1864. Изд.: København, W. Hansen, s. a.
- Ор. 15. Romancer af Henrik Ibsen, H. Chr. Andersen og Chr. Richardt. Романы на слова Генрика Ибсена, Х. Кр. Андерсена и Кр. Рикардта, для голоса с ф-п.
1. Margretes Vuggesang af «Kongsæmnerne». Колыбельная Маргариты из драмы «Борьба за престол» (Ибсен). 2. Kjaerlighed. Любовь (Андерсен). 3. Langelandsk Følkemelodi. Лангеландская народная мелодия (Андерсен). 4. Modersorg. Горе матери (Рикардт).
Соч.: 1863—1870. Изд.: København, W. Hansen, 1870.
- Ор. 16. Klaverkonsert a-moll. Концерт для ф-п. с оркестром a-moll. 1. Allegro molto moderato. 2. Adagio. 3. Allegro moderato molto e marcato.
Соч.: 1868. Исп.: 3 апреля 1869, Копенгаген (солист Э. Нейперт). Изд.: Leipzig, Fritsch, 1872. Посв.: Эдмунду Нейперту.
- Ор. 17. 25 norske Folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte. Melodierne efter Lindemans Samling. Двадцать пять норвежских народных песен и танцев в обработке для ф-п., на мелодии из сборника Линдемана.
1. Springlaat. Спрингданс. 2. Ungersvenden. Юноша. 3. Springdans. Спрингданс. 4. Niels Tallefjoren. Нильс Таллефьорен. 5. Jølstring. Танец из Йольстера. 6. Brulaat. Свадеб-

* На тему песни «Осенняя буря» из ор. 18 № 4 (1865).

ная песня. 7. Halling. Халлинг. 8. Grisen. Поросянок. 9. Naar mit Øje. Когда мой взор [Geistliches Lied — Духовная песня]. 10. Aa Ole engang i Sinde fik at beile. Однажды задумал посягаться Уле [Lied des Freiers — Песня жениха]. 11. På Dovrefjeldet i Norge. На горах Довре, в Норвегии [Heldenlied — Героическая песня]. 12. Solfager og Ormekongen. Красавица и король драконов. 13. Reiselaaet. Попутная песня. 14. Jeg sjunger med sorgfulgt Hjerte. Пою, скорбя всем сердцем. [Trauergesang — Траурная песня]. 15. Den sidste Laurdags Kvelden. Последний субботний вечер. 16. Je vet en Liten Gjente. Я знаю маленькую девушку. 17. Aa Kleggen han sa no te Flugga si. Овод и муха. 18. Stabbe-Laaten. Стаббе-лотен (шуточный свадебный танец). 19. Hølje Dale. Долина в горах. 20. Halling. Халлинг. 21. Saebugga. Сэбюгга. 22. So Lokka me over den Muga. Зови меня в полях, лугах [Kuhreigen — Пастушеская песня]. 23. Saag du nokke Kjaeringa mi. Скажи мне, милая [Bauernlied — Крестьянская песня]. 24. Brulaaten. Свадебная песня. 25. Rabnabrullaup i Kraakalund. Свадьба воронов.

Соч.: 1869. Изд.: Bergen, Rabe, 1870. Посв.: Уле Буллю.

- Op. 18. Romancer og Sange af danske og norske Digtere. Componerede for Mezzo-Sopran eller Baryton. Hefter I—II. Романсы и песни на слова датских и норвежских поэтов для меццо-сопрано или баритона. Тетр. I—II.

Hefte I. Til Texter af H. Chr. Andersen og Chr. Richardt. Тетр. I. На тексты Х. Кр. Андерсена и Кр. Рикарда. 1. Vandring i Skoven. В лесу (Андерсен). 2. Hun er saa hvid. Она так бела (Андерсен). 3. En Digtters sidste Sang. Последняя песнь поэта (Андерсен). 4. Efteraarstormen. Осенняя буря (Рикардт).

Hefte II. Til Texter af H. Chr. Andersen og Bjørnstjerne Bjørnson. Тетр. II. На тексты Х. Кр. Андерсена и Бьернстjerne Бьернсона. 1. Poesien. Поэзия (Андерсен). 2. Ungbirken. Молодая березка (Андерсен). 3. Hytten. Избушка (Андерсен). 4. Rosenkporren Розочка (Андерсен). 5. Serenade til Welhaven. Серенада Вельхавену (Бьернсон).

Соч.: 1863—1868. Изд.: København, Horneman, 1870 (?)

Из op. 18: Серенада Вельхавену. Перелож. для мужского хора a cappella.

Соч.: 1868. Изд.: Kristiania, 1868.

- Op. 19. Folkelivsbilleder. Humoresker for Piano. Из народной жизни. Юморески для ф-п.

1. Fjeldslåt. Горный танец [Auf den Bergen — В горах]. 2. Brudfølget drar forbi. Свадебное шествие проходит. 3. Fra Karnevalet. На карнавале.

Соч.: 1869—1870. Исп.: 15 декабря 1869, Копенгаген (№ 2, авт.); 6 сентября 1870, Ларвик (№ 1, авт.); 22 мая 1872 (весь цикл, Агата Баккер-Грёндаль). Изд.: København, Horneman, 1872. Посв.: Эмилю Гартману.

- Op. 20. Foran Sydens Kloster, fra Bjørnsons «Arnlyot Gelline», for Solostemmer, Kvindekor og Orkester. У врат монастыря. Из поэмы Бьернсона «Арнлют Геллине». Для соло, женского хора и оркестра.

- Соч.: 1870—1871. Исп.: 30 ноября 1872, Кристиания (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.
- Op. 21. Fire Digte af Bjørnsons «Fiskerjenten». Четыре стихотворения из новеллы Бьернсона «Рыбачка», для голоса с ф-п.
1. Det første Møde. Первая встреча. 2. God Morgen. С добрым утром. 3. Jeg giver mit Digt til Våren. Вы, песни, к весне летите. 4. Tak for dit Raad. За добрый совет.
- Соч.: 1870—1872. Изд.: København, Horneman, 1872. — То же: Первая встреча. Вы, песни, к весне летите [Til Våren — К весне]. Транскрипция для ф-п. (см. op. 52 № 2, op. 41 № 6).
- То же: Первая встреча. Перелож. для струнного оркестра (см. op. 53 № 2).
- Op. 22. Sigurd Jorsalfar, af Bjørnstjerne Bjørnson. Klaverudtog med Tekst. Сигурд Юрсальфар. Музыка к драме Бьернстjerne Бьернсона. Клавираусцуг с текстом*.
1. Borghilds Drom. Indledning og Melodrama. Сон Борхильды. Вступление и мелодрама. 2. Marsch ved Mandjævnningen. Марш «Испытание силы». 3. Kvad, for Solo, Kor og Klaver. Песня для соло, хора и ф-п. 4. Hylldningsmarsch. Торжественный марш. 5. Kongekvadet, for Solo, Kor og Klaver. Королевская песнь для соло, хора и ф-п.
- Соч.: 1872. Исп.: 10 апреля 1872 (1-я оркестровая ред.). Изд.: København, W. Hansen, 1876.
- То же: 2-я оркестровая ред. (см. op. 56).
- Op. 23. Peer Gynt. Scenemusik til Henrik Ibsens dramatiske Digtning. Пер Гюнт. Музыка к драматической поэме Генрика Ибсена (см. также op. 46, 55).
- Соч.: 1874—1875. Исп.: 24 февраля 1876, Кристиания. Изд.: København, W. Hansen, 1876 (клавираусцуг); Leipzig, Peters, 1908 (партитура).
- Op. 24. Ballade i Form af Variationer over en norsk Melodi, for Klaver. Баллада в форме вариаций на норвежскую тему для ф-п.
- Соч.: 1875. Исп.: июль, 1876, Лейпциг (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1876.
- Op. 25. Sex Digte af Henrik Ibsen. Шесть стихотворений Генрика Ибсена, для голоса с ф-п.
1. Spillemaend. Музыканты. 2. En Svane. Лебедь. 3. Stambogsrim. В альбом. 4. Med en Vandlilje. Водяная лилия. 5. Borte! Скрылась! 6. En Fuglevisse. Птичье пенье.
- Соч.: 1876. Изд.: København, Lose, 1876.
- Из op. 25: Лебедь. Перелож. для голоса с оркестром.
- Соч.: 1894. Исп.: 12 октября 1895 (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.
- Op. 26. Fem Digte af John Paulsen. Пять стихотворений Йона Паульсена, для голоса с ф-п.
1. Et Naab. Надежда. 2. Jeg reiste en deilig Sommerkvaeld. То было в прекрасный летний день. 3. Den Aergjer-

* Первоначальная оркестровая ред. музыки к драме осталась неизданной. В 1892 году переработана композитором в сюиту.

rige. Гордость. 4. Med en Primula veris. С примулой. 5. Paa Skogstien. На лесной тропинке [Herbststimmung — Осенью].

Соч.: 1876. Изд.: København, Lose, 1876.

- Op. 27. Kvartett (g-moll) for to Violiner, Viola og Violoncello. Квартет g-moll для двух скрипок, альты и виолончели. 1. Un poco Andante. Allegro molto ed agitato. 2. Romanze. 3. Intermezzo. 4. Finale. Lento. Presto al Saltarello.

Соч.: 1877—1878. Исп.: 27 октября 1878, Кёльн (Хекмановский квартет). Изд.: Leipzig, Fritsch, 1879.

- Op. 28. Fire Albumblade for Pianoforte. Четыре альбомных листка для ф-п.

1. Allegro con moto (As-dur). 2. Allegretto espressivo (F-dur). 3. Vivace (A-dur). 4. Andante serioso (cis-moll).

Соч.: 1864—1878. Изд.: Kristiania, Warmuth, 1878. Посв.: Минне Петерсен.

- Op. 29. Improvisata over to norske Folkeviser for Pianoforte. Импровизация на две норвежские народные песни для ф-п.

Соч.: 1878. Исп.: 4 февраля 1880 (авт.). Изд.: Kristiania, Warmuth, 1878. Посв.: Иде Аквист.

- Op. 30. Album for Mandssang (Kor og Soli), frit efter norske Folkeviser. Альбом для мужских голосов (для солистов и хора). Свободная обработка норвежских народных мелодий.

1. Jeg lagde mig saa sildig. Улегся спать я поздно. 2. Vadnlaat. Детская песенка. 3. Torø liti. Маленькая Торэ. 4. Kvaalins Halling. Халлинг. 5. Dae ae den største Daarleheit. Конечно, я глупец большой. 6. Springdans. Спрингданс. 7. Han Ole. Юный Уле. 8. Halling. Халлинг. 9. Dejlige blandt Kvinder. Прекраснейшая из женщин. 10. Den store, hvide Flok. Великий белый сом. 11. Fantegutten. Молодой цыган. 12. Røtnams Knut. Ай да Кнут!

Соч.: 1877—1878. Исп.: 2 октября 1879, Берген (под упр. авт.). Изд.: Kristiania, Warmuth, 1880.

- Op. 31. Landkjenning (B. Vjørnson). Kor med Baryton-Solo. Возвращение на родину. Слова Бьернсона. Для баритона соло и хора.

Соч.: 1872. Исп.: 17 мая 1872. Изд.: Kristiania, Warmuth, s. a.

То же: для баритона соло, хора, оркестра и органа (2-я ред.).

Соч.: 1881. Изд.: Leipzig, Peters, 1881.

- Op. 32. Den Bergtekte. Gammelnorsk Folkepoesi for Baryton, Strykeorkester og to Horn. В плену гор [Der Einsame — Одинокий]. Старонорвежская народная баллада для баритона соло, струнного оркестра и 2-х валторн.

Соч.: 1878. Исп.: 5 апреля 1879, Копенгаген (под упр. авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1881.

- Op. 33. Melodier til Digte af A. O. Vinje. Hefter I—II. Мелодии на стихи О. У. Винье, для голоса с ф-п. Тетр. I—II.

Hefte I. Тетр. I. 1. Guten. Юноша. 2. Vaaren. Весна [Løstør Frühling — Последняя весна]. 3. Den Saerde. Ираненный. 4. Tuteberet. Брусника. 5. Langs ei Aa. У реки. 6. Eit Syn. Видение.

Hefte II. Тетр. II. 1. Gamle Mor. Старая мать. 2. Det Første. Первое в жизни. 3. Ved Rundarne. Возвращение

в Рундарне. 4. Et Vennestykke. О дружбе. 5. Trudom. Вера. 6. Fugemaal. Моя цель.

Соч.: 1873—1880. Изд.: København, W. Hansen, 1881.

Из ор. 33, 34: Израненный. Весна. Перелож. для струнного оркестра.

Из ор. 33, 34: Последняя весна. Перелож. для голоса с оркестром.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 34. То elegiske Melodier, efter Digte af A. O. Vinje for Strykeorkester. Две элегические мелодии, по стихотворениям О. У. Винье, для струнного оркестра.

1. Hjertesaaer [Herzwunden]. Сердечные раны. 2. Vaaren [Letzter Frühling]. Последняя весна.

Соч.: 1880. Исп.: 30 сентября 1880, Берген (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1881.

Ор. 35. Norske Danse for Klaver til fire Haender. Норвежские танцы для ф-п. в 4 руки *.

1. Allegro marcato (d-moll). 2. Allegro tranquillo e grazioso (A-dur). 3. Allegro moderato alla Marcia (G-dur). Allegro molto (D-dur).

Соч.: 1881. Исп.: 6 февраля 1883, Берген (авт. и Нина Григ). Изд.: Leipzig, Peters, 1882(?)

То же: перелож. для фортепиано.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 36. Sonate for Klaver og Violoncello a-moll. Соната для виолончели и ф-п. a-moll. 1. Allegro agitato. 2. Andante molto tranquillo. 3. Allegro.

Соч.: 1882—1883. Исп.: 22 октября 1883, Дрезден (Ф. Грюцмахер и авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1883. Посв.: Иону Григу.

Ор. 37. Vals-capriser for Klaver til fire Haender. Вальсы-каприсы для ф-п. в 4 руки.

1. Tempo di Valse moderato (cis-moll). 2. Tempo di Valse (e-moll).

Соч.: 1883. Изд.: Leipzig, Peters, 1883.

То же: перелож. для ф-п. в 2 руки.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 38. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. II).

1. Vuggeviser. Колыбельная. 2. Folkviser. Народный напев. 3. Melodi. Мелодия. 4. Halling. Халлинг. 5. Springdans. Спрингданс. 6. Elegi. Элегия. 7. Vals. Вальс. 8. Canon. Канон.

Соч.: 1883. Изд.: Leipzig, Peters, 1883.

Ор. 39. Romancer (aeldre og nyere) for en Sangstemme med Piano. Романсы (старые и новые) для голоса с ф-п.

1. Fra Monte Pinicio. На Монте Пинчио (Бьернсон). 2. Dulgt Kjaerlighed. Тайная любовь (Бьернсон). 3. I Liden højt deroppe. Высоко на холмах зеленых (Ли). 4. Millom Rosor. Среди роз (Янсон). 5. Ved en ung Hustrus Bære. У гроба молодой женщины (Монрад). 6. Hører jeg Sangen klinge. Слышу ли песни звуки (Гейне).

* То же: в оркестровом перелож. Ханса Зитта (изд.: Leipzig, Peters, s. a.).

Соч.: 1869—1884. Изд.: København, W. Hansen, 1885.

Из оп. 39: На Монте Пинчио. Перелож. для голоса с оркестром.

Соч.: 1894. Исп. 12 октября 1895 (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

У гроба молодой женщины. Обработка для смешанного хора в cappella.

Ор. 40. Fra Holbergs Tid. Suite i gammel Stil for Pianoforte. Из времен Хольберга. Сюита в старинном стиле для ф-п.

1. Prélude. Прелюдия. 2. Sarabande. Сарабанда. 3. Gavotte. Гавот. 4. Air. Ария. 5. Rigaudon. Ригодон.

Соч.: 1884. Исп.: 7 декабря 1884 (авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1884.

То же: Из времен Хольберга. Сюита в старинном стиле для струнного оркестра.

Соч.: 1884—1885. Исп.: 12 марта 1885, Берген (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1885.

Ор. 41. Klaverstykker efter egne Sange. Hefter I—II. Транскрипция собственных песен для ф-п. Тетр. I—II.

Hefte I. Тетр. I. 1. Vuggesang. Колыбельная песня. 2. Lille Naakon (Margrethes Vuggevisе). Маленький Хокоп (Колыбельная Маргариты). 3. Jeg elsker dig! Люблю тебя!

Hefte II. Тетр. II. 4. Hun er saa hvid. Она так бела. 5. Prinsessen. Принцесса. 6. Til Vaaren. К весне.

Соч.: 1885. Изд.: København, W. Hansen, 1885.

Ор. 42. Bergliot. Digt af Bjørnstjerne Bjørnson. Deklamation med Orkester. Берглиот. Стихотворение Бьернстjerne Бьернсона. Декламация с оркестром.

Соч.: 1871 (1-я ред.); 1885 (2-я оркестровая ред.) Исп.: 3 ноября 1885, Кристиiania (Лаура Гундерсен и оркестр под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1886.

Ор. 43. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. III).

1. Sommerfugl. Бабочка. 2. Ensom Vandrer. Одинокий странник. 3. I. Hjemmet. На родине. 4. Liden Fugl. Птичка. 5. Erotik. Эрос. 6. Til Foråret. Весной.

Соч.: 1886. Изд.: Leipzig, Peters, 1886.

Ор. 44. Rejeminder. «Fra Fjeld og Fjord» af Holger Drachmann. По скалам и фьордам (путевые воспоминания). Песни для голоса с ф-п. на слова Хольгера Драхмана.

1. Prolog. Пролог. 2. Johanne. Юханна. 3. Ragnhild. Рагнхильд. 4. Ingebjørg. Ингебьорг. 5. Ragna. Рагна. 6. Epilog. Эпилог.

Соч.: 1886. Исп.: февраль, 1887, Кристиiania (Т. Ламмерс). Изд.: København, W. Hansen, 1886.

Ор. 45. Sonate for Klaver og Violin с-moll. Соната для скрипки и ф-п. с-moll. 1. Allegro molto ed appassionato. 2. Allegretto espressivo alla Romanza. 3. Allegro animato.

Соч.: 1886—1887. Исп.: 10 декабря 1887, Лейпциг, (А. Бродский и авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1887. Посв.: Францу Ленбаху.

Ор. 46. Peer Gynt. Orkestersuite tilrettelagt for konsertoppførelse. Пер Гюнт. Сюита для оркестра из музыки к драматической поэме Ибсена (обработка для концертного исполнения).

1. Morgenstemning. Утро. 2. Aases Død. Смерть Оссе. 3. Anitras Dans. Танец Анитры. 4. I Dovregubbens Hall. В пещере Горного короля (см. также оп. 23).

Соч.: 1888. И с п.: 21 января 1889, Берлин (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1888.

То же: перелож. для ф-п. в 2 и 4 руки.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 47. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. IV).

1. Valse-impromptu. Вальс-экспромт. 2. Albumblad. Альбомный листок. 3. Melodi. Мелодия. 4. Halling. Халлинг. 5. Melankoli. Меланхолия. 6. Springdans. Спрингданс. 7. Elegi. Элегия.

Соч.: 1887. Изд.: Leipzig, Peters, 1888.

Ор. 48. Seks Sange for en Syngestemme med Pianoforte. Шесть песен для голоса с ф-п.

1. Gruss. Привет (Гейне). 2. Dereinst, Gedanke mein. Настает время, мысль моя умолкает (Гейбель). 3. Lauf der Welt. Бег жизни [В вечерний час] (Уланд). 4. Die verschweigene Nachtigal. Соловей умолк (Вальтер фон дер Фогельвейде). 5. Zur Rosenzeit. Время роз (Гете). 6. Ein Traum. Сон (Боденштедт).

Соч.: 1889. И с п.: 26 октября 1889, Кристиания (№ 2 и 6, Эллен Гульбрансон и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1889.

Ор. 49. Sex Digte af Holger Drachmann for en Syngestemme med Pianoforte. Шесть стихотворений Хольгера Драхмана, для голоса с ф-п.

1. Saa du Knøsen som strog forbi. Смотрите, вот юноша мимо идет [Der Vagant — Бродяга]. 2. Vug, o Vove. Качай, волна. 3. Vaer hilset, I Damer. Привет вам, дамы. 4. Nu er Aftnen lys og lang. Теперь уж вечер стал светлым и долгим. 5. Jule-sne. Рождественский снег. 6. Foraarsregn. Весенний дождь.

Соч.: 1886—1889. И с п.: 26 октября 1889, Кристиания (№ 1, 3, Эллен Гульбрансон и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1889. Посв.: Торвальду Ламмерсу.

Ор. 50. Scener af «Olav Trygvason». Ufuldendt Drama af Bjørnson, for Solostemmer, Kor og Orkester. Улаф Трюгвасон. Сцены из неоконченной драмы Бьернсона для соло, хора и оркестра.

Соч.: 1873 (1-я ред.); 1888 (2-я ред.). И с п.: 19 октября 1889, Кристиания (концертное исп. под упр. авт.); 1908, Кристиания, Национальный театр (сценическая постановка). Изд.: Leipzig, Peters, 1890.

Из ор. 50: Scener af «Olav Trygvason». Ven og Tempeldans. Сцены из оперы «Улаф Трюгвасон». Молитва. Священный танец. Перелож. для ф-п.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 51. Gammelnorsk Romance med Variationer for to Klaverer til fire Haender. Старонорвежский романс с вариациями для двух ф-п.

Соч.: 1891. И с п.: 1 ноября 1891, Кристиания (авт. и Агата Баккер-Грёндаль). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

То же: Обработка для оркестра.

Соч.: 1900. И с п.: 21 декабря 1903, Кристиания (под упр. И. Хальворсена). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 52. Klaverstykker efter egne Sange. Hefter I—II. Транскрипция собственных песен для ф-п. Тетр. I—II.

Hefte I. Тетр. I. 1. Modersorg. Горе матери. 2. Det første Møde. Первая встреча. 3. Du fatter ej Bølgernes evige Gang. Ты знаешь, как волны в просторе шумят [Des Dichters Herz—Сердце поэта].

Hefte II. Тетр. II. 4. Solveigs Sang. Песня Сольвейг. 5. Kjaerlighed. Любовь. 6. Du gamle Mor. Старая мать.

Соч.: 1891. Изд.: København, W. Hansen, 1891; Leipzig, Peters, 1891.

Ор. 53. To Melodier efter egne Sange for Strykeorkester. Две мелодии для струнного оркестра (на темы собственных песен).

1. Norsk. Норвежская мелодия *. 2. Det første Møde. Первая встреча.

Соч.: 1890. И с п.: 18 октября 1890, Кристиания (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1891.

То же: перелож. для ф-п.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 54. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. V).

1. Gjaetertgut. Мальчик-пастух. 2. Gangar. Гангар. [Norwegischer Bauernmarsch — Норвежский крестьянский марш]. 3. Trolldtog. Шествие троллей [Zug der Zwerge — Шествие гномов]. 4. Notturmo. Ноктюрн. 5. Scherzo. Скерцо. 6. Klokkeklang. Колокольный звон.

Соч.: 1891. И с п.: 1 ноября 1891, Кристиания (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1891.

Из ор. 54: Лирическая сюита для оркестра **. 1. Мальчик-пастух. 2. Норвежский крестьянский марш. 3. Ноктюрн. 4. Шествие гномов.

Ред.: 1904. Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

Ор. 55. Peer Gynt. Orkestersuite tilrettelagt for konserttopførelse. Пер Гюнт. Вторая сюита для оркестра из музыки к драматической поэме Ибсена (обработка для концертного исполнения).

1. Bruderøvet. — Ingrid's Klage. Похищение невесты. — Жалоба Ингрид. 2. Arabisk Dans. Арабский танец. 3. Stormfuld Aften ved Kysten. Бурный вечер на берегу. [Peer Gynts Heimkehr — Возвращение Пера Гюнта на родину]. 4. Solveigs Sang. Песня Сольвейг ***.

* На тему песни «Моя цель» ор. 33, тетр. II, № 6.

** Оркестровая обработка Антона Зейдля, ред. Э. Грига. Оркестровка пьесы «Мальчик-пастух» принадлежит Григу. Рукопись архива Бергенской публичной библиотеки, помимо указанных четырех номеров сюиты, содержит также оркестровый вариант пьесы «Колокольный звон» (копия; по предположению исследователей, инструментовка сделана Григом).

*** В авторской рукописи Грига сюита включает еще одну пьесу — «Танец Дочери Горного короля» (№ 5), выпущенную композитором в первом издании.

- Соч.: 1891. Исп.: 14 ноября 1891, Кристиания (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1892.
- Ор. 56. Sigurd Jorsalfarsuite. Tre Orkesterstykker omarbejdet og fullstændiggjort for konsertoppførelse. Сюита «Сигурд Юрсальфар». Три оркестровые пьесы (из музыки к драме Бьёрнсена), в обработке для концертного исполнения (расширенный ред.).
1. Indledning. Вступление [In der Königshall — В королевском замке]. 2. Intermezzo. Borghilds Drøm. Интермеццо. Сон Боргхильды. 3. Huldningmarsch. Торжественный марш.
- Соч.: 1892. Исп.: 5 ноября 1892, Кристиания (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1892.
- То же: Перелож. для ф-п. в 2 п 4 руки.
- Изд.: Leipzig, Peters, s. a. (см. также ор. 22).
- Ор. 57. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тотр. VI).
1. Svundne Dage. Минувшие дни. 2. Gade. Гаде. 3. Illusion. Иллюзия. 4. Hemmelighed. Тайна. 5. Hun danser. Она танцует. 6. Hjemve. Тоска по родине.
- Соч.: 1893. Исп.: 5 сентября 1893, Кристиания (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1893.
- Ор. 58. Norge. Digte af John Paulsen for en Mellemstemme med Piano. Норвегия. Стихотворения Йона Паульсона, для сред него голоса с ф-п.
1. Hjemkomst. Возвращение на родину. 2. Til Norge. К Норвегии. 3. Henrik Wergeland. Генрик Вергелани.
4. Turisten. Путешественник. 5. Udvandrerens. Игнатиик.
- Соч.: 1893—1894. Изд.: København, W. Hansen, 1894.
- Из ор. 58: Генрик Вергелани. Перелож. для голоса с оркестром.
- Соч.: 1895. Исп.: 7 ноября 1896, Кристиания (Торвальд Ламмерс). Изд.: Leipzig, Peters, s. a.
- Ор. 59. Elegiske Digte af John Paulsen, for en Mellemstemme med Piano. Элегические стихотворения Йона Паульсона, для среднего голоса с ф-п.
1. Når jeg vil dø. Когда я умру. 2. På Norges nøgne Fjelde. На скалах Норвегии [Сосна]. 3. Til En. (Du er den unge Vår). К ней. (Ты — юная весна). 4. Til En. (Hvorfor svømmer dit øje). К ней. (Зачем блестит твой глаз). 5. Farvel. Прощание. 6. Nu hviler du i Jorden. С тех пор как ты в могиле.
- Соч.: 1893—1894. Исп.: 20 января 1894, Копенгаген (Нина Григ и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1894; Leipzig, Peters, 1894.
- Ор. 60. Digte af Vilhelm Krag, for en Mellemstemme med Piano. Стихотворения Вильгельма Крага, для среднего голоса с ф-п.
1. Liden Kirsten. Маленькая Кирстен [Маргарита]. 2. Moderen synger. Мать поет. 3. Mens jeg Venter. Пока я жду [Im Kahne — В челне; Море]. 4. Der skreg en Fugl. Птица кричит. 5. Og jeg vil ha meg en Hjertenskjaer. Возлюбленную я себе найду [Zur Johannisnacht — Иванова ночь].
- Соч.: 1893—1894. Исп.: 20 января 1894, Копенгаген (Нина Григ и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1894; Leipzig, Peters, 1894.

- Op. 61. Barnlige Sange til Tekster af Nordahl Rolfsens Laesebog, for en Stemme med Piano. Детские песни на тексты из «Книги для чтения» Нурдала Рольфсена, для голоса с ф-п.
 1. Havet. Море (Рольфсен). 2. Sang til Juletraeet. Рождественская песня (Крон). 3. Lok. Пастушеская песенка (Бьернсон). 4. Fiskervise. Песня рыбака (Дасс). 5. Kveldsang for Blakken. Вечерняя песенка про лошадку (Рольфсен). 6. De Norske Fjelde. В горах Норвегии. 7. Faedrelandssalme. Гимн отчизне (Рунеберг, в обработке Рольфсена).
 Соч.: 1894. И с п.: 26 апреля 1895, Копенгаген (Нина Григ и авт.). Изд.: Kristiania, Brødr. Hals, 1895.
- Op. 62. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. VII).
 1. Sylfide. Сильфида. 2. Tak. Благодарность. 3. Fransk Serenade. Французская серенада. 4. Baekken. Ручеек. 5. Drømtmesyn. Сновидение. 6. Hjemad. Домой.
 Соч.: 1894—1895. Изд.: Leipzig, Peters, 1895.
- Op. 63. Nordiske Toner for Strykeorkester. Две норвежские мелодии для струнного оркестра.
 1. I Folketone. В народном духе (мелодия Фр. Дуэ). 2. Kulok og Bondedans. Пастушеская песня и крестьянский танец*.
 Соч.: 1894—1895. И с п.: 12 октября 1895, Кристиания (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1895.
- Op. 64. Symfoniske Danse (over norske Motiver), for stort Orkester. Симфонические танцы (на норвежские темы) для большого оркестра. 1. Allegro moderato e marcato (G-dur). 2. Allegretto grazioso (A-dur). 3. Allegro giocoso (D-dur). 4. Andante. Al legro risoluto (a-moll).
 Соч.: 1898. И с п.: 18 ноября 1899, Копенгаген (под упр. авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1898.
 То же: перелож. для ф-п. в 4 руки.
 Изд.: Leipzig, Peters, s. a.
- Op. 65. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. VIII).
 1. Fra Ungdomsdagene. Из юных дней. 2. Bondens Sang. Песня крестьянина. 3. Tungsind. Тоска. 4. Salon. Салон. 5. I Balladetone. В духе баллады. 6. Bryllupsdag på Trolldhau-gen. Свадебный день в Трольхяугене.
 Соч.: 1896. Изд.: Leipzig, Peters, 1896.
- Op. 66. 19 hidtil utrykte norske Folkeviser sat for Piano. Девятнадцать доныне неопубликованных норвежских народных песен в обработке для ф-п.
 1. Kulok. Локк. 2. Det er den største Daarlighed. Конечно, я глупец большой. 3. En Konge hersked i Østerland. На востоке царствовал король. 4. Siri Dalen visen. Песня долины Сири. 5. Det var i min Ungdom. То было в юности моей. 6. Lok og Baadnlaat. Локк и Колыбельная. 7. Baadnlaat. Колыбельная. 8. Lok. Локк. 9. Liten va Guten. Мал был парень. 10. Morgo-ska du faa gifte deg. Завтра ты с ней повенчаешься. 11. Der

* № 2 — на темы народных песен из сборника оп. 17 № 22.

stander to Pige. Стояли две девушки. 12. Rannvoig. Ранвейг. 13. En liten grå Mann. Маленький серый человек. 14. I Ola-Dalom, i Ola-Kjønn. В долине Ола, на озере Ола. 15. Baadnlaat. Колыбельная. 16. No vesle Astrid vaar. Маленькая Астрид. 17. Baadnlaat. Колыбельная. 18. Jeg gaar i tusind Tanker. Иду я в глубоком раздумье. 19. Gjendines Baadnlaat. Колыбельная Пендины.

Соч.: 1896. Исп.: 23 марта 1901, Копенгаген (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1900.

- Ор. 67. Haugtussa. Sang-Cyklus af Arne Garborgs Fortaelling. Hefter I—II. Девушка с гор. Цикл песен на слова Арне Гарборга. Тетр. I—II.

Hefte I. Тетр. I. 1. Det syng. Песня (Обольщение). 2. Veslemøu. Маленькая девушка. 3. Blaaber-Li. Среди черники. 4. Møte. Встреча.

Hefte II. Тетр. II. 5. Elsk. Любовь. 6. Killingdans. Танец козлят. 7. Vond Dag. Злой день. 8. Ved Gjaetle-Baekken. У ручья.

Соч.: 1895. Исп.: 22 апреля 1900 (Калли Монрад и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1898.

- Ор. 68. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п (тетр. IX).

1. Matrosernes Opsang. Матросская песня. 2. Bedstemors Menuet. Бабушкин менуэт. 3. For dine Fødder. К твоим ногам. 4. Aften på høifjeldet. Вечер в горах. 5. Baadnlaat. Колыбельная. 6. Valse melancholique. Меланхолический вальс.

Соч.: 1898. Исп.: 21 апреля 1900, Копенгаген (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1898.

Из ор. 68: перелож. для оркестра. 1. Вечер в горах. 2. Колыбельная.

Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

- Ор. 69. Fem Digte af Otto Benzon sat i Musik. Пять стихотворений Отто Бенциона, положенных на музыку [Э. Григом], для голоса с ф-п.

1. Der gynger en Baad paa Bølge. Колышется лодка в волнах. 2. Til min Dreng. Моему сынишке. 3. Ved Modres Grav. У могилы матери. 4. Snegl! Snegl! Улитка. 5. Drømme. Грезы.

Соч.: 1900. Изд.: København, W. Hansen, 1901; Leipzig, Peters, 1901;

- Ор. 70. Fem Digte af Otto Benzon sat i Musik. Пять стихотворений Отто Бенциона, положенных на музыку [Э. Григом], для голоса с ф-п.

1. Eros. Эрос. 2. Jeg lever et Liv i Laengsel. Живу я в томлении. 3. Lys Nat. Светлая ночь. 4. Se dig for. Берегись, избирая свой путь. 5. Digtervise. Песнь поэта.

Соч.: 1900. Исп.: 23 марта 1901, Копенгаген (Нина Григ и авт.). Изд.: København, W. Hansen, 1901; Leipzig, Peters, 1901.

- Ор. 71. Lyriske Stykker for Pianoforte. Лирические пьесы для ф-п. (тетр. X).

1. Der var engang. Это было когда-то. 2. Sommeraften. Летний вечер. 3. Småtrold. Маленький тролль [Kobold — Ко-

больд]. 4. Skovstilhed. Лесная тишина. 5. Halling. Халлинг. 6. Forbil Мимо! 7. Efterklang. Отзвуки.

Соч.: 1901. И с п.: 24 октября 1902, Берген (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1901.

Op. 72. Slåtter. 17 norske Bondedanse for Violinsolo slik som de spilles på Fele. Originalopptegnelse af Johan Halvorsen. Fri Bearbejdelse for Klaversolo af Edvard Grieg. Слотты. Семнадцать норвежских крестьянских танцев для скрипки соло, как они исполняются на народном инструменте (феле). Оригинальная запись Йухана Хальворсена. Свободная обработка для ф-п. Эдварда Грига.

1. Gibøens Bruremarsch. Свадебный марш Гибозна. 2. John Vaestafae's Springdans. Спрингданс Йона Вестафе. 3. Bruremarsch fra Telemarken. Свадебный марш из Телемарка. 4. Haugelåt. Halling. Халлинг с пригорка. 5. Prillaren fra Os Praestegjeld. Springdans. Приллар [спрингданс]. 6. Gangar (efter Møllarguten). Гангар Мельника. 7. Røtnams-Knut. Halling fra Hallingdal. Рётнамс-Кнут. Халлинг из Халлингдаля. 8. Bruremarsch (efter Møllarguten). Свадебный марш Мельника. 9. Nils Rekve's Halling. Халлинг Нильса Рекве. 10. Knut Luråsens Halling I. Первый халлинг Кнута Люросена. 11. Knut Luråsens Halling II. Второй халлинг Кнута Люросена. 12. Springdans (efter Møllarguten). Спрингданс Мельника. 13. Navar Gibøens Draum ved Osterholdsbrue. Springdans. Сон Ховара Гибозна на Остерхольдском мосту. Спрингданс. 14. Tussebrurefaera på Vossevangen. Свадебный поезд эльфов на Воссевангене. 15. Skuldals-Gangar. Гангар. 16. Kivlemøyarne. Springdans. Кивлетальские девушки. Спрингданс. 17. Kivlemøyarne. Gangar. Кивлетальские девушки. Гангар.

Соч.: 1901—1902. И с п.: 21 марта 1906, Кристиания (авт.). Изд.: Leipzig, Peters, 1903.

Op. 73. Stemninger. Syv Klaverstykker. Настроения. Семь пьес для ф-п.

1. Resignation. Смирение. 2. Scherzo-Impromptu. Скерцо-экспромт. 3. Natligt Rid. Ночное шествие. 4. Folketone. Народный напев. 5. Studie (Hommage à Chopin). Этюд («Дань Шопену»). 6. Studenternes Serenade. Серенада студентов. 7. Lualåt. Горный напев.

Соч.: 1905. И с п.: 21 марта 1906, Кристиания. Изд.: Leipzig, Peters, 1905.

Op. 74. Fire Psalmer, fritt etter gammelnske Kirkemelodier, for blandet Kor a cappella og Baryton solo. Четыре псалма. Свободная обработка старонорвежских церковных мелодий для баритона соло и смешанного хора a cappella.

Соч.: 1906. Изд.: Leipzig, Peters, 1907.

Сочинения без указания опуса

1. Sørgemarsch over Rikard Nordraak. Траурный марш памяти Рикарда Нурдрока, для ф-п.

Соч.: 1866. Изд.: København, W. Hansen, s. a.
То же: для военного оркестра (1-я ред.).

Соч.: 1867. Исп.: 12 декабря 1867, Кристиания (под упр. авт.).

То же: для военного оркестра (2-я ред.).

Соч.: 1878. Изд.: Leipzig, Peters, s. a.

То же: для симфонического оркестра *.

Изд.: Leipzig, Peters, 1908.

2. Sjømandssang (Den norske Sjømand). Ord af B. Bjørnson. For mannskor a cappella. Песня моряка (Норвежский моряк). Слова Б. Бьернсона. Для мужского хора a cappella.

Соч.: 1868. Изд.: Kristiania, Warmuth, s. a.

3. Valgsang. Ord af B. Bjørnson. For mannskor og for sang og piano. Песня к выборам. Слова Б. Бьернсона. Для мужского хора или для голоса с ф-п.

Соч.: 1868. Изд.: Kristiania, Brødr. Hals, s. a.

4. Odaliskens synger (C. Bruun). Одалиска поет. Песня на слова К. Бруна, для голоса с ф-п.

Соч.: 1870. Изд.: København, W. Hansen, s. a.

5. Prinsessen (B. Bjørnson). Принцесса. Песня на слова Б. Бьернсона, для голоса с ф-п.

Соч.: 1871. Изд.: København, W. Hansen, s. a.

6. Til Generalkonsul Chr. Tønseberg paa hans 60-aarige Fødselsdag den 7-de December 1873. Texten af J. Vøgh. For sang og piano. К шестидесятилетию генерального консула Кристиана Тёнсберга, 7 декабря 1873 года. Слова Й. Вёга. Для голоса с ф-п.

Соч.: 1873. Изд.: Kristiania, Winter, s. a.

7. Ved Welhaven's baare. Ord af J. Moe. For mannskor a cappella. У гроба Вельхавена. Слова Ю. Му. Для мужского хора a cappella.

Соч.: 1873. Исп.: 28 октября 1873. Изд.: Kristiania, Brødr. Hals, s. a.

8. Sex norske Fjeldmelodier arr. for Pianoforte. Шесть норвежских горных мелодий в обработке для ф-п.

1. Springdans fra Nummedal. Спрингданс из Нумедаля.

2. Baadn-Laet. Vuggevisе fra Valdres. Детская песня. Колыбельный напев из Вальдреса. 3. Springdans fra Vinje. Спрингданс из Винье. 4. Sjugur aa Trollbrura. Folkevisе fra Hallingdal. Сигурд и невеста троллей. Народная песня из Халлингдаля. 5. Halling fra Østerdalen. Халлинг из Остердаля. 6. Guten aa Gjenta. Folkevisе. Юноша и девушка. Народная песня.

Соч.: 1875. Изд.: København, W. Hansen, s. a.

9. Norges Melodier. Arr. for Pianoforte. Норвежские мелодии. Обработки народных песен для ф-п. в сборнике «Norges Melodier».

Соч.: 1875(?). Изд.: København, Wagner, s. a.

10. Pianostemmer til Sonater af Mozart (Claversonaten von W. A. Mozart mit frei hinzucomponierter Begleitung eines zweiten Claviers von E. Grieg). Вторая фортепианная партия к сонатам Моцарта (свободная обработка клавирных сонат Моцарта, с сопровождением 2-го ф-п.). F-dur (№ 1 по изд. Peters). c-moll (№ 18), C-dur (№ 15), G-dur (№ 14).

Соч.: 1876, 1879. Изд. Leipzig, Peters, 1883.

* Оркестровка Йухана Хальворсена.

11. Min dejligste Tanke (O Lofthus), for mannskor a cappella. Моя заветная мысль. Песня на слова У. Луфтхюса для мужского хора а cappella.
Соч.: 1881. Изд.: Kristiania, Warmuth, s. a.
12. Vort Løsen (Fremad ungdomsløstnet er). Ord af O. Lofthus. For mannskor a cappella. Наш лозунг (Вперед! — вот лозунг молодежи). Песня на слова У. Луфтхюса для мужского хора а cappella.
Соч.: 1881. Изд.: Kristiania, Warmuth, s. a.
13. Sangerhilsen (S. Skavland), for mannskor a cappella. Приветствие певцов, на слова Скавланна, для мужского хора а cappella (сочинено к празднику песни в Тронхейме, состоявшемуся 17—21 июня 1883 г.).
Соч.: 1883. Изд.: Kristiania, s. a.
14. Kantate ved Holbergsmonumentets Afsløring d. 3-die December 1884 i Bergen. Ord af N. Rolfsen. For baryton solo og mannskor. Кантата на открытие памятника Хольбергу в Бергене. Слова Н. Рольфсена. Для баритона соло и мужского хора.
Соч.: 1884. Исп.: 3 декабря 1884 (под упр. авт.). Изд.: Kristiania, Brødr. Hals, s. a.
15. Kristiansernes Sangerhilsen (Jonas Lio), for baryton solo og mannskor. Приветствие певцов Кристиании. (Слова Йунаса Ли). Для баритона соло и мужского хора (сочинено к празднику песни в Кристиании).
Соч.: 1896. Изд.: Kristiania, Brødr. Hals, s. a.
16. Ave Maris Stella, for blandet kor a cappella. Ave Maris Stella. Для смешанного хора а cappella.
Соч.: 1898. Исп.: 18 ноября 1899, Копенгаген. Изд.: København, Kihl og Langkjær, s. a.

Сочинения, изданные посмертно
(Leipzig, Peters, 1908)

1. Ufullstendig Kvartett (F-dur), for to Violiner, Viola og Violoncello. Неоконченный квартет F-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели*.
Соч.: 1891
2. Tre Klaverstykker. Три пьесы для ф-п.
1. Dansen går. В танце [Im wilden Tanz — В бурном танце]. 2. Tusseslaat. Пляска горных духов [Gnomenzug — Шествие гномов]. 3. Hvide Skyer. Белые облака [Sturmwolken — Грозовые облака].
Соч.: 1891 (№ 3); 1898 (№ 1, 2).
3. Efterladte Sange. Hefter I—II. Посмертно изданные песни. Тетр. I—II.
Hefte I. Тетр. I. 1. Den blonde Pige. Светловолосая девушка (Бьернсон). 2. Dig elsker jeg! Тебя люблю! (Казалис). 3. Taagen. Слезы (Андерсен). 4. Soldaten. Солдат (Андерсен).

* В архиве Бергенской публичной библиотеки, помимо двух изданных частей квартета, имеются эскизы третьей и четвертой частей (см. ниже раздел указателя «Неизданные сочинения»).

Соч.: 1865 (№ 2—4), 1867 (№ 1).

Hefte II. Tetr. II. 1. Paa Hamars Ruiner. Руины Хамара (Винье). 2. Jeg elsker. Я любила (фрагмент из неоконченной оратории «Мир», на текст Бьернсона). 3. Simpel Sang. Простая песня (Драхман). 4. Suk. Вздых (Бьернсон). 5. Julens Vuggesang. Рождественская колыбельная песня (Лангстед). 6. Der Jæger. Охотник (Шульц).

Соч.: 1873 (№ 4), 1880 (№ 1), 1889 (№ 3), 1891 (№ 2), 1900 (№ 5), 1905 (№ 6).

Неизданные сочинения

1. Variationer over en tysk melodi, for klaver («ор. 1»). Вариации на немецкую мелодию для ф-п.

Соч.: 1854. Рук. не сохр.

2. 23 småstykker, for pianoforte. Двадцать три маленькие пьесы для ф-п.

Соч.: 1859. Рук. БПБ*.

3. «Sehnsucht», «Larvikspolka» og to Pianokomposisjoner. «Томление», «Ларвикская полька» и две другие пьесы для ф-п.

Соч.: 1859. Рук. БПБ (подп.: Эдвард и Бенедикта Григ).

4. Neun Kinderstücke komponiert und Fräulein Ludovisca Riis ge widmet. Девять детских пьес, посвященных фрейлейн Людвиге Рийс («ор. 17»).

Соч.: 1859. Рук. УБ.

5. Tre klaverstykker. Три фортепианные пьесы (посв. Терезе Берг). 1. Allegro agitato (g-moll). 2. Allegretto (E-dur). 3. Allegro molto e vivace quasi presto (a-moll).

Соч.: 1860. Рук. БПБ.

6. Fuga over navnet Gade. Фуга на имя «Гаде» для ф-п.

Соч.: 1860. Рук. БПБ.

7. Kvartett (d-moll), for to violiner, viola og violoncello. Квартет d-moll для 2-х скрипок, альты и виолончели.

Соч.: 1861. Исп.: 21 мая 1862, Берген. Рук. не сохр.

8. Rückblick. For blandet kor og piano. Воспоминание. Для смешанного хора с ф-п.

Соч.: 1862. Исп.: 27 апреля 1863, Берген. Рук. не сохр.

9. Til Studentersang foreninger i København. Fire sange for mandskor. Четыре песни для мужского хора. Посв. Студенческому хоровому обществу в Копенгагене.

1. Norsk Krigsang. Воинственная песнь норвежцев (Вергеланн). 2. Frederiksborg. Фредериксборг (Рикардт). 3. Studentertiliv. Жизнь студента (Рикардт). 4. Den sildige Rose. Последняя роза (Мунк).

Соч.: 1863. Рук. БПБ.

10. Symfoni i c-moll, for orkester. Симфония c-moll для оркестра. 1. Allegro molto. 2. Adagio espressivo. 3. Intermezzo. 4. Allegro vivace.

* Принятые сокращения в обозначении архивов: БПБ — Бергенская публичная библиотека, УБ — Университетская библиотека в Осло.

- Соч.: 1863—1864. Исп.: 19 января 1865, Берген; 1 апреля 1865, Копенгаген (под упр. авт.). Рук. БПБ (датовано 2 мая 1864).
11. Danmark (H. Chr. Andersen), for mandsskor og piano. Дания. Песня на слова Х. Кр. Андерсена для мужского хора с ф-п.
Соч.: 1864. Рук. БПБ.
 12. Til Kirken hun vandrer (C. Groth), for sang og piano. Шла она в церковь. Песня на слова К. Грота, для голоса с ф-п.
Соч.: 1864. Рук. БПБ.
 13. Agitato для ф-п.
Соч.: 1865. Рук. БПБ.
 14. Veslegut (Kr. Janson), for sang og piano. Мальчик. Песня на слова Кр. Янсона, для голоса с ф-п.
Соч.: 1866. Рук. БПБ.
 15. Musikalske bonbons til Juletraetet. To valse for klaver. Музыкальные подарки к рождеству. Два вальса для ф-п.
Соч.: 1866. Рук. УБ.
 16. Gavotte, for violin og piano. Гавот для скрипки и ф-п.
Соч.: 1867. Исп.: ноябрь 1867, Кристиания. Рук. не сохр.(?)
То же: Gavotte og Menuet, for piano til fire haender. Гавот и менуэт для ф-п. в 4 руки*.
Соч.: 1869. Рук. БПБ.
 17. To Sange for Mandstemmer. Den norske Studentersangforeninger og dens energiske Leder Joh. D. Berens tilegnete af E. Grieg. Две песни для мужского хора. Посв. Норвежскому студенческому хоровому обществу и его энергичному руководителю Й. Д. Беренсу.
1. Aftenstemning. Вечернее настроение (Ю. Му), для хора a cappella. 2. Bjørneskytten. Охота на медведя (Ю. Му), для хора с ф-п.
Соч.: 1867. Исп.: ноябрь 1867, Кристиания. Рук. УБ.
 18. Kantate ved Afsløringen af Christiemonumentet den 17 mai 1868, for mandsskor og militaermusikk. Кантата на открытие памятника Кристи, 17 мая 1868 года, для мужского хора и военного оркестра.
Соч.: 1868. Исп.: 17 мая 1868, Берген. Рук. БПБ.
 19. Arnljot Gelline. Эскизы к опере «Арнльют Геллине» на текст Бьернсона (в том числе песня «Vjarkemål»).
Соч.: 1872. Рук. БПБ.
 20. Den hvide, røde rose (B. Bjørnson), for sang og piano. Белая, красная роза. Песня на слова Бьернсона для голоса с ф-п.
Соч.: 1873. Рук. БПБ.
 21. Til L. M. Lindemans Solvbrullup, for sang og piano. К серебряной свадьбе Л. М. Линдемана, для пения с ф-п. [соло и хор].
Соч.: 1873. Рук. БПБ.
 22. Kantate ved Afsløringen av Kjerulfsmonumentet i Kristiania (A. Munch) for kor. Кантата на открытие памятника Хьерульф в Кристиании. Слова А. Мунка, для хора.

* Тема гавота была впоследствии использована Григом в музыке к пьесе Бьернсона «Сигурд Юрсальфар» (см. op. 56 № 1). Менуэт — перелож. второй части скрипичной сонаты op. 8.

- Соч.: 1874. И с п.: 23 сентября 1874, Кристиания. Рук. БПБ и УБ.
23. Opsang for Frihedsfolk i Norden (В. Vjørnson), for mannskor. Песнь северных борцов за свободу на слова Б. Бьернсона, для мужского хора.
Соч.: 1874. Рук. БПБ.
24. Til Karl Hals ved 25-aarsjubilaet den 25 Januar 1874. Kantato til tekst av В. Vjørnson, for blandet kor, tenor-solo og piano. К 25-летию юбилею Карла Хальса 25 января 1874 года. Кантата на текст Б. Бьернсона, для смешанного хора, тенора соло и ф-п.
Соч.: 1874. Рук. БПБ.
25. Andante con moto для скрипки, виолончели и ф-п.
Соч.: 1878. Рук. БПБ.
26. To sange til tekster av А. О. Vinje, for sang og piano. Две песни на слова О. У. Винье для голоса с ф-п.
1. Gjenta. Девушка. 2. Attergløyma. Старая дева.
Соч.: 1880. Рук. БПБ.
27. Klaverkonsert i h-moll. Фортепианный концерт h-moll (наброски).
Соч.: 1882. Рук. БПБ (?).
28. Klaverkvintett. Фортепианный квинтет (наброски).
Соч.: 1886. Рук. БПБ (?).
29. Oesterlied (Bøttger), for sang og piano. Пасхальная песня на слова Бёттгера, для голоса с ф-п.
Соч.: 1889. Рук. Дома-музея в Трольхаугене.
30. Du retter tidt dit øiepaar (H. Drachmann), for sang og piano. Ты устремляешь взоры. Песня на слова Х. Драхмана, для голоса с ф-п.
Соч.: 1889. Рук. БПБ.
31. Fredsatorium, til tekst av В. Vjørnson. Наброски оратории «Мир» на текст Б. Бьернсона (в том числе песня «Jeg elsket» — «Я любила» для голоса с ф-п.).
Соч.: 1891. Рук. БПБ.
32. To strykkvartettsatser. Две части струнного квартета *. 1. Adagio (B-dur). 2. Allegro giocoso (F-dur).
Соч.: 1891. Рук. БПБ.
33. Flagvise (В. Vjørnson), for mannskor. Песня нашего знамени на слова Б. Бьернсона, для мужского хора.
Соч.: 1893. Рук.: БПБ.
34. Haugtussa (sangcyklus av А. Garborgs fortaelling). Ufullstendige skisser. Наброски песен из цикла «Девушка с гор» на текст А. Гарборга (в том числе «Sporven» — «Воробей», песня для голоса с ф-п. и в обработке для женского хора).
Соч.: 1895, Рук. БПБ.
35. To mannskorsanger a cappella til tekster av J. Dahl. Два мужских хора a cappella на слова Й. Даля.
1. Vestanvise. Западный ветер. 2. Jaedersang. Песня из Иедера.
Соч.: 1896. Рук. БПБ.

* По предположению С. Юрдана, они относятся к неоконченному квартету F-dur.

36. Gentleman (R. Kipling), for sang og piano. Джентльмен. Песня на слова Р. Киплинга, для голоса с ф-п.
Соч.: 1900. Рук. БПБ.
37. To a devil (O. Benzon), for sang og piano. Дьяволу. Песня на слова О. Бенсона для голоса с ф-п.
Соч.: 1900. Рук. БПБ.
38. Til Ole Bull (J. S. Welhaven). Sang for mannskor a cappella. Уле Буллю. Песня на слова Й. С. Вельхавена, для мужского хора а cappella.
Соч.: 1901. И с п.: 17 мая 1901, Берген (на открытии памятника Уле Буллю). Рук. БПБ.
39. Klokkeklang, for orkester. Колокольный звон, для оркестра. Перелож. фортепианной пьесы ор. 54 № 6 («Лирические пьесы», тетр. V) для оркестра.
Соч.: 1904. Рук. БПБ (копия).
40. Intermezzo для виолончели и ф-п.
Не датировано. Рук. БПБ.
41. Foraar. Symfoniske digtning for orkester [Ufullstendig klaverskizsen]. Весна. Симфоническая поэма для оркестра (разрозненные наброски, клавир).
Не датировано. Рук. БПБ.
42. Faedrelandssang (J. Paulsen), sang. Песня о родине, на слова Й. Паульсена.
Не датировано. Рук. БПБ.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрахам Джеральд** — 571
Абрахам Макс — 168, 364, 369, 416, 512, 524, 532, 570, 572, 582, 588
Адмони Владимир Григорьевич — 265, 569, 570
Аксенов Всеволод Николаевич — 257
Алемасова Кира Сергеевна — 6, 223
Андерсен Ханс Кристиан — 105, 106, 109, 110, 114, 115, 128—132, 157, 177, 241, 298, 305, 354, 478, 479, 577, 578, 579
Аносков Николай Павлович — 257
Аракин Владимир Дмитриевич — 6, 572
Аренский Антон Степанович — 452
Арто Дезире — 404, 405, 584
Асафьев Борис Владимирович — 5, 11, 33, 45, 47, 53, 67, 121, 266, 330, 334, 370, 375, 427, 432, 433, 452, 455, 457, 470—473, 489, 545, 546, 550, 557, 565—567, 570—575
Асбьернсен Петер Кристен — 16, 142, 263, 264
Аугундсон Торгейр — 30, 65, 66, 107, 313, 422, 543, 546, 547, 553, 554, 556
Байрон Джордж Гордон — 267
Баккер-Грэндалъ Агата — 150, 585
Баккер-Грэндалъ Фритъоф — 193, 590
Балакирев Милий Алексеевич — 294
Барток Бела — 475, 556
Бах Иоганн Себастьян — 75, 87, 369—372, 433, 508, 509, 523
Бейер Франц — 253, 256, 261, 367, 394, 396, 403, 405, 417, 421, 424, 426, 428, 456, 465, 507, 513, 523, 524, 544, 560, 569—574, 583, 585, 586, 587
Бек Эллен — 590
Беляев Виктор Михайлович — 6, 225, 494
Бён Гудбранд — 146
Бенцон Отто — 298, 475, 476, 479, 504, 588
Беранже Пьер Жан — 132
Берг К. Г. — 88, 90
Берг Тереза — 87, 88, 90, 104, 567, 576, 577
Бергрён Андреас Петер — 102
Берге Уле — 424, 425
Берит — 423, 444
Берлиоз Гектор — 167, 514, 521
Бернсдорф Эмиль — 346
Бертенс Роза — 590
Бёрьесон Йухан — 368
Бёттгер Адольф — 585
Бетховен Людвиг — 63, 82, 84, 136, 147, 148, 189, 209, 213, 294, 295, 345, 351, 375, 382, 509, 520, 523, 525
Бизе Жорж — 271, 294, 295, 517, 521
Боденштедт Фридрих Мартин — 486, 487
Боровка Иосиф Александрович — 194
Бородин Александр Порфирьевич — 158
Брамс Иоганнес — 85, 345, 377, 399—401, 452, 471, 475, 506, 521—523, 587, 588
Брандес Георг — 198, 203, 208, 532, 569
Брасен Луи — 403
Бродский Адольф — 382, 399, 402, 403, 412, 561, 584, 586, 590
Брукнер Антон — 510
Брун Карл — 579
Брух Макс — 583

- Бузони Ферруччо — 194, 414, 415, 587
 Булль Уле Борнеман — 11—13, 30, 55, 64—66, 106, 107, 109, 136, 157, 173, 250, 313, 348—351, 398, 420, 510, 571, 577, 578, 580—583, 588
 Бьерндаль Арне — 6, 12, 18, 37, 52, 314, 418—421, 431, 544, 565—567, 570—572
 Бьернсон Бьерн — 216, 256
 Бьернсон Бьернстьерне — 8, 10, 14, 19, 23, 26, 35, 36, 38, 47, 51, 55, 64, 107, 109, 111, 118, 136, 138, 141—143, 147, 152, 153, 170, 177, 189, 195—209, 214—220, 222, 224, 226—230, 239—248, 259, 263, 294, 305, 306, 345, 348—350, 354, 362, 366, 391, 398, 409, 410, 415, 416, 448, 475, 478, 479, 495, 510, 512, 527, 535, 539, 542, 565, 566, 569, 574, 578—581, 585—590
 Бьеррегор Генрик Анкер — 11, 12
 Бэлза Игорь Федорович — 565
 Бюлов Ганс — 366, 583
 Вагнер Рихард — 46, 84, 85, 212, 222, 229, 261, 291, 307, 351, 375, 439, 440, 499, 510, 514, 516, 517, 519—522, 524, 581, 583
 Вальтер фон дер Фогельвейде — 486
 Вебер Карл Мария — 59, 63, 84, 193, 213, 294, 351
 Вельхавен Йухан Себастьян Каммермейер — 63, 589
 Венцель Эрнст Фердинанд — 82, 83, 92, 94, 520
 Венявский Генрик — 581
 Вергеланн Генрик — 9, 10, 14, 65, 107, 318, 488
 Верди Джузеппе — 46, 517, 518, 521, 573, 588
 Вереншель Эрнст — 196, 198, 200, 201, 260, 451, 541, 542
 Верлиг Аделина — 112, 114
 Виборг Лалла — 589
 Вигеланн Густав — 449
 Видор Шарль Мари — 409
 Вик Клара — см. Шуман Клара
 Вик Фридрих — 83
 Виндинг Август — 105, 149, 160, 163, 164, 522, 574
 Винтер Кристиан — 577
 Винтер-Ельм Отто — 144—147, 568
 Винье Осмунд Улафсон — 16, 143, 298, 301, 305, 349, 353—356, 359, 360, 410, 477—479, 496, 580—583, 584
 Вольф Гуго — 506, 510
 Вольф Йоганнес — 585, 587
 Гаде Нильс Вильгельм — 81, 98, 102—104, 120, 147, 170, 180, 193, 310, 351, 368, 467, 521, 577, 585
 Гайден Йозеф — 87, 351
 Гансен П. — см. Хансен Петер
 Ганслик Эдуард — 346
 Гарборг Арне — 16, 305, 349, 478, 479, 487, 496, 497, 504, 507, 587
 Гарибальди Джузеппе — 245
 Гартман Эмиль — 102, 193
 Гаукстад Эйстейн — 6, 51, 530, 567, 576
 Гауптман Моридц — 74, 75, 77—79, 92, 166
 Гейбель Эммануэль — 486, 487
 Гейне Генрих — 94, 96, 128, 133, 300, 303, 479, 486, 490, 491, 577
 Гендель Георг Фридрих — 87, 351, 353, 369, 370, 372
 Гете Йоганн Вольфганг — 96, 113, 267, 486, 577
 Гибозн Ховар — 546
 Глазунов Александр Константинович — 374, 534
 Глинка Михаил Иванович — 8, 47, 84, 176, 271, 294, 478
 Глюк Кристоф Виллибальд — 59, 63
 Гнесин Михаил Фабрианович — 568
 Гольденвейзер Александр Борисович — 563
 Горький Алексей Максимович — 562, 564, 575
 Госс Эмпль — 264, 570

- Гресф Артур де — 585
 Грейг Алексей Самуилович — 56
 Грейг Самуил Карлович — 56
 Грёнвольд Аймар — 109, 112, 149
 Григ Александр (1739—1803) — 55, 56
 Григ Александр (1806—1875) — 55—60, 66, 71, 94, 114, 156, 158, 163, 256, 308, 329, 393, 577, 581
 Григ Александра (1868—1869) — 151, 154, 157, 178, 179, 579
 Григ Гесина Юдит — 56—61, 63, 66, 68, 91, 112, 113, 156, 158, 163, 256, 308, 329, 576, 581
 Григ Ингеборг Бенедикта — 55, 59, 69, 70
 Григ Йон — (1772—1844) — 56, 59
 Григ Йон (1840—1901) — 55, 59, 94, 107, 351, 366, 378, 577, 582, 584, 588
 Григ Марен — 55
 Григ Марен Регина — 58
 Григ Нина — 112—114, 144, 148, 150, 151, 157, 180, 228, 230, 261, 308, 351, 357, 367, 403, 405, 406, 409—411, 462, 477, 495, 528, 560, 561, 569, 571, 577, 578, 581, 582—590
 Григ Элизабет Кимбел — 55, 59
 Гров Джордж — 414
 Грот Клаус — 578
 Грюцмахер Фридрих — 59, 366, 412
 Гуде Ханс — 15, 183
 Гульбрансон Эллен — 528, 585, 586, 587, 589
 Гундерсен Лаура — 208, 583, 586
 Гюрвин Улаф — 6, 567
 Давид Фердинанд — 81
 Давыдов Карл Юльевич — 59
 Давыдова Вера Александровна — 563
 Дале Кнут — 30, 313, 422, 543, 544
 Даль Йухан Кристиан — 55, 56, 587
 Данройтер Эдвард — 408
 Данте Алигьери — 23
 Даргомыжский Александр Сергеевич — 77, 437, 567
 Дворжак Антонин — 51, 521, 523, 574, 589
 Дворжакова Магда — 589
 Дебюсси Клод — 347, 460, 471, 475, 506, 521, 525, 526, 530, 574
 Десмонд Астра — 573
 Долуханова Заруи Агасиевна — 563
 Драхман Хольгер — 305, 476, 478—482, 484, 487, 491, 504, 584—586
 Дрейфус Альфред — 526, 527, 528, 588
 Дуэ Фредерик — 442
 Ефременков Алексей Александрович — 129
 Житомирский Даниэль Владимирович — 6, 573
 Жорес Жан — 527
 Зейдль Антон — 457, 589
 Зилоти Александр Ильич — 194, 403, 404, 414, 415, 509, 534—538, 573, 574, 586
 Зитт Ханс — 360
 Золя Эмиль — 527
 Ибсен Берглиот — 415, 588
 Ибсен Генрик — 7, 8, 10, 12, 16, 19, 23, 47, 51, 55, 64, 137—139, 141—143, 148, 178, 179, 195—197, 202, 203, 216, 227, 249—257, 259—268, 272—277, 280, 283, 287—290, 292, 294—301, 303—306, 329, 338, 349, 367, 390, 391, 410, 416, 417, 448, 475, 476, 478, 479, 497, 506, 508, 510—512, 565, 568—571, 578, 579, 581, 582, 584, 586
 Игумнов Константин Николаевич — 563
 Иоахим Йожеф — 163, 410, 412, 585
 Йозефсон Людвиг — 255, 279, 569
 Казалис — 578

- Касальс Пабло — 412, 415, 558, 590
 Каппелен Кристиан — 144, 146
 Карреньо Тереза — 415, 586, 589
 Карреньо-Тальяпьетра Терези-га — 589
 Керубини Луиджи — 84, 351
 Кинсарвик Ларс — 41, 313, 314, 418, 421
 Киплинг Редьярд Джозеф — 588
 Клеве Хальфдан — 590
 Клоссон Эрнест — 402, 414
 Колонн Эдуард — 410, 415, 527, 528, 585, 587, 588
 Коонен Алиса Георгиевна — 257
 Коппанг О. — 495
 Коренева Лидия Михайловна — 257
 Кортсен Бьярне — 51
 Краг Вильгельм — 305, 476, 478, 479, 487, 489, 491—493, 586
 Крейер П. С. — 477
 Крейслер Фриц — 382
 Кремлев Юлий Анатольевич — 5, 46, 53, 189, 345, 386, 389, 566, 568, 571, 574
 Кристи Вильгельм — 579
 Кропоткин Петр Алексеевич — 532
 Кюи Цезарь Антонович — 534
 Лаборд Жан Еенжамен — 18, 36
 Лааер Артур — 568
 Лало Пьер — 507
 Ламм Павел Александрович — 129
 Ламмерс Торвальд — 486, 584, 587
 Лангстед Адольф — 588
 Ланнстад Магнус Броструп — 17, 142, 335
 Лейердаль Марит — 427
 Лейтес Руфь Эммануиловна — 5, 504, 506, 573
 Ленбах Франц — 382, 411
 Ленин Владимир Ильич — 9, 565, 569
 Леонидов Леонид Миронович — 257
 Ли Йунас — 510, 587
 Ли-Ниссен Эрика — 193, 584
 Линд Женни — 90
 Линдеман Людвиг Матиас — 17, 18, 20, 22, 27, 40, 118, 142, 147, 156, 173, 174, 275, 324, 330, 331, 360, 393, 423, 441, 565, 571, 576
 Лист Ференц — 49, 124, 153—156, 158—165, 167, 182, 192, 193, 204, 206, 246, 323, 366, 375, 471, 490, 511, 514, 520, 579, 583, 589
 Луфтькюс Улаф — 582
 Люрсен Кнут — 30, 546, 556
 Лютро Свейн — 422
 Лядов Анатолий Константинович — 466, 534
 Мазель Лев Абрамович — 567
 Малер Густав — 510
 Марк Карл — 565
 Маттисон-Хансен Готфред — 105, 109, 113, 145, 148, 151, 180, 306, 309, 310, 369, 522, 568, 577
 Мейер Оскар — 504
 Мёлларгутен — см. Аугундсон Торгейр.
 Мёллер Х. — 570
 Менгельберг Виллем — 416
 Мендельсон-Бартольди Феликс — 74, 81, 84—87, 90, 98, 102, 104, 170, 193, 209, 213, 271, 294, 295, 345, 351, 462, 472, 521
 Менгер София — 403
 Мержанов Виктор Карпович — 563
 Меринг Франц — 141, 568
 Месхерт Йоганнес — 587
 Метфессель Альберт — 59
 Микеланджело Буонаротти — 514
 Михеева Людмила Викентьевна — 5
 Моозер Алоиз — 534, 557
 Моврад О. П. — 580
 Моцарт Вольфганг Амадей — 47, 59, 62, 63, 84, 87, 110, 147, 351, 352, 369, 370, 513, 518, 519, 521, 524, 581, 582, 587
 Мошелес Игнац — 82, 83, 90, 92

- Му Улаф — 421, 543
 Му Юрген — 16, 18, 33, 142, 578, 580
 Музалевский Владимир Ильич — 53
 Мунк Андреас — 128, 133, 240, 577—579
 Мунк Петер Андреас — 142
 Мунк Эдвард — 258
 Мурадова Евгения Гайковна — 5
 Мусафинн Уле — 30, 313, 418, 421, 582
 Мясковский Николай Яковлевич — 563
 Направник Эдуард Францевич — 194
 Нежданова Антонина Васильевна — 562, 563
 Нейперт Эдмунд — 152, 193, 579
 Немирович-Данченко Владимир Иванович — 257
 Никиш Артур — 522
 Нильсен Ханс — 146
 Нильсон Кристина — 90
 Ниман Вальтер — 50, 184, 382, 567—569, 571
 Ниссен Карл — 590
 Норман-Неруда Вильгельмина — 114, 409, 578, 588, 595
 Нурдрок Рикард — 11, 107—112, 117, 118, 133—135, 144, 147, 148, 150, 160, 203, 225, 229, 241, 452, 530, 561, 577, 578, 588
 Оржеховская Фаина Марковна — 5
 Осен Ивар — 16, 142
 Паганини Никколо — 13
 Падеревский Игнац — 413
 Паппериц Роберт — 74, 77, 78
 Патерсон — 420
 Паульсен Джон — см. Паульсен Йон.
 Паульсен Йон — 259, 260, 304, 307, 309, 476, 478, 479, 486—489, 491, 510, 512, 569, 570, 581, 586
 Петерс Вильгельм — 314—317, 319, 322, 337
 Пинелли Этторе — 163
 Платцгоф-Лежёнъ Э. — 532, 568
 Пледри Луи — 71, 81, 82
 Плеханов Георгий Валентинович — 391, 571
 Прокофьев Сергей Сергеевич — 374, 555, 563
 Пюньо Рауль — 194, 414, 415, 528, 586, 589
 Равель Морис — 374, 460, 475
 Равнкильде Нильс — 154, 159, 160
 Рахманинов Сергей Васильевич — 186, 257, 382, 503, 562, 563
 Регер Макс — 524, 525, 590
 Рейнеке Карл — 74, 80, 81, 92, 166, 522
 Рейхъ Антонин — 12
 Рекве Нильс — 30, 313, 546
 Рёнтген Юлиус — 72, 323, 347, 364, 369, 424—426, 522, 571, 574, 585, 587, 590
 Рийс Людовиска — 80, 576
 Рикардт Кристиан — 128, 133, 178, 179, 479, 578, 580
 Римский-Корсаков Николай Андреевич — 46, 126, 466, 499, 534, 568
 Рихтер Святослав Теофилович — 563
 Рихтер Эрнст — 74—76, 78, 79, 92, 166, 567
 Рождественская Наталья Петровна — 563
 Розинер Феликс Яковлевич — 5
 Роксет Ивонна — 572
 Рольфсен Нурдаль — 368, 583, 586
 Рольфсен — 252
 Рубинштейн Антон Григорьевич — 193, 412
 Рубинштейн Иозеф — 520
 Рыжкин Иосиф Яковлевич — 567
 Рэхем Артур — 274, 283
 Сандвик Уле Мерк — 6, 18, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 36, 43, 52, 418, 427, 565, 566
 Саннес Пер — 421
 Сапельников Василий Львович — 403

- Свенсен Йухан — 144, 149, 166, 167, 168, 180, 351, 397, 416, 521, 578, 580
 Свердруп Йухан — 141
 Сгамбати Джованни — 158, 163
 Северуд Харальд — 265
 Седерблад Юханна Григ — 568
 Седых Дмитрий Иванович — 21
 Семб Клара — 31, 565
 Серов Александр Николаевич — 519
 Синдинг Кристиан — 402, 403, 540
 Скавланн Сигмунд — 583
 Скрыбин Александр Николаевич — 453
 Слолиен Йендина — 424—427, 431, 463
 Сметана Бедржих — 8, 165
 Снорри Стурлусон — 19, 46, 208
 Соколов Николай Александрович — 129
 Соловьев Николай Феопемптович — 534
 Стасов Владимир Васильевич — 330
 Степанова Софья Сергеевна — 77
 Стилоф Андерс — 423
 Стравинский Игорь Федорович — 374
 Стуккен Фрэнк ван дер — 192, 330, 413, 414
 Танеев Сергей Иванович — 374, 394
 Тассо Торквато — 161
 Теляковский Владимир Аркадьевич — 557
 Теннисон Альфред — 408, 409
 Тидеманн Адольф — 15, 26, 39, 183, 417, 419, 430, 434, 435
 Толстой Лев Николаевич — 562
 Торстейнсон Сигмунд — 6, 571, 575
 Тране Вальдемар — 11—12
 Туресен Анна Магдалена — 109
 Уланд Людвиг — 128, 479, 486, 577
 Улаф Трюгвасон — 224, 226, 228
 Ульсен Уле — 540
 Утне Брита — 310, 315, 321, 322, 396
 Утне Ханс — 310, 315, 321
 Феддерсен Бенъямин — 124
 Фейнберг Самуил Евгеньевич — 563
 Феллерер Карл Густав — 50
 Фернли Томас — 17
 Финдейзен Николай Федорович — 52
 Финк Генри Теофилус — 39, 45, 46, 50, 63, 192, 268, 347, 413, 429, 477, 505, 523, 567—574
 Фишер Курт фон — 52, 439, 440, 572, 573
 Форе Габриель — 506, 530
 Франк Сезар — 377
 Фрис Август — 59, 351
 Фритч — 168
 Фрэнк Алан — 571
 Фюстро Улаф — 421
 Хагеруп Аделина — см. Верлиг Аделина.
 Хагеруп Герман — 112, 114
 Хагеруп Гесина Юдит — см. Григ Гесина Юдит.
 Хагеруп Нина — см. Григ Нина.
 Хагеруп Эдвард — 56
 Хальворсен Йухан — 29, 38, 135, 256, 275, 402, 403, 422, 528, 542—544, 550, 552, 561, 586, 587, 589
 Хальс Карл — 580
 Хаммер Яльмар — 215
 Халютина Софья Васильевна — 257
 Хансен Петер — 263, 570
 Хаслуни Марен Регина — см. Григ Марен Регина.
 Хаслуни Нильс — 13, 58
 Хаух Гуннар — 566
 Хегель Фредерик — 264, 570
 Хёкер Пауль Оскар — 49
 Хекман Роберт — 346, 582
 Хельгеланн Шюр — 30, 419—422, 542, 543
 Хельстед Карл — 112

- Хеннум Карл — 138, 255, 277, 278, 279
- Хинриксен Генри — 168, 517, 522, 540, 573
- Хокон VII — 530
- Хольберг Людвиг — 55, 64, 348, 352, 369, 370, 583
- Хольмбу Торольф — 492
- Хольмстад Брита — 425
- Хольмстад Толлеф — 425
- Хольтер Ивер — 111, 197, 452, 540, 567
- Хорибек Луи — 105, 109, 577
- Хорнеман Эмиль — 105, 109, 577
- Хурум Х. Й. — 51, 567
- Хьелланн Александр — 511
- Хьерульф Хальфдан — 11—16, 101, 107, 108, 144, 149, 150, 152, 165, 241, 507, 521, 578, 579, 582
- Цуккерман Виктор Абрамович — 176
- Чайковский Модест Ильич — 522, 523
- Чайковский Петр Ильич — 46, 49, 51, 52, 62, 294, 345, 357, 374, 394, 399—407, 409, 412, 433, 452, 471, 475, 514, 516—518, 521—523, 562, 563, 566, 571—573, 575, 584
- Шабрие Алексис Эманюэль — 506
- Шамиссо Адальберт — 96, 128, 479, 577
- Шапорин Юрий Александрович — 564, 575
- Шедивый Фердинанд — 69, 70
- Шекспир Вильям — 171, 407
- Шербюлье Антуан Элизэ — 50
- Шлейниц Конрад — 72, 92
- Шонен Фридерик — 8, 13, 81, 84, 97, 98, 171, 185, 193, 333, 362, 390, 504, 511, 520, 521
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 374
- Шпор Людвиг — 77
- Шредер-Монастые Луи — 532
- Штейн Рихард — 50, 382, 568, 570, 571
- Штраус Иоганн — 587
- Штраус Рихард — 510, 521, 522, 524
- Шуберт Франц — 48, 63, 84, 86, 87, 94, 96, 294, 342, 351, 353, 382, 480, 483, 497, 502, 503, 506, 511, 520
- Шульц — 590
- Шуман Клара — 84, 520, 573
- Шуман Роберт — 48, 74, 80—87, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 114, 132, 185, 193, 209, 294, 295, 351, 387, 390, 450, 452, 456, 478, 487, 490, 497, 506, 509—511, 514, 518—521, 573, 574, 586
- Шьельдеруп Герхард — 50, 351, 352, 374, 542, 567—569, 571
- Шьельдеруп-Эббе Даг — 40, 51, 52, 438, 440, 566, 572—574
- Щинска-Трокслер Эльза фон — 569
- Эккерсберг Йухан Фредерик — 135
- Экман Ида — 596
- Эллинг Катаринус — 18, 20, 22, 32, 40, 41, 540, 549, 565, 567
- Энгельс Фридрих — 9, 10, 141, 142, 565
- Эрнст Пауль — 142, 565
- Юрдан Сверре — 6, 51, 69, 378, 457, 566, 567, 573, 576
- Юхансен Давид Монрад — 50—52, 63, 79, 255, 565—575
- Ямпольский Израиль Маркович — 6
- Янсон Кристофер — 179, 578, 580
- Яхнина Юлиана Яковлевна — 6

ЛИТЕРАТУРА

(на русском, норвежком и других иностранных языках)

Публикации

Григ Э. Избранные статьи и письма. Общ. ред. О. Левашевой. М., 1966.

Письма П. И. Чайковского к Эдварду Григу. Рус. пер. и коммент. Д. Рогаль-Левицкого. — «Сов. муз.», 1940, № 5—6.

Aus Briefen Edvard Griegs an einen Schweizer. Mitgeteilt von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune. — «Die Musik», Bd. 25, 1907—1908, H. 2.

Aus Edvard Griegs Briefen an den Stifter der Musikbibliothek Peters. — «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907». Leipzig, 1908.

Breve fra Grieg. Et Udvalg ved Gunnar Hauch. København, 1922.

Breve fra Edvard Grieg til Frants Beyer (1872—1907). Utgitt av Marie Beyer. Kristiania, 1923.

Griegs Brev til Frants Beyer. Ny og fullstendig utgave ved Bjarne Kortsen Ph. D. 1973.

Briefe Edvard Griegs an Oscar Meyer. — «Die Musik», Bd. 30, 1908—1909, H. 12.

Grieg Edvard. Artikler og taler. Utgitt av Edvard Griegs fond. Samlet og tilrettelagt av Øystein Gaukstad. With a summary in English. Oslo, 1957.

Grieg Edvard. Briefe an die Verleger der Edition Peters (1866—1907). Hrsg. von Elsa von Zschinsky-Troxler. Leipzig, 1932.

Книги и статьи о Григе

Асафьев Б. В. Григ М. — Л., 1948; *то же* в кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 4, М., 1955.

Вальтер В. Эдвард Григ как композитор камерной музыки. — «Рус. муз. газ.», 1907, № 39.

В-ва О. Музыка Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт». — «Рус. муз. газ.», 1907, № 39—42.

В-ва О. Музыкальное наследство Грига. — «Рус. муз. газ.», 1907, № 51—52.

В-ва О. К биографии Грига. — «Рус. муз. газ.», 1908, № 18—25.

Ворошилов Н. Н. Эдвард Григ. Опыт музыкальной характеристики. — «Рус. муз. газ.», 1897, № 10—12; *то же*: отдельный оттиск. Спб., 1898.

Григана. Библиографическая справка. — «Рус. муз. газ.», 1907, № 39.

Глумов А. Пер Гюнт. Музыкально-драматическая поэма. Пояснение. Л., Лен. гос. фил., 1936.

Доброхотов Б. В. «Берглиот» Эдварда Грига. — «Сов. муз.», 1957, № 6.

Дроздов Ан. Памяти Эдварда Грига (к 20-летию со дня смерти). — «Музыка и революция», 1927, № 9.

Жиляев Н. Музыка Грига к драматической поэме Ибсена «Пер Гюнт». Журн. «Музыка», 1912, № 98.

Кашкин Н. Эдвард Григ (Некролог). — «Рус слово», 1907, 30 авг.

Кремлев Ю. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. М., 1958.

Кузнецов К. Эдвард Григ — музыкант и мыслитель. — «Лит. и искусство», 1943, 19 июня.

Ла-Мара. Эдвард Григ. Биографический очерк. — «Рус. муз. газ.», 1902, № 14.

Лейтес Р. «Пер Гюнт». — «Муз. жизнь», 1958, № 23—24.

Лейтес Р. Песни Грига. М., 1967.

Мартынов И. Композитор-патриот. — «Известия», 1957, 4 сент.

Матвеев В. Советские моряки в Трельхаугене. — Там, где жил и творил Эдвард Григ. — «Муз. жизнь», 1959, № 1.

Михеева Л. Эдвард Григ. 1843—1907. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для детей среднего возраста. Л., 1958.

Моозер А. Григ и балет. — «Рус. муз. газ.», 1907, № 43.

Музалевский В. Эдвард Григ. Л., Лен. гос. фил., 1935.

Музалевский В. Григ. Л., 1938.

Музалевский В. Фортепианное творчество Эдварда Грига. — Газ. «Музыка», 1937, 26 авг.

Мурадова Е. Песни и романсы Грига. Баку, 1962.

Оржеховская Ф. Эдвард Григ. Повесть. М., 1959.

Оссовский А. Эдвард Григ (ум. 22 августа). — «Слово», 1907, 8 сент.

Памяти Грига. — Журн. «Музыка», 1912, № 90.

«Пер Гюнт». — Журн. «Музыка», 1912, № 90.

«Пер Гюнт». Хенрик Ибсен — Эдвард Григ. Литературно-музыкальная композиция Всеволода Аксенова (В помощь слушателям концертов). М., Моск. гос. фил., 1956.

П[етров]ский Е. Памяти Грига. — «Рус. муз. газ.», 1907, № 39.

Розинер Ф. Сага об Эдварде Григе. М., 1972.

Сеженский К. К. Генрик Ибсен — Эдвард Григ. «Пер Гюнт». М., 1955.

Слоимский Ю. «Ледяная дева». Балет. Музыка Эдварда Грига. Инструментована Б. В. Асафьевым [Либретто и очерк о балете]. Л., Лен. гос. акад. театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936.

Финдейзен Ник. Музыкальные очерки и эскизы. Спб., 1891.

Финдейзен Ник. Эдвард Григ. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. Спб. — М., 1908.

Финдейзен Ник. Музыка в Норвегии. — «Рус. муз. газ.», 1909, № 2—4, 6—9, 15, 16, 39, 50, 51—52.

Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Полн. собр. соч. Т. 2. Литературные произведения и переписка. М., 1953.

- Эдвард Хагеруп Григ. — «Рус. муз. газ.», 1907, 24 авг.
 Э[нгель] Ю. Эдвард Григ (ум. 22 августа 1907). — «Рус. вед.», 1907, 24 авг.
 Энгель Ю. Эдвард Григ. — «Рус. вед.», 1907, 30 авг; *то же*. — «Рус. мысль», 1908, сент.
 Яновский Б. Эдвард Григ. Журн. «Музыка», 1911, № 25.
 Bjørndal Arne. Norsk folkemusikk. Bergen, 1952.
 Cederblad Johanne Grieg. Sangen om Norge. Edvard Grieg og hans samtid. Oslo, 1949.
 Cherbuliez Antoine-Elysée. Edvard Grieg. Leben und Werk. Zürich, 1947.
 Closson Ernest. Edvard Grieg et la musique scandinave. Paris, 1892.
 Fellerer Karl Gustav. Edvard Grieg. Potsdam, 1942.
 Finck Henry Theophilus. Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Stuttgart, 1908.
То же: Grieg and his music. London, 1906 (1-е англ. изд.).
 Fischer Kurt von. Griegs Harmonik und die nordländische Folklore. Bern und Leipzig, 1938.
 Gaukstad Øystein. Edvard Grieg (1843—1907). Oslo, 1957.
 Gaukstad Øystein. Edvard Grieg som tegner. Oslo, 1957.
 Goldschmidt Harry. Edvard Grieg. Einige Betrachtungen zu seinem fünfzigsten Todestag. — «Musik und Gesellschaft», 1957, № 9.
 Grainger Percy. Edvard Grieg. A Tribute. — «The Musical Times», 1957, Sept.
 Grieg. A symposium. Edited by Gerald Abraham. London, 1952.
 Gurvin Olav. Three compositions of Edvard Grieg's youth. — «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953. Oslo, 1953.
 Horton J. Ibsen, Grieg and «Peer Gynt». — «Music and Letters», 1945, Apr.
 Horton J. Grieg's «Slätter». — «Music and Letters», 1945, Oct.
 Höcker Paul Oscar. Ich liebe dich. Ein Grieg-Roman. Berlin, 1940.
 Hurum H. J. I. Edvard Griegs verden. Oslo, 1959.
 Johansen David Monrad. Edvard Grieg. Oslo, 1956.
 Jordan Sverre. Edvard Grieg. En oversikt over hans liv og verker. Bergen, 1954.
 La Mara. Edvard Grieg. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfe. Leipzig, 1919.
 Lee Ernest Markham. Grieg. London, 1908.
 Niemann Walter. Edvard Grieg. In: Niemann Walter. Die Musik Skandinaviens. Leipzig, 1906.
 Rokseth Yvonne. Grieg. Paris, 1933.
 Röntgen Julius. Grieg. S. l., 1930.
 Sandvik O. M. Edvard Grieg und die norwegische Volksmusik. In: Scheurleer D. F. Gedenkbook. S. l., 1925.
 Schjelderup Gerhard, Niemann Walter. Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke. Leipzig, 1908.
 Schjelderup Gerhard. Edvard Grieg und sein Einfluss auf die Entwicklung der Musik. — «Die Musik», 24 Jahrgang, 1932, H. 12.

Schjelderup-Ebbe Dag. A Study of Grieg's Harmony. — «Norsk Musikkgranskning», årbok 1951—1953. Oslo, 1953.

Schjelderup-Ebbe Dag. Edvard Grieg (1858—1867). Oslo, 1964.

Stein Richard H. Grieg. Eine Biographie. Berlin, 1922.

Stœcklin Paul de. Grieg (Les maitres de la musique). Paris, 1926.

Torsteinson Sigmund. Troidhaugen. Bergen, 1959.

Torsteinson Sigmund. Troidhaugen — Nina og Edvard Griegs Hjem. Oslo, 1959.

Törnblom Folke H. Grieg. Stockholm, 1947.

Каталоги и указатели

Peters Edition. Katalog von der Compositionen von Edvard Grieg. Leipzig, Peters, 1898.

Edvard Grieg. Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung: Mein erster Erfolg. Leipzig, Peters, 1910.

Gaukstad Øystein. Edvard Grieg. 1843—1943. En bibliographi. — «Norsk Musikkgranskning», årbok 1942. Oslo, 1943.

Edvard Grieg. Manuskripter og minner. Utstilling i Bergens Kunstforening. 29. mai — 15. juni 1953. Katalog. Bergen, 1953.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	5
Введение	7
Глава первая. Детство и юность	54
Глава вторая. В Копенгагене	99
Глава третья. На родине	140
Глава четвертая. Григ и Бьернсон. Героико-эпическая тема в творчестве Грига	195
Глава пятая. Григ и Ибсен. «Пер Гюнт»	249
Глава шестая. Переломные годы	306
Глава седьмая. В Бергене	348
Глава восьмая. Трольхауген. Концертная деятельность. Григ и народные музыканты	392
Глава девятая. Поздние сочинения. Григ — мастер малых форм	447
Глава десятая. Последние годы	508
Вместо заключения	562
<i>Примечания</i>	565
<i>Даты жизни и творчества</i>	576
<i>Список произведений</i>	591
<i>Указатель имен</i>	611
<i>Литература</i>	618

Л34 Левашева О. Е.
Эдвард Григ. Жизнь и творчество. Серия «Классики мировой музыкальной культуры». Издание 2-е. М., «Музыка», 1974.

624 с., с ил., нот.

Эта книга — наиболее обширный в русском и советском музыковедении труд о творчестве и жизни великого норвежского композитора. Книга содержит ценный биографический и исторический материал; в аналитические разделы входит подробный разбор произведений Грига, рассматривается стиль и творческий метод композитора, связи его творчества с норвежским фольклором и культурой страны. Книга снабжена обширным справочным аппаратом. Она рассчитана на музыкантов-профессионалов и широкий круг читателей.

Л $\frac{90105-500}{026(01)-75}$ 628—74

78И

ОЛЬГА ЕВГЕНЬЕВНА ЛЕВАШЕВА
ЭДВАРД ГРИГ

Редактор *М. Шпанова*. Художник *Ю. Зеленков*
Худож. редактор *А. Максимов*.
Техн. редактор *В. Кичоровская*
Корректор *Н. Горшкова*

Подписано в печати 30/X 1975 г. Формат бумаги 84×108/32.
Печ. л. 19,56 (включая вклейку). Усл. л. 32,86. Уч. изд.
л. 32,62. Тираж 40 000 экз. Изд. № 8378. Т. п. 1974 г. —
№ 628. Зак. 393. Цена 2 р. 56 к. на бумаге № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой
Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, Ленинград Л-52, Измайловский проспект, 29