Дворжак. Симфония №9 («Из нового света»).

90-е годы принесли Дворжаку всемирную славу. В 1890 году он с успе­хом гастролировал в Москве и Петербурге, Карлов университет в Праге и Кембриджский в Англии удостоили его почетного звания доктора, его пригласили преподавать в Пражскую консерваторию. Четыре последние симфонии опубликованы в известных издательствах. Дворжак — желан­ный гость в Англии, где на хоровых фестивалях исполняются его орато­рии, кантаты, «Stabat Mater», Месса, Реквием, иногда под его управле­нием. Он знакомит Лондон со своими симфониями, которые звучат и в Вене, и в городах Германии. А в 1891 году Дворжак получает от американской меценатки Дж. Тёрбер предложение возглавить Национальную консерваторию в Нью-Йорке: имя чешского композитора должно при­дать блеск недавно основанному ею учебному заведению.

Перед отъез­дом в сентябре 1892 года Дворжак делает наброски заказанной ею кан­таты на английском языке «Американский флаг» к 400-летию открытия Америки и заканчивает Те Deum, премьерой которого дирижирует уже в Нью-Йорке. На следующий день после его прибытия все местные газе­ты — английские, чешские, немецкие — с восторгом пишут о «величай­шем композиторе всего мира», а затем в его честь устраивается торжест­венный вечер.

Поселившись недалеко от консерватории, Дворжак каждый день гу­ляет по Сентрал-парку, любуется его огромной голубятней, вспоминая о своих голубях в саду домика в деревне Высокой в горах Южной Че­хии, где ему так хорошо работалось. Композитор тоскует по родным местам, по оставленным на родине младшим детям. В Нью-Йорке он продолжает вести привычный образ жизни: рано встает, а американские музыкальные мероприятия начинаются и заканчиваются поздно, поэто­му он редко посещает оперу и концерты. Зато живо интересуется быто­вой музыкой: «Ничего нет слишком низкого и незначительного для музыканта. Гуляя, он должен прислушиваться ко всем маленьким свис­тунам, уличным певцам, играющим на шарманке слепцам. Иногда я столь захвачен наблюдениями над этими людьми, что не могу от них оторвать­ся, так как время от времени я улавливаю в этих обрывках темы, повто­ряющиеся мелодии, которые звучат как голос народа». Его привлекают негритянские и индейские напевы, песни американских композиторов в народном духе, прежде всего Стивена Коллина Фостера. Молодой не­гритянский композитор Харри Такер Берли знакомит его со спиричу­элс: «Они так патетичны, страстны, нежны, меланхоличны, дерзки, ра­достны, веселы... В любом музыкальном жанре может быть использован этот источник». И Дворжак действительно использовал их в различных сочинениях, написанных в Америке — струнном квартете и квинтете, скрипичной сонате и, конечно, симфонии.

Лето 1893 года композитор провел в местечке Спиллвилл в штате Айова, куда его пригласили переселенцы из Южной Чехии. Это «совер­шенно чешская деревня, у людей своя школа, своя церковь — все чеш­ское», — писал Дворжак. Он порадовал местных стариков, играя им бла­гочестивые чешские песни. Посещал он чешские фермы и в других штатах, любовался Ниагарским водопадом, а в августе участвовал в «Днях Чехии» в рамках Всемирной выставки в Чикаго, где дирижиро­вал своей симфонией соль мажор и Славянскими танцами.

Первым и самым крупным произведением, созданным на американ­ской земле, стала симфония ми минор. Ее наброски появились через не­сколько месяцев после приезда, 20 декабря 1892 года, а на последнем, 118-м листе рукописной партитуры написано: «Fine. Хвала Богу. Закон­чено 24 мая 1893 года». Премьера состоялась в знаменитом зале Карнеги-холл в Нью-Йорке 15 декабря 1893 года. Дирижировал известный немецкий дирижер А. Зейдль. Как писал Дворжак, «успех симфонии был столь велик, что в газетах говорилось — еще никогда ни один компози­тор не знал такого триумфа. Люди аплодировали так долго, что я дол­жен был благодарить как король!?»

Национальная консерватория вручила автору премию в 300 долла­ров из своего фонда наград за «оригинальную симфонию». Она была повторена на следующий день и затем до конца года прозвучала еще дважды в другом городском зале, в Бруклине. В начале следующего года симфония была опубликована крупнейшим берлинским издатель­ством Зимрока, причем корректуру правил не Дворжак, находившийся за океаном, а его друг и покровитель Брамс. Когда-то открывший нико­му не известного чешского композитора и рекомендовавший его своему издателю, Брамс трогательно продолжал помогать Дворжаку. Посколь­ку Зимрок издал три из написанных Дворжаком семи симфоний, а лон­донский издатель Новелло — еще одну, то последняя симфония, ми ми­нор, получила при первом издании № 5. Сам композитор считал ее то ли восьмой, то ли седьмой, полагая первую симфонию утерянной. Об этом свидетельствует титульный лист рукописи партитуры: «"Из ново­го света" ("From new world"). Симфония № 8». Лишь в середине XX века последняя симфония стала именоваться Девятой.

Она является вершиной симфонического творчества Дворжака и рез­ко отличается от всех предшествующих. Как признавался сам компози­тор, «влияние Америки каждый, у кого есть нос, должен почуять в сим­фонии». Или: «Это сочинение я никогда бы так не написал, если бы не видел Америки». Действительно, в мелодических, гармонических, ладо­вых, ритмических оборотах, даже в оркестровой окраске некоторых тем можно услышать характерные особенности американской музыки, хотя композитор не цитировал фольклорных образцов. «Я стремился воспро­извести в моей симфонии особенности негритянских и индейских мело­дий. Я не взял ни одной из этих мелодий ... Я просто писал собственные темы, включая в них особенности музыки негров или индейцев, и когда я эти темы использовал, то применял все достижения ритмики, гар­монизации, контрапункта и оркестровых красок для их развития», — разъяснял Дворжак. Впоследствии не раз писали о цитировании в сим­фонии одной широко популярной американской песни, не подозревая о парадоксе, с которым нередко сталкиваются фольклористы. Американ­ский ученик Дворжака У. А. Фишер обработал тему медленной части для баритона и хора на собственный текст, и вся Америка запела эту песню, не зная о ее происхождении. В то же время показательно утверж­дение Дворжака: «Где бы я ни творил — в Америке или Англии, — я всегда писал истинно чешскую музыку». Это слияние исконно чеш­ских и новых американских истоков придает стилю последней симфо­нии композитора уникальный характер.

Принципы сквозной драматургии, уже намеченные в Восьмой симфо­нии, явились основой построения Девятой. Четыре части цикла объеди­нены лейтмотивом (главной партией первой части), в финале возвращаются темы всех предшествующих частей. Такие приемы построения встречаются уже в Пятой и Девятой симфониях Бетховена, но последо­вательно применяются в симфониях конца века — современницах Девя­той Дворжака (достаточно назвать симфонии Франка и Танеева).

В отличие от всех других симфоний Дворжака, Девятая открывается медленным **вступлением**. Сумрачно и сосредоточенно звучание низких струнных инструментов, которым отвечают высокие деревянные. И вдруг — внезапный взрыв с тремоло литавры, тревожные, мятежные возгласы: так подготавливается **сонатное аллегро**. Первый мотив глав­ной партии — фанфарный призыв валторн с характерным синкопиро­ванным ритмом — пронизывает весь цикл. Но этому героическому кли­чу сразу же противопоставлен второй мотив в терциях кларнетов и фаготов — народно-танцевального склада, отголоски которого будут звучать в темах совсем иного плана. Очень близка к нему побочная партия, появляющаяся у флейты и гобоя в неожиданно далекой минор­ной тональности и лишь позднее, у скрипок, звучащая в мажоре. Эта тема, необычная в мелодическом, ладовом и ритмическом отношениях, вызывает у исследователей прямо противоположные ассоциации, при­чем в доказательство приводятся одни и те же особенности. Чешский музыковед описывает их как типичные признаки американской музыки — «перед внутренним взором Дворжака встает тип черных обитателей Нового Света» (О. Шоурек), а советский слышит в них же «чешские народно-инструментальные наигрыши с «волыночным» басом» (М. Друскин). Необыкновенная яркость, броскость отличает заключительную тему у солирующей флейты в низком регистре. Характерная синкопа напоми­нает о ритме главной партии, а пентатонический оборот — о спиричу­элс. Разработка — драматическая, взрывчатая — открывается напряжен­ным увеличенным трезвучием. В ней активно развиваются, дробятся, сталкиваются, переплетаются различные мотивы заключительной и глав­ной партий. Необычна сжатая реприза: главная и заключительная партии проводятся в ней в очень далеких тональностях. А кода, начинающаяся как вторая разработка, служит предвосхищением героической развязки финала: в мощном звучании фортиссимо труб и тромбонов объединены заключительная тема и фанфарный клич главной партии.

Медленная **вторая часть** в рукописи носила название «Легенда». По словам композитора, она вдохновлена эпизодом погребения в лесу из «Песни о Гайавате» американского поэта Г. Лонгфелло. С этой поэмой, основанной на индейском эпосе, Дворжак познакомился давно, еще на родине, в чешском переводе, а перечитав ее в Америке, был так увле­чен, что задумал оперу о Гайавате и просил Дж. Тёрбер позаботиться о либретто. Эпизод, положенный в основу второй части симфонии, ри­сует похороны жены героя, прекрасной Миннегаги, в девственном лесу, ее оплакивание племенем, скорбь Гайаваты. Композитор сам видел леса и прерии, тогда еще сохранившиеся на земле Америки, а вместе с тем — вспоминал о чешских лесах и полях, о саде, в котором стоял его домик в деревне Высокой. Таинственные красочные приглушенные аккорды духовых инструментов открывают ларго, словно вводя под сень векового леса. Они обрамляют песню удивительной красоты, напоминающую не­гритянские спиричуэлс, которую поет английский рожок. Быть может, его своеобразный тембр должен был напомнить о другом инструменте, в то время редком в симфоническом оркестре — о любимом инструмен­те американского джаза саксофоне. Но при всей оригинальности этой темы в ней слышны отголоски уже известных мотивов из первой части (главной партии и в особенности — заключительной). Изложена она в виде трехчастной песни, как будто в середине солиста сменяет хор (струнные). Скорбные настроения царят в центральном разделе части. Чередуются два образа — жалобный плач флейты и гобоя сменяется тра­урным шествием (кларнеты, позднее флейты и гобой на фоне мерных шагов пиццикато контрабасов и тремоло скрипок). И вдруг неожиданно меняется строй музыки — словно из мира индейских легенд, из сумрач­ных лесов Америки композитор перенесся в родное чешское приволье, наполненное птичьим щебетом (соло высоких деревянных). Мысль о ро­дине влечет иные воспоминания, пастораль уступает место героике: в искусном контрапунктическом сплетении предстают фанфарный клич тромбонов, заключительная партия первой части и тема спиричуэлс, открывавшая вторую часть. В «золотом ходе» труб она приобретает те­перь совершенно иной характер, и хотя этот эпизод длится всего пять тактов, он настолько ярок, что запоминается надолго и предвосхищает победную коду финала. В репризе части наступает успокоение. Таин­ственные аккорды обрамляют ее.

**Третья часть**, обозначенная в рукописи как скерцо, рисует, по словам Дворжака, «праздник в лесу, где танцуют индейцы». Вероятно, она на­веяна сценой свадьбы Гайаваты, хотя в музыке возникают и иные, не обязательно индейские, ассоциации. Первый раздел этой большой трехчастной формы, в свою очередь, трехчастен. Крайние эпизоды напоми­нают музыку скерцо Девятой симфонии Бетховена, что подчеркнуто обилием канонических имитаций, ударами литавр. В ритмическом ри­сунке улавливается чешский танец фуриант с его постоянной сменой двух- и трехдольности. Краткий средний эпизод — более медленный, с покачивающейся напевной мелодией. Своеобразие придают необычные ладовые обороты и гармонии, звонкие удары треугольника. И в то же время слышны отголоски тем первой части (второго мотива главной, заключительной). Трансформированный лейтмотив служит переходом к трио, где возникают еще две танцевальные мелодии. В них нет уже ничего от лесного праздника индейцев: плавный трехдольный танец на­поминает австрийский лендлер или чешскую соуседску. Темы поручены деревянным духовым, и в их трелях слышится воркование так любимых композитором голубей.

В **финале** господствуют героические образы. Сопоставляются не две или три, как обычно в сонатных аллегро XIX века, а четыре разнохарак­терные партии. Главная — суровый героический марш, унисонная тема которого со своеобразным мелодическим оборотом изложена фортисси­мо в звонких тембрах валторн и труб. Национальную принадлежность ее разные исследователи определяют по-разному. Шоурек слышит в ней натиск американских впечатлений, Друскин — боевую песню-марш гу­ситов, борцов за свободу Чехии XV века. Связующая партия, звучащая попеременно то у струнных, то у высоких деревянных, напоминает стре­мительный массовый пляс, хотя мелодически родственна главной. По­бочная — лирическая, интимная песня удивительной красоты, интони­руемая солирующим кларнетом в сопровождении одних струнных причем у виолончелей настойчиво повторяется измененный фанфарный лейтмотив. Заключительная партия — беззаботная, танцевальная, на­поминающая чешский галоп-скочну, — мелодически перекликается с побочной темой первой части в ее мажорном варианте. Развернутая разработка драматична, в ней — бурные столкновения, ожесточенная борьба. Сложное мотивное и полифоническое развитие сочетается с цитированием тем предшествующих частей — как в первоначальном, так и в измененном виде. На кульминации разработки начинается чрезвы­чайно сжатая реприза. Ее покой взрывается драматичной кодой, играю­щей роль второй разработки. Бурные волны нарастания стихают с появ­лением темы спиричуэл из второй части, светло и умиротворенно интонируемой кларнетами. Последнюю кульминацию образуют марш финала и фанфара первой части, сплетенные воедино в торжественном мажорном звучании

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Творческая деятельность Дворжака 90-х годов.

2. Первые исполнения симфонии №9.

3. Значение симфонии №9.

4. Основные принципы драматургии.

5. Основные образы симфонии.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал произведегния.

Эдвард Григ. Творческий облик.

Творчество Эдварда Грига формировалось в годы общественного и культурного подъема Норвегии. Страна, в течение нескольких веков находившаяся в подчинении у Дании (XIV—XVIII века) и Швеции (XIX век), Норвегия была скована в своем развитии, как экономическом, так и культурном. С середины XIX века начинается период подъема экономической жизни, период роста национального самосознания и расцвета национально-культурных сил страны. Развивается национальная культура, живопись, музыка. Литература Норвегии, представленная прежде всего творчеством Г. Ибсена, переживает во второй половине века «такой подъем, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России». Норвежская литература развивается в условиях восстановления прав норвежского языка, который ранее не признавался ни в качестве литературного, ни в качестве официального государственного языка. В это время закладываются основы театральной и концертной жизни страны. В 1850 году в Бергене при содействии скрипача Уле Булля открывается Национальный норвежский театр. Работу театров Норвегии возглавляют крупнейшие драматурги Г. Ибсен и Б. Бьёрнсон. К середине XIX века относится также начало систематической концертной жизни в столице Норвегии Кристиании.

В музыкальной жизни Норвегии наблюдается много явлений, свидетельствующих об общем подъеме национальной музыкальной культуры. В Европе было широко признано искусство замечательного скрипача Уле Булля. Плоды деятельности Булля, который «первым... подчеркнул значение норвежской народной песни для национальной музыки» (Григ), были очень значительными для Норвегии. Начиная с середины XIX века собирание, изучение и обработка богатейшей народной музыки Норвегии становится делом многих музыкантов. Выдвигается ряд национальных композиторов, творчество которых отмечено стремлением приблизить профессиональную музыку к народной. Это X. Хьерульф (1815—1868) — создатель норвежской песни, романса, Р. Нурдрок (1842—1866) — автор национального гимна Норвегии, И. Свенсен (1840—1911) — известный уже в то время в Европе своими симфониями, камерными ансамблями, концертами.

Григ — первый классик норвежской музыки, композитор, поставивший музыкальную культуру Норвегии в ряд с передовыми национальными школами Европы. Содержание творчества Грига тесно связано с жизнью норвежского народа, с разными сторонами его быта, с образами родной природы. Григ «искренне и задушевно поведал в своих сочинениях всему миру про жизнь, быт, думы, радости и скорби Норвегии» (Б. Асафьев).

Яркая самобытность стиля Грига кроется в своеобразии звучания народной норвежской музыки. «Я почерпнул богатые сокровища народных напевов моей родины, и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, я пытался создать норвежское искусство».

**Детство и годы учения.** Эдвард Григ родился 15 июня 1843 года в Бергене, крупном приморском городе Норвегии. Отец Грига, по происхождению шотландец, занимал должность британского консула. Мать Грига, норвежка, была хорошей пианисткой, она нередко выступала в Бергене с концертами. В семье Григов царило горячее увлечение музыкой. Это способствовало пробуждению у мальчика интереса к музыке.

Мать Грига была его первой учительницей. Ей он обязан начальными навыками фортепианной игры. От матери Григ унаследовал любовь к Моцарту: творчество Моцарта всегда было для Грига источником радости и высоким образном глубины содержания и красоты формы. Наконец, мать воспитала в Григе ту волю к труду, которая веегда соединялась у него с непосредственностью вдохновения.

К детским годам относятся первые опыты сочинения музыки. Композитор рассказывает, что уже в детстве его занимала красота созвучий, гармоний. В возрасте двенадцати лет Григ написал свое первое сочинение — вариации на немецкую тему для фортепиано.

В жизни Грига огромную роль сыграл замечательный скрипач, «норвежский Паганини» — Уле Булль. Трудно сказать, как сложилась бы судьба Грига-музыканта, если бы не настоятельный совет Булля дать мальчику консерваторское образование. В 1858 году, по окончании школы, Григ едет в Лейпциг. Начинается период учения Грига в Лейпцигской консерватории.

В 50-е годы эта первая в Германии консерватория утеряла творческую атмосферу, царившую здесь при жизни ее основателя Ф. Мендельсона. Вспоминая годы учения в Лейпциге, Григ рассказывает об отрицательных сторонах консерваторского преподавания — о рутине, бессистемности занятий.

Вопреки этому пребывание в Лейпциге явилось важным этапом в формировании Грига-музыканта. Он занимается здесь у известного пианиста И. Мошелеса, воспитывавшего у учеников понимание музыкальной классики, и особенно Бетховена. О другом своем педагоге — пианисте Э. Венцеле — Григ вспоминает как о талантливом музыканте и друге Шумана. Григ занимается у известного тогда теоретика М. Гауптмана, высокообразованного музыканта и чуткого педагога: «...он олицетворял для меня противоположность всякой схоластике. Для него правило было не чем-то самодовлеющим, но являлось выражением законов самой природы».

Наконец, в формировании Грига большую роль сыграла музыкальная культура Лейпцига — города, в котором жили Бах, Мендельсон, Шуман. Концертная жизнь здесь была интенсивной. «Я мог в Лейпциге слушать много хорошей, в особенности камерной и оркестровой, музыки»,— вспоминает Григ. Лейпциг раскрыл перед ним огромный мир музыки. Это был период ярких и сильных, глубоких музыкальных впечатлений, сознательного и жадного изучения музыкальной классики.

В 1862 году Григ окончил консерваторию. По отзывам профессоров, в годы учения он проявил себя как «в высшей степени значительный музыкальный талант, особенно в области композиции», а также как незаурядный «пианист со свойственной ему продуманной и полной выразительности манерой исполнения».

**Жизнь в Копенгагене.** Европейски образованный музыкант, Григ возвращается в Берген с горячим желанием работать на родине. Однако пребывание Грига в родном городе на этот раз было недолгим. Талант молодого музыканта не мог совершенствоваться в условиях слабо развитой музыкальной культуры Бергена. В 1863 году Григ едет в Копенгаген — центр музыкальной жизни тогдашней Скандинавии.

Годы, проведенные здесь, отмечены многими событиями, важными для творческой жизни Грига. Прежде всего, Григ близко соприкасается со скандинавской литературой, искусством. Он знакомится с видными ее представителями, например со знаменитым поэтом и сказочником Хансом Кристианом Андерсеном. Это вовлекает композитора в русло близкой ему национальной культуры. Григ пишет песни на тексты датчанина Андерсена, норвежского поэта-романтика Андреаса Мунка.

В Копенгагене Григ нашел замечательного интерпретатора своих произведений — певицу Нину Хагеруп, ставшую вскоре его женой. Творческое содружество Эдварда и Нины Григ продолжалось в течение всей их совместной жизни. Тонкость, артистизм, с которыми певица исполняла песни и романсы Грига, были тем высоким критерием их художественного воплощения, которое всегда имел в виду композитор, создавая свои вокальные миниатюры.

Желание совершенствовать композиторское мастерство привело Грига к знаменитому датскому композитору Нильсу Гаде. Высокоэрудированный и разносторонний музыкант (органист, педагог, руководитель концертного общества), Гаде был главой скандинавской школы композиторов. Григ пользовался советами Гаде. Одобрение, с которым Гаде встречал каждое новое произведение Грига, было опорой для молодого композитора. Однако Гаде не поддерживал те творческие поиски Грига, которые вели к созданию национального музыкального стиля. В общении с Гаде для Грига лишь отчетливее вырисовываются его собственные устремления как норвежского национального композитора.

Огромное значение для Грига имела в те годы его встреча с молодым норвежским композитором Рикардом Нурдроком. Горячий патриот, умный и энергичный человек, Нурдрок рано достиг ясного осознания своих задач как борца за норвежскую национальную музыку. В общении с Нурдроком окрепли и оформились эстетические взгляды Грига. Он так писал об этом: «У меня точно глаза раскрылись! Я внезапно постиг всю глубину, всю ширину и мощь тех далеких перспектив, о которых не имел до того понятия; тут лишь я понял величие норвежского народного творчества и собственное мое призвание и натуру».

Стремление молодых композиторов к развитию национальной музыки выражалось не только в их творчестве, в связи их музыки с народной, но и в пропаганде норвежской музыки. В 1864 году в содружестве с датскими музыкантами Григ и Нурдрок организовали музыкальнее общество «Евтерпа», которое должно было знакомить публику с произведениями композиторов Скандинавии. Это было началом той большой музыкально-общественной, просветительной деятельности, которая красной нитью проходит через всю жизнь Грига.

В годы жизни в Копенгагене (1863—1866) Григ написал много музыки: «Поэтические картинки» и «Юморески», сонату для фортепиано и первую скрипичную сонату, песни. С каждым новым произведением яснее вырисовывается облик Грига как композитора-норвежца.

В тонких, лирических «**Поэтических картинках**» (1863) еще очень робко пробиваются национальные черты. Ритмическая фигура, лежащая в основе третьей пьесы, часто встречается в норвежской народной музыке; она стала характерна для многих мелодий Грига. Изящные и простые очертания мелодии в пятой «картинке» напоминают некоторые из народных песен:

В сочных жанровых зарисовках «**Юморесок**» (1865) гораздо смелее звучат острые ритмы народных танцев, жестковатые гармонические сочетания; встречается лидийская ладовая окраска, характерная для народной музыки. Однако в «Юморесках» еще чувствуется влияние Шопена (его мазурок) — композитора, которого Григ, по собственному признанию, «обожал».

В одно время с «Юморесками» появились фортепианная и первая скрипичная сонаты. Драматизм и порывистость, свойственные фортепианной сонате, кажутся несколько внешним отражением романтики Шумана. Зато светлый лиризм, гимничность, яркие краски скрипичной сонаты выявляют типичный для Грига образный строй.

**Музыкально-просветительская и творческая деятельность Грига в годы жизни в Кристиании (1866—1874).** Осенью 1866 года в столице Норвегии Кристиании Григ организовал концерт, который прозвучал как отчет о достижениях норвежских композиторов. Здесь были исполнены фортепианная и скрипичная сонаты Грига, песни Нурдрока и Хьерульфа (на тексты Бьёрнсона и других). Результатом этого концерта было приглашение Грига на пост дирижера Кристианийского филармонического общества.

Восемь лет жизни в Кристиании были периодом напряженной работы и огромных творческих побед Грига. Дирижерская деятельность Грига носила характер музыкального просветительства. В концертах, иногда впервые в Норвегии, звучали симфонии Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шумана, произведения Шуберта, оратории Мендельсона и Шумана, отрывки из опер Вагнера. Большое внимание Григ уделял исполнению произведений скандинавских композиторов. Как пропагандист новой норвежской музыки, Григ выступал и в печати (статьи о Свенсене, Хьерульфе).

В борьбе за музыкальную культуру Норвегии Григ нашел союзников в лице Свенсена, Хьерульфа. В 1871 году вместе со Свенсеном Григ организует общество музыкантов-исполнителей, призванное повысить активность концертной жизни города, выявить творческие возможности норвежских музыкантов. Значительным для Грига было его сближение с передовыми представителями норвежской поэзии, художественной прозы. Оно включало композитора в общее движение за национальную культуру.

Творчество Грига этих лет достигло полной зрелости. Он пишет **фортепианный концерт** (1868) и **вторую сонату для скрипки и фортепиано** (1867), первую тетрадь «**Лирических пьес**», ставших для него излюбленным видом фортепианной музыки. Много песен было написано Григом в те годы, среди них замечательные песни на тексты Андерсена, Бьёрнсона, Ибсена (ор. 15, 18, 21. Известный ибсеновский цикл, ор. 25 был создан несколько позже, в 1876 году).

Живя в Норвегии, Григ непосредственно соприкасается с миром народного искусства, ставшим источником его собственного творчества. В 1869 году композитор впервые познакомился с классическим сборником норвежского музыкального фольклора, составленным известным композитором и фольклористом Л. М. Линдеманом (1812—1887). Непосредственным результатом этого явился цикл Грига «**Норвежские народные песни и танцы для фортепиано**» (ор. 17). Мир образов, представленный здесь, очень широк: излюбленные народные танцы — халлинг и спрингданс, разнообразные шуточные и лирические, трудовые и крестьянские песни. Академик Б. В. Асафьев удачно назвал эти обработки «зарисовками песен». И действительно: танцевальные мелодии словно передают картину танца, а в обработках песенных мелодий чувствуется исключительное внимание к их поэтическому содержанию. Цикл этот задуман как ряд несложных фортепианных пьес, доступных широким кругам любителей музыки. Вместе с тем для Грига он явился творческой лабораторией: соприкасаясь с народной песней, композитор находил те методы музыкального письма, которые коренились в самом народном творчестве.

Всего два года отделяют вторую скрипичную сонату от первой. Но как более зрело, самобытно, национально ярко зазвучала музыка Грига! Вторая соната (ор. 13, G-dur) отличается богатством и разнообразием тем, свободой их развития. Необычное своей импровизационной свободой вступление и последующая за ним танцевальная главная тема словно воспроизводят спрингданс с медленным вступлением, как это было принято у народных скрипачей (Подобный тип сопоставления свободной импровизационной и четкой танцевальной мелодии можно встретить в сборнике обработок Грига для фортепиано «Норвежские крестьянские танцы» («Slatter», op. 72)).

Вдохновенная импровизация, энергичный танец и мягкий лирический образ (темы первой части), покойная и торжественная песня (вторая часть), огненный, стремительный пляс (финал) — таковы образы этого произведения.

Вторая соната и фортепианный концерт получили высокую оценку [Листа](https://www.belcanto.ru/liszt.html), ставшего одним из первых пропагандистов концерта. В письме к Григу Лист писал о второй сонате: «Она свидетельствует о сильном, глубоком, изобретательном, превосходном композиторском даровании, которому остается только идти своим, природным путем, чтобы достигнуть высокого совершенства». Для композитора, прокладывавшего свой путь в музыкальном искусстве, впервые представлявшего музыку Норвегии на европейской арене, поддержка Листа была крепкой опорой.

В начале 70-х годов Григ был занят мыслью об опере. Его привлекала свойственная театральным жанрам сила, широта художественного воздействия, перспектива создания народно-героической музыкальной драмы. Замыслы Грига не получили осуществления главным образом потому, что в Норвегии отсутствовали традиции оперной культуры. К тому же либретто, обещанные Григу, не были написаны. Наконец, монументальный оперный жанр вряд ли соответствовал дарованию Грига, лирическому и камерному по преимуществу. От попытки создания оперы осталась лишь музыка к отдельным сценам неоконченного либретто Бьёрнсона «Улаф Трюгвасон» (1873, по легенде о короле Улафе, насаждавшем в X веке христианство среди жителей Норвегии).

Сремление к театральному искусству нашло иной выход. Григ пишет музыку к драматическому монологу Бьёрнсона «Берглиот» (1871), повествующему о героине народной саги, которая поднимает крестьян на борьбу с королем, а также музыку к драме того же автора «Сигурд Юрсальфар» (сюжет староисландской саги).

В 1874 году Григ получил письмо от Ибсена с предложением написать музыку к постановке драмы «Пер Гюнт». Сотрудничество с талантливейшим писателем Норвегии представляло для композитора огромный интерес. По собственному признанию, Григ был «фанатическим почитателем многих его поэтических произведений, в особенности «Пера Гюнта». Горячая увлеченность произведением Ибсена совпала у Грига со стремлением к созданию крупного музыкально-театрального произведения. В течение 1874 года Григ написал музыку к драме Ибсена.

Европейское признание Грига. Широкая концертная деятельность композитора. Постановка «Пера Гюнта» в Кристиании 24 февраля 1876 года сопровождалась большим успехом. Музыка Грига скоро и уже независимо от пьесы Ибсена завоевала композитору широчайшую популярность в Европе.

Начинается новый период в жизни композитора. Он оставляет систематическую работу дирижера в Кристиании, с тем чтобы сосредоточить силы на творческой работе. Именно поэтому Григ перебирается в уединенную местность среди прекрасной природы Норвегии: сперва это Лофтхюс, на берегу одного из фиордов, а затем — знаменитый Трольхауген («холм троллей», название, данное месту самим Григом), в горах, недалеко от родного Бергена. С 1885 года и до самой смерти Грига Трольхауген был основным местом жительства композитора.

Григ страстно любил норвежскую природу. Для него жизнь среди родной природы, с ее величественными скалами, тихими фиордами, была не только отдыхом и удовольствием, но источником силы, живого творческого вдохновения. В горах приходят «исцеление и новая жизненная энергия», в горах «вырастают новые идеи», с гор Григ возвращается «как новый и лучший человек». В письмах Грига то и дело встречаются упоминания о путешествиях в горы, и замечательна та свежесть, новизна чувств, с которой Григ всегда воспринимает поэзию природы. Вот как пишет он в 1897 году: «...я видел такие красоты природы, о которых не имел никакого представления... Огромная цепь снеговых гор с фантастическими формами возвышалась прямо из моря, при этом заря в горах, было четыре часа утра, светлая летняя ночь и весь ландшафт был будто окрашен кровью. Эт было неповторимо!».

Преклонение перед величием и красотой природы, тонкое чувство природы сказалось в творчестве Грига., Вспомним его песни («В лесу», «Избушка», «Весна», «Море в ярких лучах сияет», «С добрым утром»), «Пера Гюнта» («Утро»), многие страницы «Лирических пьес» («Ноктюрн», «Птичка»), фортепианного концерта, скрипичных сонат.

Не только природа, но и близость к жизни народа привлекала Грига в его «сельском уединении», возможность слышать песни и народные предания из уст крестьян, наблюдать быт норвежского народа.

Начиная с 1878 года Григ выступает не только в Норвегии, но и в разных странах Европы как исполнитель собственных произведений. Европейская слава Грига растет. Концертные поездки принимают систематический характер, они приносят композитору огромное удовлетворение. Григ концертирует в городах Германии, Франции, Англии, Голландии, Швеции. Он выступает как дирижер и пианист, как ансамблист, аккомпанируя Нине Григ. Скромнейший человек, Григ в своих письмах отмечает «гигантские аплодисменты и бесчисленные вызовы», «колоссальный фурор», «гигантский успех» концертов и т. д. Григ не оставлял концертной деятельности до конца дней; в 1907 году (в год смерти) он писал: «Со всего света сыплются приглашения дирижировать!».

Многочисленные поездки Грига привели к установлению связей с музыкантами других стран. В 1888 году в Лейпциге состоялась встреча Грига с П. И. Чайковским. Композиторы, родственные по удивительной задушевности и простоте своей музыки, Григ и Чайковский прониклись чувством глубокой симпатии друг к другу. В своем «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году» Чайковский оставил живой портрет Грига и редкое по проникновенности и глубине определение характера его творчества.

Мысль о посещении России много лет занимала Грига. Однако, получив приглашение в тот год, когда Россия находилась в состоянии войны с Японией, Григ не счел для себя возможным принять его: «Для меня загадочно, как можно приглашать чужеземного художника в страну, где почти в каждой семье оплакивают павших на войне». И далее: «Досадно, что так должно было случиться. Прежде всего надо быть человеком. Все истинное искусство вырастает только из человека».

Высокая принципиальность, честность отличали Грига всегда и во всем. Он отказался от концерта во Франции, не желая выступать в стране, в которой было спровоцировано «дело Дрейфуса». Демократ по убеждению, Григ не раз отклонял предложения и заказы, исходившие от коронованных особ. Вся деятельность Грига в Норвегии — пример чистого и бескорыстного служения своему народу.

Уединение в Трольхаугене, с одной стороны, и интенсивная концертная деятельность — с другой, не означали отказа от музыкально-просветительной деятельности у себя на родине. В 1880—1882 годах Григ руководит музыкальным обществом в Бергене. «Оркестровые силы... были ужасны... Но я желал бы, чтобы оценили, чего мы добились в шубертовской симфонии C-dur и одной из ораторий Генделя. Из хора я действительно сделал нечто...». Таково было состояние профессиональной музыкальной культуры в Норвегии и те результаты, к которым приводили старания Грига.

В 1898 году Григ организует в Бергене первый музыкальный фестиваль. Был приглашен амстердамский симфонический оркестр, исполнивший произведения норвежских композиторов. Фестиваль сыграл огромную роль в жизни Норвегии. «Теперь люди в Бергене, как и в Кристиании, говорят: мы должны иметь лучший оркестр! Это для меня большой триумф», — писал Григ.

**Произведения второй половины 70—80-х годов.** После создания «Пера Гюнта» внимание Грига распределяется между разными жанрами фортепианной, камерной инструментальной, оркестровой музыки. В произведениях второй половины 70-х и 80-х годов открывается много нового. Шире становится жанровый охват творчества Грига, разнообразнее тематика и стилистические приемы.

В 1875 году была создана **Баллада для фортепиано**, самое крупное из сольных фортепианных произведений Грига. Замечательный мастер вариационного развития, Григ очень редко пользовался формой вариаций. Темой для Баллады, написанной в форме вариаций, послужила народная песня. Скорбные интонации и мерная поступь придают теме сосредоточенность траурной мелодии:

Это произведение, с образами тревожными и скорбными, мужественными и волевыми, воспринимается как повесть о жизненной драме человека. Отдельные светлые блики лишь оттеняют драматизм повествования. Баллада — одно из самых сумрачных, скорбных произведений Грига — была написана в тяжелый для композитора год (год смерти его родителей).

В конце 70-х годов Григ был увлечен замыслами крупных инструментальных форм. Были задуманы фортепианное трио, фортепианный квинтет, фортепианный концерт. Однако закончен был только **струнный квартет соль минор** (1878). Квартет написан на тему одной из ибсеновских песен Грига («Песня музыканта» ор. 25, № 1), в которой говорится о красоте и силе искусства. Как лейттема, она объединяет части произведения и венчает его светлым гимном:

В 1881 году были созданы знаменитые **«Норвежские танцы» для фортепиано в четыре руки** (ор. 35). В творчестве предшественников Грига — Шуберта, Мендельсона — оригинальные четырехручные произведения были распространены в качестве музыкального жанра, доступного для широкого круга любителей. Отсюда несложность замысла и стиля этих пьес. В «Норвежских танцах» Грига заметны иные тенденции. Количество и соотношение частей этой сюиты — лирика и скерцозность в двух средних частях, драматизм в первой и стремительный пляс в финале, динамичность развития первой части, тематические контрасты внутри частей, «тембровые» контрасты, насыщенная фактура — все это приближает «Норвежские танцы» к типу симфонического произведения. Не случайно популярной стала именно оркестровая редакция этого сочинения.

В 1884 году Григ написал сюиту для фортепиано «**Из времен Хольберга**». Созданная в дни юбилея как музыкальный памятник писателю-просветителю XVIII века Людвигу Хольбергу, сюита выдержана в стиле музыки XVIII века. Части сюиты (прелюдия, сарабанда, гавот, ария, ригодон), приемы фактурного изложения, орнаментика, форма каждой части, гармонический строй — все это, как тонкая стилизация, воспроизводит характер эпохи. Но местами Григ чуть заметным тонким штрихом вводит свои гармонические краски или интонационные обороты, свойственные норвежской музыке, что придает особое очарование сюите (через год после создания сюиты Григ оркестровал ее).

В 80-е годы Григом были созданы камерные инструментальные произведения крупной формы: **соната для виолончели и фортепиано** (1883), **третья соната для скрипки и фортепиано** (1887).

После большого перерыва композитор вновь обращается к «Лирическим пьесам». В 80-е годы были написаны вторая (1883), третья и четвертая (1886) тетради «Лирических пьес». Много написал Григ в эти годы песен. Как живые слова о Норвегии, ее природе и людях, прозвучали они.

Склонность Грига к камерным лирическим жанрам нашла в эти годы новое, своеобразное проявление. Возникают два цикла фортепианных транскрипций собственных песен. Григ дает новую жизнь своим излюбленным музыкально-поэтическим образам, таким, как «Песня Сольвейг», «Первая встреча», «Сердце поэта», «Принцесса» и другие.

**Последний период творчества.** В 1890-е годы и в начале 900-х годов внимание Грига больше всего было занято фортепианной музыкой и песнями. С 1891 по 1901 год Григ написал шесть тетрадей «Лирических пьес». К этим же годам относится несколько вокальных циклов Грига. В 1894 году он писал в одном из писем: «Я... настроился так лирически, что песни льются из груди, как никогда, и, я думаю, они — лучшие из когда-либо созданных мною». Эти слова могут быть отнесены к песням на тексты норвежского поэта Вильгельма Крага (ор. 60). Живопись яркой, радостной природы и полнота жизнеощущения («Море в ярких лучах сияет»), поэзия юности и душевной чистоты («Маргарита»), красота материнства («Песня матери») — вот образы цикла, которые так часто и разнообразно варьировал Григ в своем творчестве.

Автор многочисленных обработок народных песен, композитор, всегда так тесно связанный с народной музыкой, Григ в конце своего творческого пути с новым интересом обращается к народной песне. «Я раздобыл этим летом в горах множество еще не опубликовнных, неизвестных народных песен, которые столь чудесны, что для меня было подлинным наслаждением изложить их для фортепиано». Так возник в 1896 году цикл «Норвежские народные мелодии» (ор. 66) — девятнадцать тонких жанровых зарисовок, поэтических картинок природы и лирических высказываний.

Последнее крупное оркестровое произведение Грига, «**Симфонические танцы**» (1898), написано на народные темы, частично уже обработанные композитором ранее (в ор. 17 и 66). По характеру использования народных танцев, цельности общей композиции «Симфонические танцы» продолжают цикл «Норвежских танцев» ор. 35.

В 1903 году появляется новый **цикл обработок народных танцев (слоттов) для фортепиано** (ор. 72). В отличие от своих прежних свободных поэтических обработок Григ в этом цикле стремится к сохранению тех особенностей звучания, какие эти танцы получают в исполнении народных скрипачей. Стремление к этнографической точности выразилось и в том, что отдельные танцы Григ предваряет изложением народных легенд, с которыми связывается их возникновение.

В последние годы жизни Григ опубликовал остроумную и лиричную автобиографическую повесть «Мой первый успех» и программную статью «Моцарт и его значение для современности». В них ярко выразилось творческое credo композитора: стремление к своеобразию, к определению своего стиля, своего места в музыке («... поиски, неустанные поиски, в надежде открыть когда-либо ту крошечную частицу нового, которая означает высшую радость художника») и верность высоким идеалам классического искусства, реалистического и художественно совершенного.

Несмотря на тяжкий недуг, Григ продолжал творческую деятельность до конца жизни. В апреле 1907 года композитор совершил большую концертную поезду по городам Норвегии, Дании, Германии.

4 сентября 1907 год Григ умер в Бергене.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Культура Норвегии в середине 19 века.

2. Музыкальная жизнь Норвегии в середине 19 века.

3. Значение Грига в истории норвежской музыки.

4. Музыкальное образование Грига.

5. Жизнь Грига в Копенгагене.

6. Творчество Грига в Копенгагене.

7. Музыкально-просветительская творческая деятельность Грига в годы жизни в Кристиании.

8. Произведения Грига второй половины 70-80-х годов.

9. Последний период творчества Грига.