

Е. А. ШИКОВА

Саратовская государственная консерватория
им. А. В. СобиноваУДК
786.2.085.7.046.2ПЕСНЬ ЖИВЫХ КАМНЕЙ:
«КРЕСТЬЯНСКИЕ ТАНЦЫ» ОР. 72 Э. ГРИГА*Национальность — форма связи с Космосом,
инструмент познания.*

В. Гаврилин

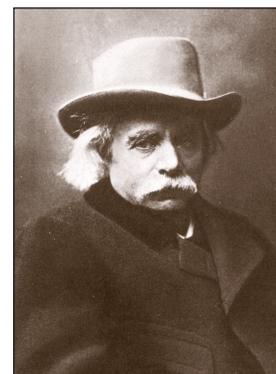
«**К** началу XX века в истории современной музыки наступил поворотный момент. Излишества позднего романтизма стали невыносимы, и некоторые композиторы чувствовали, что по этому пути нельзя идти дальше, и нет другого выхода, кроме полного разрыва с XIX столетием. В этом повороте, вернее сказать, ренессансе, неоценимую помощь оказала крестьянская музыка. Удивительна большая выразительная сила, притом совершенно свободная от сентиментальности и излишних выкрутасов. Иногда простая до примитивности, но никогда не простоватая, она представляет собой идеальный исходный пункт для музыкального возрождения и является великолепнейшим наставником композитора», — писал Бела Барток [3, с. 245].

ВДОХНОВЛЕННЫЙ СПЕЛЕМАНАМИ

«Крестьянские танцы» ор. 72 — одно из последних творений Э. Грига, монументальное эпическое произведение, литературно-музыкальный памятник национального искусства, ибо многим танцам предшествуют норвежские легенды и сказания. «Крестьянские танцы» ор. 72 («Слотты») Б. Асафьев охарактеризовал как «включение себя в жизнерадостную игру в искусство, в быт первобытной красоты и радости жизни» [2, с. 65]. Произведение нашло своего Мастера. Однако и Григ шел к нему всю жизнь. Со «Слоттами» связано начало его пути как национального композитора: летом 1864 года он провел несколько дней в загородном доме Уле Булля (1810—1880) и впервые познакомился с народными музыкантами-спелеманами, игравшими на хардингфеле (хардангерской скрипке). Григ вспоминал: «Буль брал меня с собою в почти недоступную глубокую пещеру, как он называл это место, и играл там для меня колдовские норвежские мелодии, пле-

нившие меня так сильно, что пробудили желание сделать их основой для моих собственных мелодий» (цит. по: [4, с. 49]). Легендарная личность, национальный герой Норвегии, Уле Бульль поразил воображение Грига еще в детстве. Он представлялся будущему композитору «сказочным богом», «волшебником Уле», небожителем: «Уле Бульль был первым, кто подтолкнул меня к решению о сочинении типично норвежской музыки. Он открыл мне глаза на красоту и оригинальность норвежской музыки» [там же]. Уле Буллю Григ посвятил ор. 17 — «25 норвежских танцев и мелодий» — первый цветок в роскошной гирлянде обработок народной музыки, которую венчают «Слотты» ор. 72.

В этом же 1864 году произошло знакомство Грига с Рикардом Нурдроком (1842—1866) — глубоким знатоком норвежской народной музыки, ее неутомимым пропагандистом: «<...> 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 творческого результата. 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» (цит. по: [9, с. 136]).

Эдвард Григ.
Киль, апрель 1907 г.

Нурдроку Григ посвятил свои «Юморески» ор. 6 — по сути народные танцы разных жанров. В них Григ не цитирует фольклорные мелодии, хотя исследователи отмечают сходство некоторых оборотов с подлинными песнями. Но здесь это свидетельствует скорее об особенностях музыкального мышления Грига и его органической связи с фольклорными мотивами.

Григ хорошо знал сборник «Норвежские народные баллады» Магнуса Брострупа Ланнстада (1802—1880), неоднократно обращался он и к капитальному собранию песен «Старые и новые норвежские горные мелодии» Людвиг Матиаса Линдемана (1812—1887). Именно отсюда взяты Григом темы «Норвежских народных танцев» ор. 35.

В 1877 году, переживая глубокий душевный и творческий кризис, композитор искал возрождения в прикосновении к родной земле: он снял дом у хардангерского крестьянина Ханса Утне и жил в нем больше года (до осени 1878 года). В Хардангере Григ оказался в самом сердце Норвегии, в одном из красивейших ее уголков, в гуще крестьянской жизни. Бытование в среде нетронутых, еще стойко сохраняющихся здесь старинных обычаев принесло духовное обновление. Судя по воспоминаниям и письмам Грига, это был один из лучших, ярких и богатых разнообразными впечатлениями периодов его жизни. Грига интересует все: деревянная архитектура, крестьянское рукоделие и костюмы, манера речи хардангерских крестьян, их жизненный уклад, характеры. Особое внимание Грига обращено к музыкальным традициям, ведь именно Хардангер — родина норвежского скрипичного искусства, отсюда вышли признанные хардингфелеры, здесь, как встарь, танцы и песни были неотъемлемой частью жизни. Григ познакомился со спелеманом Уле Мусафиным (1828—1910), высоко ценным и Уле Буллем, подружился с хардангерским лесорубом Ларсом Кинсарвиком (1846—1925) — великолепным скрипачом, знатоком народной музыки и старинных обычаев. Именно этот человек побудил Грига впервые записать народные мелодии непосредственно от исполнителя.

«Он долго трудился, прежде чем записать что-либо, — рассказывал Кинсарвик. — Никак не могу уловить это в точности, — говорил он музыканту, почесывая затылок. — Начни снова» (цит. по: [9, с. 403]). Трудности записи не охладили интерес Грига, напротив, он стремился расширять свои познания народной музыки, знакомиться с исполнителями. Композитор неодно-

кратно выезжал в горы, в нетронутые еще цивилизацией крестьянские селения, чтобы послушать и записать народные песни и танцы.

Отечественная музыковедческая культура не дает полного представления о Григе-фольклористе. И, скажем, в сравнении с З. Кодемом и Б. Бартоком (известными нам в качестве истовых коллекционеров и вдумчивых исследователей народной музыки), труд Грига в этом направлении представляется не столь последовательным. Но норвежскими музыковедами эта сторона жизни Грига изучена более тщательно. В работе Арне Бьорндаля [14] воссоздано множество ситуаций профессионального общения композитора с народными музыкантами, приведены интересные факты, к примеру, о том, что Григ неоднократно бывал почетным членом «жюри» традиционных в Норвегии состязаний народных скрипачей (в Бергене, Трольхаугене, Вестманналаге), и именно он «заметил и благословил» многих талантливых музыкантов. С некоторыми из них, например, с Шюром Хельгеланном и Улафом Му, как пишет автор, его связывала теплая дружба и взаимообогащающее профессиональное общение на протяжении многих лет.

Шюр Хельгеланн (1858—1924) — не только яркий спелеман, но и одаренный композитор, автор множества танцев, вызывавших восхищение Грига. Хельгеланн и Григ путешествовали вместе, беседовали о народной музыке; Григ многое узнал от Хельгеланна. Улафа Му (1872—?) Григ тоже заметил на конкурсе скрипачей, пригласил к себе в Трольхауген. Именно Улаф Му исполнял особенно любимый Григом танец «Кивлетальские девушки», вошедший в ор. 72. Имена скрипачей Улафа Фюстро (1863—1946) и Пера Саннеса (1858—1899) встречаются в письмах композитора и упоминаются исследователями его фольклористской деятельности.

Весной 1888 года Григ получил письмо из Вестфьордалена от знаменитого спелемана Кнута Юханнессена Дале (1834—1921). В нем были такие строки: «Так как я старый хардангерский скрипач и учился скрипичной игре у добрых старых спелеманов Мюллергутена, Ховара Гиббена и Ханса Хеллоса из Бе, стараясь им подражать в точности, то давно задумывался над тем, а нельзя ли это играть по нотам, чтобы музыку не схоронили вместе с музыкантом, — поэтому я осмеливаюсь прислать Вам несколько строчек, так как я из газет и от знающих людей слышал, что Вы один из наших величайших музыкантов, и, может быть, Вас заинтере-

суют эти вещи, которые я, сам из музыкального рода, начал играть на скрипке, когда мне было 10 лет, а учился я у своего деда...» (цит. по: [4, с. 349]).

Хардингфелеры традиционно были наследниками искусства отцов — дедов — прадедов. Знания и умения передавались по роду из поколения в поколение. Имена особенно знаменитых музыкантов были овеяны легендами и приносились с благоговением. Наследовать произведение от Мастера было особой гордостью спелемана и воспринималось как благословение.

«Этот слотт отец мой слышал от самого Мельника!» — говаривал Шюр Хельгеланн (цит. по: [9, с. 548—549]). У «самого Мюлларгутена» учился и Кнут Дале, бегая на лыжах за шесть миль к Мастеру, чтобы перенять приемы игры на хардингфеле и старинные танцы. Легендарный спелеман по прозвищу Мельник (Мюлларгутен) — это Торгейр Аудунсон (1801—1872)¹. Уле Булль, открывший Национальный норвежский театр, в 1850 году пригласил его дать совместно скрипичный концерт (об этом рассказывали Григу его родители). Концерт превратился в торжество норвежского национального искусства и остался в истории страны как уникальное явление. «Тот не норвежец, кто не любит музыки Мельника», — говорили счастливы-свидетели этого события.

В силу различных обстоятельств запись слоттов в 1888 году так и не была осуществлена, и лишь в 1901 году обеспокоенный Дале вновь просит Грига порекомендовать ему профессионального музыканта для записи танцев, раз уж Грига они не заинтересовали. Григ тут же пишет Юхану Хальворсену: «Для меня сейчас яснее, чем прежде: только скрипач с норвежским строем чувств, умеющий записывать ноты, может выполнить этот труд <...> Задача записать в оригинальном виде слотты Мюлларгутена не может быть отложена ни на один день, так как Кнут Дале старый человек. Больше всего мне хотелось бы, чтобы ты взял на себя эту задачу. Подумай, как здорово будет, если ты сделаешь это, а я потом переложу слотты для фортепиано, и затем через «Петерс» мы сделаем их знаменитыми на весь мир <...>» (цит. по: [4, с. 350]).

Хальворсен ответил согласием: «Я запишу на бумагу слотты с радостью и воодушевлением! Это многие годы было моим заветным желанием. Пришли сюда Кнута Дале как можно скорее. Я думаю, что он именно тот, кто нужен» [там же, с. 251]. Письма Хальворсена Григу во время работы с Кнутом Дале полны уважения

к спелеману, высоких оценок его мастерства. Любопытно, что Хальворсен не только записывал слотты и внимательно изучал технику игры Кнута Дале, но и сам стал играть на хардингфеле: «Я ежедневно упражняюсь в игре на хардингфеле и в немалой степени успел приобщиться к истинному», — пишет он Григу [там же, с. 252].

В свою очередь и Кнут Дале не остался равнодушным к собрату по ремеслу: «Хальворсен — мастерский игрок на скрипке, я не слышал равного ему» [там же]. Очень важно, что это произведение рождалось в обстановке взаимного восхищения, «включения себя в жизнерадостную игру в искусство» [2, с. 65]. Танцы напоены ликующим творящим сознанием.

История «материализации» этого опуса — факт необыкновенный: народная традиция передавалась профессиональному музыканту. И не скрипачу, хотя через скрипача. Это триединство (народный музыкант спелеман Дале, сохранивший слотты легендарного Мюлларгутена — профессиональный скрипач Хальворсен — композитор Григ) имело символический характер. Труд Грига исходил тем самым из самих истоков народной музыки; это — приношение Родины, благословение родной земли.

3 декабря 1901 года Хальворсен посылает записи Григу, тот их внимательно изучает: «Сейчас мне кажется, что переключать слотты для фортепиано просто грешно; но этот грех я все равно совершу: слишком велик соблазн!» (цит. по: [9, с. 701]). Через полгода композитор взялся за работу и 2 сентября 1902 года в письме к самому близкому другу, юристу-профессионалу и музыканту-любителю Ф. Бейеру написал: «Последние четырнадцать дней я был погружен в народные мелодии Кнута Дале и Хальворсена. Эта работа меня весьма увлекает, но она адски трудна. Почему? Да потому, что я стал более критичен, нежели прежде, во всем, что касается соблюдения стиля. Сложность здесь к тому же, совсем иного рода, чем при обработке Линдемана, — ведь здесь надо постоянно решать, что должно быть сохранено из первоначальной записи, принимая во внимание нижний голос. А теперь, когда оригинал предстанет напечатанным рядом с моими обработками, я просто-таки хочу подразнить немецкую критику. Между прочим, я думал в этой связи написать предисловие с изложением своей позиции. Это поможет лучше понять, чего я хотел» (цит. по: [4, с. 350]).

Все осуществилось: было написано предисловие, состоялось издание (обработки Грига и записи Хальворсена изданы вместе). Это имело огромное значение: профессиональные записи Хальворсена оказались неизмеримо точнее, «вкуснее», чем все до них существовавшие. Хальворсен любовно передал специфические особенности слоттов, их характерную орнаментику, ритмы. Думается, что именно этот высочайший уровень работы Хальворсена и «зацепил» Грига по-настоящему, вызвав у него не только возвышенно-слушательский интерес, но и профессиональный азарт: а сможет ли он на фортепиано передать то, что удалось уловить коллеге-скрипачу? Своеобразное состязание мастеров — вполне в духе народной традиции!

Итак, «Крестьянские танцы» записаны, обработаны, изданы. 21 марта 1906 года на концерте в Кристиании Григ сам исполнил шесть из семнадцати пьес ... и удивился сдержанности слушателей: «Нина считает, что я никогда не играл так хорошо. Но туда, куда привело мое развитие, наши люди не могут последовать за мной, для этого они слишком тяжелы. Всеобщее понимание приходит, когда наступает его время» (цит. по: [4, с. 252]).



Перси Грейнджер
(1882—1961) —
австралийский пианист,
композитор,
исследователь фольклора

«Для того чтобы услышать гениальное исполнение норвежской музыки, я должен был прожить сначала 64 года. Когда он играет «Слотты» и народные обработки, то тем самым открывает новые земли — и для себя, и для меня, и для Норвегии. И потом, эта очаровательная, глубокая, серьезная, детская, естественная естественность! Приобрести такого молодого друга — какое счастье!»

Из Дневника
Эдварда Грига

Время это наступило, к счастью для Грига, очень быстро: уже через месяц, совершая большое концертное турне по Европе, будучи в Англии, Григ с огромной любовью пишет в Дневнике об австралийском пианисте и композиторе Перси Грейнджере: «Я никогда не встречал еще кого-нибудь, кто понимал бы меня так, как он. А ведь он из Австралии! Чего же стоят после этого упреки господ критиков по поводу того, что

моя музыка слишком норвежская. Это глупость, невежество и ничто иное» [там же, с. 264]. Грейнджер стал глашатаем, пропагандистом ор. 72, познакомил с ним Францию, Англию, Америку.

Сильное впечатление произвели «Слотты» на Б. Бартока, который, спустя годы после издания ор. 72 и уже после ухода из жизни Грига, побывав в Норвегии и купил себе хардангерскую скрипку как символ национального норвежского искусства. Многие и в музыке, и в письмах свидетельствуют о сходстве задач и близости творческих установок Бартока и Грига. Вот, в частности, показательный в этом отношении документ — письмо Б. Бартока сестре от 26 декабря 1904 года, которое почти дословно совпадает с фрагментами предисловия Грига к «Крестьянским танцам»: «Сейчас у меня появился новый план: собрать самые красивые венгерские народные песни и при помощи возможно лучшего сопровождения поднять их до уровня авторских песен. Такого рода сборник был бы хорош для того, чтоб по нему за граница познакомилась с венгерской народной музыкой...» (цит. по: [13, с. 54—55]). А у Грига сказано так: «Аранжируя Слотты для фортепиано, я задавался целью поднять эти пьесы до уровня профессионального искусства посредством специально подобранной гармонизации, в каком-то роде стилизованной...»² [7, с. 189]. И еще: «<...> мы сделаем их знаменитыми на весь мир <...>» (цит. по: [4, с. 350]). Барток, последовательно, вдумчиво и фанатично изучавший фольклор не только венгерский, но и мировой (румынский, славянский, норвежский, африканский и т. д.), обнаружил родство ритмов, мелодико-гармонических оборотов, сюжетов танцев и песен разных народов. Григ тоже был близок к этой идее: «Мне так представляется, что, подобно тому, как человек и индивидуальное, и социальное существо, искусство также является как национальным, так и космополитическим» [5, с. 8].

ХАРДИНГФЕЛЕ НОРВЕЖСКОГО ПИАНИСТА

В письме к издателю «Крестьянских танцев» Генри Хинриксену Григ сообщает: «<...> в Париже, по рассказам Хальворсена, группа молодых музыкантов открыла «Слотты» и восхваляет «Се nouveau Grieg» («нового Грига»)» [6, с. 356]. Что же имели в виду музыканты, восхищавшиеся опусом 72 и восхвалявшие «се nouveau Grieg»? Ведь само по себе обращение к народной музыке не было новым, тем более, что в творчестве Грига

предшественниками «Крестьянских танцев» были и другие опусы: ор. 17, 30, 35, 64, 66.

Принципиально ново здесь отношение к фортепиано. Романтики, Дебюсси и сам Григ, находясь в русле романтико-импрессионистской традиции, исходили из возможностей инструмента, из его звукового и пластического материала. Фортепиано воспринималось и как инструмент ударный, и как инструмент клавишно-струнный. А в ор. 72 перед нами столь необычная фортепианная музыка, что порой даже кажется, что она нетемперированная! Отсюда стилистические особенности этого сочинения (ладогармонические, тембровые, метроритмические), непривычность пианизма, необычность слухового ощущения и общей энергетики этой музыки. Видимо, не случайно пианисты редко обращаются к ор. 72: его невозможно играть наработанными приемами; нужно быть виртуозом и, в то же время, ... нельзя быть слишком пианистичным. Перефразируя письмо Грига о Нурдрокке, можно сказать, что «в ор. 72 важно в фортепиано то, что не есть собственно фортепиано». Григ не приспособливал скрипичное произведение к роялю, он видоизменял и обогащал сам рояль. Хардангерская скрипка давала повод экспериментировать в этом направлении.

Исследователи датируют окончательное

оформление хардингфеле периодом с 1550 по 1650 год. По сравнению с обычной скрипкой, хардангерская крупнее, ее нижняя дека изогнута, верхняя чуть приподнята, гриф шире и короче, увеличен и колковый ящик, потому что ниже обычных располагаются еще четыре резонирующие струны. Кобылка завышена, и это дает скрипачу возможность извлекать звук сразу на трех струнах. Настройка верхних и нижних струн различна, выбор варианта настройки зависит от исполнителя. Нижние стру-



Хардингфеле — хардангерская скрипка

ны обычно настраиваются как I, II, III и V ступени лада (а это — любимый Григом оборот).

Импровизация — основа и душа исполнения на хардингфеле, поэтому вариационность как метод развития музыкального материала преобладает, давая возможность исполнителю проявить фантазию, изобретательность. Слотты творятся из коротких попевок, которые, как бусины, нанизываются на крепкую нить — ритмическую основу. Варьирование фразировки, гармонизации, изощренная орнаментика, богатство фактуры, изобретательные приемы игры, особая нюансировка, — все это помогает избежать монотонности тематических повторений. В предисловии к «Слоттам» Григ выразил свое восхищение традицией, «несущей на себе печать воображения столь же оригинального, дерзкого, сколь странного, диковинного, причудливого»³ [7, с. 3].

Очень помог Григу Хальворсен, посвящавший его во все проблемы записи слоттов, с которыми ему, крепкому профессиональному скрипачу и композитору, пришлось столкнуться при работе с Кнутом Дале. Некоторые замечания Хальворсена важны не только как раскрывающие саму суть традиции, но и как ценные указания будущим исполнителям. Вот одна из его ремарок: «Соль-диез повторяется почти все время. Лишь к концу на нижних струнах появляется чистое соль. Я со своей стороны нахожу соль-диез более свежим и забавным, тогда как соль представляется пресным и вялым. А все эти трели, мелкие украшения — словно форели в горном ручье: вот уже, думается, поймал их, а они вновь ускользают. А эти трели, в сочетании с ритмикой, и есть душа, украшение наших скрипичных танцев. Они часто извлекаются при помощи одной лишь вибрации кисти и производят тогда впечатление какого-то своеобразного шепота, намека. Исключение представляет трель на струне «ля» — она звучит ясно и свежо. Я обратил внимание, что даже самые наизапутаннейшие форшлагги или трели нисколько не упрощаются в сложных ритмических линиях» (цит. по: [4, с. 252]).

Поскольку Григ и сам обладал воображением дерзким и диковинным, он сумел творчески воспринять нотный и словесный материал, поставленный ему Хальворсеном и, не следуя педантично каждому звуку первоисточника, «великолепно смог перевести причудливый звуковой мир хардингфеле на строй своего инструмента» [там же, с. 254]. Получился своего рода «хардингроль».

Временами Григ несколько видоизменял первоисточник, добавляя вступления, завершения, каденции, интермедии там, где это казалось ему «художественно оправданным», ибо задался целью «неизменно выявлять мелодию и укрепить форму»⁴, которую диктовал сам музыкальный материал. Наиболее характерны для пьес цикла вариационные и трехчастные формы. Широко пользуется Григ проведением мелодии в разных октавах, дублированием мелодической линии. В «Слоттах» (халлинги № 4 и 7) встречается прием, найденный композитором в более ранних опусах, а именно, ведение мелодии более крупными длительностями с сопровождающим хроматическим голосом.

Григом воспроизведены на фортепиано многие приемы игры спелеманов: бурдонные басы, прихотливая орнаментика, эффект звучания резонирующих струн, который воссоздается и гармоническими средствами, и при помощи педалей. Своенравная природа народных танцев отражена и в нюансировке: композитор тщательно, подробно выписал все динамические изменения, потому что ни одному пианисту, воспитанному на фортепианной классике, не пришли бы в голову те изощренные внезапные контрасты звучаний, которые предполагает народная традиция. Разные градации *sf* и *rfz*, так же, как и особые соотношения динамики и штрихов, частое применение левой педали и предполагаемая «многоэтажная» звучность, выстраиваемая при помощи правой педали, — предмет размышлений и работы пианиста.

Оригинален и гармонический язык «Слоттов». «Нежные побег» начальной гармонизации прорастают из самих мелодий крестьянских танцев, кроются в манере их исполнения. Гармоническое ощущение возникает благодаря скрытой полифонии в мелодическом голосе, двухголосию, столь любимому хардангерскими мастерами, соединению звучаний основной (прижатой) и резонирующей струн, выдержанным звукам, бурдонным басам и арпеджированным аккордам, часто начинающим мелодию или очередную вариацию. Сами мелодии с их тонким сочетанием мажора и минора, повышенными IV, V и VII ступенями предполагают не обычную гармонизацию, а нечто более характерное. И Григ открывает возможности диатоники, не боясь подчас резких, жестких звучаний. За это, кстати, упрекали его критики, избалованные рафинированными гармонизациями его предыдущих сочинений, включая ор. 66 («Норвежские народные песни»), и ожида-

ющие новых высот в том же утонченно-колористическом направлении. Ожидание небезрезультатное: в № 8 «Свадебный марш Мельника» Григ доказал, что и средствами чистой диатоники можно создать необыкновенно тонкое, импрессионистски прозрачное и светоносное, уникально красивое и поэтичное звуковое полотно.

Особый разговор — о ритме. Говоря о «Крестьянских танцах», Б. Асафьев заметил: «Мастер-гравер в них ритм, рождаемый не «глазной архитектурой», а интонируемый танцевальной поступью и жестом...» [2, с. 66]. Ритмические особенности неотделимы от жанра и характера танца.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «КРЕСТЬЯНСКИХ ТАНЦЕВ» (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ)

В ор. 72 — четыре вида норвежских народных крестьянских танцев: *свадебный марш*, *спрингданс*, *гангар* и *халлинг*. Рассмотрим каждый из этих жанров.

Свадебный марш

Главное «действующее лицо» этой пьесы — сам скрипач, своего рода «музыкальный тамада». Свадебный марш — демонстрация его виртуозного владения скрипкой, фантазии, искусства варьирования мелодии. Импровизация предполагает ритмическую свободу, разнообразие, особую узорчатость ритма, но в то же время исполнителю-пианисту важно сохранять точную метрическую канву-поступь и время от времени поражать воображение слушателей сложной мелизматикой и полиритмией.

Звуковые образы трех свадебных маршей (№ 1, 3, 8) различны. Слушателю, привыкшему к ярким, полнозвучным маршам классиков и романтиков, эти пьесы могут показаться странными, даже не соответствующими жанру. Светлый, прозрачный колорит, плавное движение, узорчатый прихотливый ритм, тонкая и изощренная акцентировка, — сбивающая, «маскирующая» традиционную маршевую двухдольность, — вот звуковой образ этих номеров.

«Свадебный марш Гибоена» (№ 1) открывает цикл. Норвежский писатель и поэт Б. Бьернсон в новелле «Свадебный марш» характеризует этот жанр как «наследственное достояние» и пишет: «Свадебный марш» 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» (цит. по: [9, с. 47]).

В «Свадебном марше Гибоена» с помощью динамики и выразительно продолжающего кульминацию *tremolando* создается эффект постепенного приближения и затем удаления процессии. Паузы на сильных долях в аккомпанементе скрывают метрическую размерность, но кульминации, оформленные «многоэтажными» аккордами с четко акцентированными сильными долями, особенно торжественны и монументальны. Эта пьеса — пример детально продуманной и педантично выписанной динамики.

«*Маршу из Телемаркена*» (№ 3) также свойственна декоративность. Это слово подходит ко всему циклу в целом: музыка картинна, необыкновенно нарядна, артистически раскованна, жизнелюбива и светоносна. В кульминации марша Григ употребил свой излюбленный прием: мелодия развертывается на фоне фигурированного органного пункта (сначала с выдержанной квинтой, затем в октаву). Это создает акустический эффект постепенного нарастания, увеличения объема. Резкая смена динамики — внезапное *p* после огромного кульминационного подъема — еще одна особенность цикла и, в частности, маршей № 1 и № 3.

Совершенно неземная музыка — «*Марш Мельника*» (№ 8). Предание гласит, что знаменитый спелеман написал этот марш для своей невесты Кари, изменившей ему и вышедшей замуж за другого. Траурный марш написан в мажоре (как шопеновская прелюдия Ми мажор). Несмотря на безысходно повторяющийся от начала до конца ритмический рисунок, формально подчеркивающий метрическую равномерность, музыка прозрачна, чиста, изящна: шествие Ангела по воде... Ассоциации с водой вызывают импрессионистские звучности, сотканые из мягко погружающихся басов и разбегающихся как бы кругами по воде тонких, едва ощутимых вибрирующих мелизмов. Думается, замечание Хальворсена об исполнении мелизмов одной кистью, когда они производят впечатление шелеста, намека, было вызвано именно этой пьесой. Если исполнять ор. 72 как цикл, то № 8 будет его сердцевиной, мерцающей вершиной, теплотой, отрешенной кульминацией.

Спрингданс (спрингар, спринглейк)

Springe — в переводе «прыгать», спрингданс — это «танец вприпрыжку» (танец с прыжками). Как ни странно, его корни уходят в Поль-

шу, и спрингар имеет в «прабабушках» и «прадедушках» полонез и мазурку. Непринужденная жизнерадостная грация и пластика этого трехдольного танца определяются круговым, постоянно ускоряющимся движением (начальный темп *moderato, allegretto*). «Фамильные черты» проглядывают в сочетании пунктирного и триольного ритмов, в прихотливой акцентировке (то на вторую, то на третью доли такта), в орнаментико-фигуративном развитии.

Забавное описание спрингданса писателем-фольклористом Юргеном Му находим у Б. 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 юбки ее взлетают до колен» [2, с. 74].

В ор. 72 спрингар представлен в № 2, 5, 12, 13 и 16. Уже само количество — пять пьес из семнадцати — говорит об особой популярности этого танца. Все они, кроме № 16, написаны в *D dur'e* — мажоре с лидийской «подсветкой», во всех Григ использовал сходные приемы обработки: скрытое двухголосие в басах аккомпанемента, поступенное нис-ходящее движение баса с одновременным органном пунктом в одном из голосов и на этом «углубляющемся» фоне — понемногу ускоряющаяся темп мелодия. Этот прием необычайно усиливает энергетику танца. Но, как и марши, спрингары из ор. 72 похожи только на первый взгляд. На самом деле трудно представить себе что-нибудь более контрастное, чем нежно-мечтательный, воздушный, необычайно изысканный спрингданс «*Кивлетальские девушки*» (№ 16) и задорный, словно восхищенный собственной ловкостью, открыто виртуозный, радостным фейерверком взрывающийся в конце «*Спрингар Йона Вестафе*» (№ 2).

Затейлив и своеобразен «Сон Ховара Гибоена на Отерхольдском мосту» (№ 13). Согласно преданию, утомившийся в путешествии скрипач зашел у моста и во сне услышал этот спрингар. Может быть, прихотливо меняющееся настроение танца объясняется сюжетом. Нежно грациозный и гармоничный в начале, он постепенно покидает глубины мечтательности и разгорается, становясь все более упруго прыгающим, активно диссонантным.

Гангар

Название этого неторопливо-размеренного церемониального парного танца происходит от слова *gang* — «шаг», «ход». Его чинность и важность оттеняются пластичным размером $\frac{6}{8}$ и светлым, торжественным колоритом. Несмотря на то, что исследователи считали гангар танцем «давно минувших дней», устаревшим из-за своей благочинности и аристократической изысканности, шлеманы его любили, украшали и «модернизировали» (каждый по-своему).

При общей основной ритмоформуле (четверть с точкой), задающей гангарам движение, каждый из этих четырех танцев, входящих в ор. 72 (№ 6, 14, 15, 17), уникален.

«Гангар Мельника» (№ 6) — пьеса с затейливо прорисованной и цветисто украшенной мелизмами мелодией, с пикантно акцентированными септаккордами. Именно эта сложная нерегулярная акцентировка у известного современного норвежского пианиста (профессора Норвежской государственной академии музыки, редактора нового полного издания фортепианных произведений Э. Грига) Эйнара Стина-Ноклеберга вызывает ассоциации с «портретом ужасно сварливой женщины» [12, с. 354]. Ассоциации — вещь обусловленная, но субъективная. Этот танец слышится скорее причудливо озорным, фантастическим.

«Свадебный поезд эльфов» (№ 14). Идиллический свадебный обряд был особенно любим крестьянами, поэтому народные предания полностью «транспонировали» его в мир эльфов: как и у людей, главное действующее лицо на свадьбе эльфов — эльф-скрипач в красной шапочке. Он открывает празднество нежным задумчивым наигрышем. Завораживающе красиво начинается шествие. Постепенно оно превращается во всеобщую пляску, и вот эльфы уходят все дальше, и последние звуки скрипки тают в воздухе, вызывая призрачное эхо. Пожалуй, это самая картинно-сюжетная пьеса из всех номеров цикла. Музыка иллюстративна, здесь много тонких

подробностей: и ладогармонических (опять увеличенные лидийские кварты!), и метроритмических (акценты, смещение долей, гемиолы). Большим чувством юмора и добродушием отличается этот экскурс в мир маленького народца.

А вот гангару «Скульдальская невеста» (№ 15) больше подходит второе название танца «Getretener Tanz» («топчущий»). Музыка гангара архаична, аскетична, сурова, скульптурна. Акустически она вызывает ассоциации со звучанием колокола. Несколько разряжает атмосферу II часть: она — как лирическое послесловие, авторский комментарий. В Норвегии бытует легенда о гордой девушке из скульдальской долины, которую отец принуждал выйти замуж за старика, чтобы самому стать богаче, объединив две соседние фермы. Девушка не любила жениха и в день свадьбы, надев роскошный подвенечный наряд — яркий национальный костюм, шитый серебром и золотом, — бросилась в водопад.

Халлинг

Этот танец особенно любим всей Норвегией. Странно, что никто еще не сосчитал все халлинги, сочиненные Григом. Хотя, наверное, произвести такой подсчет было бы очень непросто, потому что этот танец — сама Норвегия, ее характер. Григ же так пропитан воздухом своей страны, — он сам дух ее! — что халлинг стал его мыслью и речью, и многие произведения разных форм и жанров — это по сути халлинги, просто носящие другие названия.

Танцуют халлинг крепкие, быстрые и ловкие молодые парни, ибо он требует акробатического мастерства, молниеносной реакции, огромного темперамента. Чем замысловатее, оригинальнее и рискованнее танцевальная комбинация, тем больше чести танцору. А если он еще импровизирует театральную сценку и демонстрирует при этом талант драматического актера, то его признают мастером. Как несхожи характеры танцоров, так и разнятся их импровизации: далеко не всегда халлинг спортивен и изумляет виртуозным исполнением прыжков, вращений и сальто. Порой он покоряет пластикой и грацией, простодушием и наивностью: изящный и мужественный, суровый и мечтательный, скорбный и безоблачно светлый — халлинг предоставляет свободу самовыражения, дает исполнителю возможность творить и фантазировать.

Общая особенность халлинга — ритмическое многообразие в условиях двудольного метра; используются все приемы для создания ощущения

смелого, упругого, дерзкого движения: синкопы всех видов, гемиолы, полиритмия, акценты и т.д.

В ор. 72 самые сложные, изощренные и наиболее символические пьесы — именно халлинги. Их пять: № 4, 7, 9, 10, 11. Кроме *G dur*'ного халлинга № 10, все остальные написаны в *D dur*'е — мажоре с мерцающей IV повышенной ступенью (лидийский колорит в целом типичен для пьес цикла). При общей тональности эти танцы настолько различны по смысловому значению, образам и энергетике, что прекрасно складываются в трехчастную сюиту, где № 4 и № 7 — фантастическая, мифологическая первая часть, а № 9 и № 10 — средняя часть: танцевальные халлинги, композиторски изобретательные, но не перегруженные подтекстами, а № 11 — финал.

«Халлинг Нильса Рекве» (№ 9) — резко акцентированный, с великолепными внезапными перепадами динамики. Э. Стин-Ноклеберг удачно называет такой прием «диетой из резких акцентов» [12, с. 378]. В этой пьесе Григ проявил завидную изобретательность в варьировании сопровождения очень коротенькой и, в сущности, абсолютно незатейливой попевки.

«Халлинги Кнута Люросена» (№ 10 и № 11) представляют «звуковой портрет» спелемана Кнута Люросена — человека чрезвычайно затейливой фантазии. Его пьесы сложны и общим содержанием выходят за рамки танцевальных пьес. Если № 10, несмотря на нетрадиционный для халлинга жесткий, нерегулярно акцентированный ритмический пульс (гемиолы, да еще орнаментированные), все же — танец, то № 11 с тем же размером $\frac{6}{8}$ и многообразными причудами ритма, дивной и очень трудной полиритмией — настоящая фантазия-баллада. И время от времени возникающие на ее фоне элементы танца воспринимаются «аппликацией». Этот «Халлинг» — своего рода «кульминация сложности» всего ор. 72 (он попадает в точку золотого сечения цикла).

Очень интересны пьесы «Халлинг с пригорка» (№ 4) и «Халлинг из долины Халлингов» (№ 7). Они раскрывают загадочный смысл всего цикла «Крестьянских танцев» ор. 72. В этих пьесах Григ выступает наследником романтической традиции, преемником Шумана и Мендельсона (они, как известно, тоже уделили внимание эльфам), здесь он еще раз породнил народную музыку с профессиональной, объединив обе традиции.

В этих халлингах Григ пишет среднюю часть в одноименном миноре, причем мелодию проводит в ритмическом увеличении, а сопровождение насыщает хроматикой и полифонией. Луч-

ше, чем сам Григ, как он сделал это в письме Г. Финку, значение для него хроматики не объяснишь: «Моими любимыми наставниками по части хроматического голосоведения были Бах, Моцарт и Вагнер. Я заметил, что там, где эти бессмертные художники выражают глубочайшие, сокровеннейшие чувства, они охотно прибегают к хроматическим ходам, и при этом каждый в своей оригинальной манере...» [6, с. 303].

Средняя часть «эльфийского» халлинга прозрачна и меланхолична, в «Халлинге из Халлинг-долины» она глубока, серьезна и, в сравнении с удалой, даже отчаянной крестьянской темой, несколько перенасыщена и вносит драматический элемент. Б. Асафьев считает эти средние части композиторским «просчетом»: «Помещая спокойное, с некоторым развалцем, движение внутри танца, Григ, очевидно в пользу трехчастно-песенной схемы, несколько нарушает нарастающую динамику танца <...>». И далее: «<...> средняя часть все же досадно расплывчата, что мешает образности» [2, с. 77].

Вряд ли с этим можно согласиться, поскольку такой контраст усиливает смысловую нагрузку пьес и не противоречит природе халлинга. Вспомним: тут Мастер тот, кто своей богатой фантазией и непредсказуемостью заставит зрителей замереть, онеметь от удивления и восторга. Вот Григ и «танцует» свой композиторский халлинг. И случайно личное высказывание нашло место в халлингах-легендах! У всех народов бытуют поверья, что лучшие свои произведения мастера создали не своей волей, а по боговдохновению. Легендарные хардингфелеры получили в дар или подслушали, или хитростью «выманили» у эльфов, фей, горных дев лучшие свои наигрыши. Как в наших Сказах П. Бажова: преданным делу Мастерам сама Медной Горы Хозяйка секреты мастерства открывала. Дар творческий — всегда дар свыше, дар Божий, если сам человек его не осквернит.

А вот легенда «Халлинга с холма эльфов»: скрипач Бриньоф Ольсон потерял быка и безуспешно искал его в горах несколько дней. Устав, он прилег на холме эльфов и тут же уснул. Во сне услышал он странное рондо и увидел прекрасную девушку, говорящую: «Вот так, Бриньоф Ольсон, надо бы тебе играть на скрипке, когда ты вернешься домой к своей жене и детям! А бык твой... ты найдешь его на вершине горы»⁵ [15, с. 15]. Иносказание сопряжено здесь с мифологическими знаками: бык — символ стабильного земного существования, материального комфорта, благополучия и здоровья;

вершина горы — достигнутая цель, взятая духовная высота. «Не гоняйся за достатком и комфортом! Достигни высот в своем ремесле, стань Мастером, — и будешь счастлив, здоров и благополучен», — таков смысл легенды.

Читая письма Грига, понимаешь, почему его привлекали именно эти легенды. «Никогда я еще не чувствовал с такой силой, как вчера, насколько неотделимы друг от друга художник и человек. Стоит лучу солнца упасть на художника — и в человеке пробуждается все самое лучшее, стремление к добру и правде. Конечно, эти свойства всегда присущи каждой творческой личности, но бывают мгновения, когда ты даешь себе торжественную клятву стремиться только к высоким идеалам, отринув всякий эгоизм <...> В такие минуты начинает казаться, что ты освободился от своей телесной оболочки и блаженно паришь в пространстве» [6, с. 238].

«Глубочайшие сокровеннейшие чувства» и мысли Грига о творчестве, о художнике, о мастерстве, о едином Истоке традиции — народной или профессиональной — нашли отражение в халлинггах. Средние части — как автопортрет на полях старинной рукописи: символ причастности к Цеху Мастеров.

«СЛОТТЫ»: ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ИЛИ СБОРНИК ПЬЕС?

Ни в предисловии к «Слоттам», ни в переписке Грига, ни в его устных высказываниях, судя по воспоминаниям современников, нет указаний на то, что ор. 72 задумывался и обязателен для исполнения как цикл. Вспомним, что сам Григ, представляя новое сочинение публике, играл лишь шесть пьес из семнадцати.

Если принципы импровизационности и вариационности в этом произведении господствуют на всех уровнях (историко-культурологическом, сюжетно-мифологическом и музыкальном), то и отношение к проблеме вариантно. Пианисту важно определить и аргументировать исполнительскими средствами свой подход к этому произведению как к циклу или как к сборнику миниатюр.

Пьесы отлично поддаются самым разным группировкам: в трехчастные циклы, в пятичастные, по жанрам танцев (сюита халлинггов, например), по характеру пьес, по тональному принципу и т. д. Исполнитель всегда найдет как объединяющие, так и контрастирующие призна-

ки и в каждом случае по-новому расставит драматургические и музыкальные акценты.

Но если внимательно вслушаться в музыку и взглянуть в последовательность слоттов, предложенную Григом, выявляется общая архитектурника, конструктивная логика построения их как цикла. Становится также очевидным принцип подобия, определенная симметрия построения. Хорошо пишет Э. Стин-Ноклеберг: «Можно исполнять Слотты как отдельные пьесы, но эффект никогда не будет таким всеобъемлющим, как если вы играете весь цикл <...> Многие детали каждой пьесы обретают иную жизнь и иное значение, некоторые оттенки нужно менять, имея в виду более широкую перспективу. Каждый вид исполнения обладает собственными привлекательными чертами, но чтобы почувствовать «всю Норвегию», нужно исполнять цикл целиком <...> Когда Слотты исполняются таким образом — как сюита, проявляется их характер величайшего народного эпического произведения в норвежской музыке» [12, с. 353, 396].

В цикле намечена трехчастная композиция.

Первая часть (№ 1—8) — своеобразная экспозиция всех танцевальных жанров. «Свадебный марш» открывает и завершает это шествие и в дальнейшем напоминает о себе лишь литературной программой в пьесе «Свадебный поезд эльфов» (№ 14). Пьеса «Свадебный марш Мельника» (№ 8) — точная середина цикла (математически) и сердцевина, душа цикла (энергетически). Динамический и тональный контраст предыдущим танцам (*A dur* после семи номеров в *D dur*'e) делает эту пьесу в прямом и образном смысле доминантой всей композиции.

Вторая часть экспрессивна и динамична (№ 9—12). В точке золотого сечения, таким образом, оказываются две важнейшие кульминации цикла: № 10 — динамическая вершина и № 11 — кульминация сложности, изошренности.

Третья часть (№ 13—17) — «цикл в цикле» со своей кульминацией в № 15. Возникая из тишины и возвращаясь в нее, она повторяет динамический план всего опуса 72.

Пограничными оказываются пьесы одного спелемана. Так, весь цикл открывается «Свадебным маршем Гибоена», а «Сном Гибоена» (№ 13) начинается третья часть. Первая и вторая части завершаются «Свадебным маршем» и «Спрингаром Мельника» (№ 8 и № 12).

Двух- и трехчастность как принцип формообразования действуют на всех уровнях: в строении пьес, в их объединении попарно (как в

№ 16 и № 17 «Девушки из Кивля») и «тройками».

По-разному оформлены переходы от одной части к другой: халлинг Нильса Рекве (№ 9) после тихо растворившегося в воздухе «Свадебного марша Мельника» производит впечатление горного обвала, внезапного вторжения. А начало третьей части подготовлено «Спрингаром Мельника», плавно переводящим действие из одной динамической плоскости в другую. Динамический принцип, лежащий в основе каждого номера, групп пьес и всего цикла в целом, можно было бы назвать «принципом взлета». Это не волнообразная динамика, а всякий раз новый «разбег и взлет на вершину».

С первого прослушивания трудно по-настоящему прочувствовать произведение, уловить какие-то тонкости, особенности. Хотя общая характерная аура сочинения и исполнения воздействует непосредственно в момент звучания и оставляет определенно окрашенное эмоциональное и интеллектуальное впечатление. Чтобы Слотты при «первослушании» не показались похожими друг на друга, в сознании самого исполнителя они должны предельно индивидуализироваться, каждая пьеса должна иметь персональный звуковой образ.

Как истинный волшебник, Григ самое интересное приберег напоследок. Настоящая загадка опуса — «Кивлетальские девушки» (спрингар и гангар № 16 и № 17). Пьесы близки по колориту, динамике, несмотря на разные жанры танцев, объединены неожиданной тональностью *F dur*, не имеющей прямого отношения к господствовавшему *D dur* 'у. Это явно размыкает границы цикла, вместо ожидаемой точки ставит многогочие и выводит все произведение на иной уровень. В семнадцати пьесах сумма цифр дает восьмерку — число трансформации и бесконечности...

Разгадку надо искать в мифе, который предшествует этим пьесам. Приведем его содержание, согласно немецкому изданию «Слоттов»⁶: «В Сельорде (Телемаркен) есть маленькая равнина, известная под именем долина Кивля, где еще недавно была крошечная церковь. В воскресенье, когда все прихожане собрались на службу, с ближайших гор раздался звук рога. Это были три девушки, три последние язычницы долины, которые пасли своих коз, играя слотты на приллархорне⁷. Толпа хлынула из храма наружу, слушая как зачарованная эти таинственные звуки. Священник тоже вышел и обратился к девушкам, прося их прекратить игру.

Они, тем не менее, продолжали. Священник поднял руку, призывая на девушек небесное проклятие, и в тот же миг они и их стадо превратились в камень... И сегодня их видно высоко на склоне горы с приллархорном у губ и козочками вокруг них. Вот легенда о Слотте «Девушки из Кивля», такая, как она сохранилась, как и дух ее, среди крестьян долины. С нею связаны следующие слотты. Их три, по одному для каждой девушки. Только тот исполнитель, который мог сыграть все три, имел право на признание» [15, с. 49].

Легенда сложна и многогранна, можно понять ее по-разному. Оглядываясь назад на всю историю рождения и бытования ор. 72, вдумываясь в мифы, сюда вошедшие, предложим интерпретацию, исходящую из мифологической и эзотерической символики. Дева олицетворяет первозданность, целостность, чистоту и наивность. Коза — воплощение Арты, Истины небесной, символ гармонии и красоты Высшего Мира (кстати, само слово «искусство», Art, пошло отсюда). Девы, пасущие коз и играющие на духовом инструменте (то есть, вдохновленные, одухотворенные — от Духа Святого) олицетворяют светлое начало, наивность, простодушие, бесхитростную божественную гармонию народного искусства. Прихожане — это неискушенные слушатели, чистые сердцем и потому интуитивно чувствующие и воспринимающие истинное, настоящее и идущие за ним. Священник — ученый-педант, воплощение ортодоксального, схоластического начала, губящего живое вдохновение (некий Бекмессер, которому режет слух искреннее музыкальное излияние Вальтера). Мотив профессиональной ревности пушкинского Сальери, наверное, и этим пастором движет. Бог исполняет волю его, видимо, священник этот — мастер своего дела, владеет магией слова. Он поднимает руку, проклиная, но тут его власть кончается: уничтожить, стереть с лица земли истинное, живое он не в силах.

И все новые и новые поколения людей устремляют свои взоры к вершине горы и вглядываются пристально в памятник чарующему народному искусству. Это исконное: его конец — его начало, оно всегда возродится, как Феникс из пепла. Вершина горы — высокая цель, профессионализм, а камень — основание столпа, символ традиции. Это уже в некотором роде мостик к идее мифа о Пигмалионе: творец, истинный художник способен своей любовью и

мастерством одухотворить камень. «То, к чему я по сей день стремился, есть нечто иное, но то же, к чему стремится любой настоящий норвежец: положить маленький камень в то здание, которое называется Норвегия», — писал Э. Григ [5, с. 8].

«Крестьянские танцы» ор. 72, вознесшиеся на вершину жизни и творчества Э. Грига, стали

удивительным памятником мастерству и вдохновению хардингфелеров. Опус 72 — именно этот маленький, но драгоценный камень! Обобщение, итог, завершение — совершение, начало новой жизни неумирающего народного национального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Такая транскрипция имени используется Финном Бенестадом и Дагом Шельдерупом-Эббе [4], О. Левашевой [9]; в издании писем Э. Грига [6] встречаем иную — Торгейр Аугундсон.

² Перевод Е. Шиковой.

³ Перевод Е. Шиковой.

⁴ См. предисловие к изд.: [7].

⁵ Перевод Е. Шиковой.

⁶ Перевод Е. Шиковой.

⁷ «Приллар», «приллар-рог», «трилевой рог» — духовой инструмент из большого коровьего или козлиного рога, снабженного пальцевыми отверстиями. См. об этом: [2, с. 74].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. — М.: Музыка, 1988.
2. Асафьев Б. Григ. — Л.: Музыка, 1984.
3. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сб. ст. — М.: Музыка, 1977. — С. 245—250.
4. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Э. Григ. Человек и художник. — М.: Радуга, 1986.
5. Григ — искусство и идентичность. Документ // Каталог выставки музея Э. Грига в Трельхаугене. — Трельхауген: Музей Грига, 1991.
6. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.
7. Григ Э. Предисловие // Григ Э. Крестьянские танцы (Слотты) ор. 72. — Лейпциг: Peters, 1971. — [На фр. яз.].
8. Ланге К., Эствед А. Норвежская музыка. — М.: Музыка, 1967.
9. Левашева О. Э. Григ. — М.: Музгиз, 1962.
10. Матвеев В. Советские моряки в Трельхаугене // Музыкальная жизнь. — 1959. — № 1.

11. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. — Репринт. изд. — М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958.
12. Стин-Ноклеберг Э. На сцене с Григом. — М.: Верже-АВ, 1999.
13. Уйфалуши И. Б. Барток. — Будапешт: Корвина, 1971.
14. Bjordal A. Nork folkemusikk. — Bergen, 1952.
15. Grieg E. Slatter Norwegisch Bauerntanze. Opus 72. — Leipzig: Peters. — Nr. 3097.
16. Kleiberg S. Grieg's «Slatter» op.72: Change of musical style or new concept of nationality? // Journal of the Royal Musical Association. — 1996. — Vol. 121, n. 1. — P. 46—57.
17. Martinotti S. Rivisitazione di Grig // Nuova rivista musicale italiana. — 1995. — N 4. — P. 653—668.
18. The all-round man: Selected letters of Percy Grainger / ed. by M. Gilles, D. Pear. — Oxford, 1994.

Шикова Екатерина Арсеньевна — аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

