

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
КОНСЕРВАТОРИЯ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

ГЛАЗУНОВА Галина Филипповна

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА  
НОРВЕЖСКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.  
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

МОСКВА — 1993

Работа выполнена в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Кафедра истории и теории исполнительского искусства.

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент *Е. К. Кулова*.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор *М. С. Скребкова-Филатова*; кандидат искусствоведения, доцент *Е. И. Ахвердова*.

Ведущая организация — Российская музыкальная академия имени Гнесиных.

Защита состоится 4 марта 1993 г. в 16 часов на заседании специализированного совета Д 092.08.01 по присуждению ученых степеней в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва, 103871, ул. Герцена, 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской консерватории.

Автореферат разослан «.....» февраля 1993 г.

*Ученый секретарь  
специализированного совета,  
доктор искусствоведения*

**Т. В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО**

**ЛННБ України ім.В.Стефаніка**



00814544 (Q)

## Общая характеристика работы

**Актуальность проблемы.** Фортепианное искусство Норвегии — самобытное и весьма значительное явление в европейской музыкальной культуре. Вклад в развитие музыкального искусства страны внесли многие талантливые музыканты. Одни из них своим творчеством подготовили расцвет национальной школы, неразрывно связанной с именем выдающегося композитора, пианиста-исполнителя и дирижера, педагога, основоположника норвежской классической музыки — Эдварда Грига. Другие продолжили и развили высокие достижения "золотого века" национального романтизма. Третьи — искали и прокладывали новые пути развития современного национального музыкального искусства, написав немало ярких страниц в фортепианное искусство Норвегии.

В произведениях современных норвежских композиторов представлены практически все стилевые традиции, включая основные художественные течения XX века. В то же время, какая бы техника музыкального письма не была представлена в сочинениях норвежских композиторов нашего времени — их объединяет выраженный национальный колорит, мироощущение, связанное с характером людей этой северной страны, с ее неповторимой природой, фольклором. Ощутимое влияние на норвежскую музыку всегда оказывала мифология, скандинавский эпос, мир народных сказок, населенный эльфами, троллями, наполненный особой, неповторимой поэзией.

Именно национальная самобытность, эстетическая ценность, высокий профессионализм создали фортепианной музыке норвежских композиторов международный авторитет. В то же время, за исключением творчества Э. Грига, она практически неизвестна нашим соотечественникам — музыкантам и слушателям. Лишь в последнее время, благодаря расширению культурных связей, наметилась определенная тенденция повышения интереса к норвежской музыке, в частности, к фортепианному творчеству послегриговского периода, среди исполнителей, педагогов, искусствоведов и слушательской аудитории.

**Актуальность настоящей работы** определяется отсутствием исследований, посвященных современной норвежской фортепианной музыке, в том числе фортепианному творчеству Харальда Северюда, Клауса Эгте, Фартейна Валена — наиболее ярких представителей основных стилистических направлений в норвежском музыкальном искусстве первой половины XX века; необходимостью выявления специфики

претворения фольклора, а также общеевропейских традиций и достижений в рамках фортепианной национальной культуры, оценки вклада норвежской фортепианной музыки в общеевропейское музыкальное искусство; установлением наиболее общих принципов интерпретации произведений для фортепиано норвежских композиторов. Поскольку данные вопросы представляются актуальными и для трактовки сочинений других национальных школ, опыт исследования с позиций теории исполнительского искусства произведений норвежских композиторов XX века может быть использован шире, применительно к современному фортепианному творчеству.

Фортепианная музыка норвежских композиторов XX века до сих пор не стала объектом специального исследования, не получила достаточного освещения в опубликованной литературе, не анализировалась с позиций истории и теории фортепианного исполнительского искусства. Не производился стилистический анализ этой музыки, среди всего многообразия которой можно выделить две основные тенденции. Одну из них условно можно назвать фольклорной, национальной, другую же - синтезирующей, впитывающей и творчески перерабатывающей различные стили. К первому, наиболее мощному и разветвленному течению следует отнести творчество композиторов национальной ориентации /Д.М. Юхансен, Х. Сæверуд, К. Эгге и др./, которые стремились на новом уровне ввести элементы музыкального фольклора в современное фортепианное искусство, достичь синтеза интонаций, выразительных структур народной музыки с элементами стилей и направлений XX столетия. Ко второму - Ф. Валена и молодых современных композиторов. Также отсутствует анализ образно-содержательной сферы их произведений, средств художественной выразительности и исполнительских приемов, не выявлялись основные принципы интерпретации фортепианных произведений норвежских композиторов, в том числе связанные со спецификой творческого преломления элементов музыкального фольклора в профессиональном музыкальном искусстве.

Цель данной работы является всестороннее исследование особенностей норвежской фортепианной музыки первой половины XX века, задач ее интерпретации, проведенное с позиций истории и теории исполнительского искусства.

В связи с этим возникли следующие основные задачи диссертации:

- проанализировать исторический путь развития норвежской фортепианной музыки конца XIX - начала XX веков, смену стилистических направлений, национальные особенности культуры, отношение к фольклору;

- исследовать национальную специфику, систему образности, драматургии, особенностей языка и формы, выразительные средства и другие стороны сочинений для фортепиано норвежских композиторов первой половины XX века с точки зрения задач художественной трактовки этих произведений;

- изучить фортепианное творчество крупнейших норвежских композиторов первой половины XX века Х.Сæверьда, К.Эгге, Ф.Валена, их вклад в развитие выразительных средств инструмента, расширение жанровых и стилевых рамок фортепианного репертуара;

- на основе анализа трактовок фортепианных сочинений норвежских композиторов норвежскими и отечественными пианистами сформулировать специфику применения исполнительских средств, художественных выразительных приемов, определить пути выявления черт стиля, национальной специфики сочинений, образности, обобщить принципы интерпретации этих произведений, изучения их в педагогическом процессе.

Научная новизна работы заключается в попытке впервые проанализировать основные направления развития современной норвежской фортепианной музыки, творчество композиторов, отражающее наиболее типичные ее тенденции, исследовать фортепианные сочинения норвежских композиторов с позиций современной теории исполнительского искусства. Впервые осуществлен анализ стиля, образно-содержательной сферы и других структур их фортепианных произведений, а также анализ исполнительских приемов и выразительных средств, примененных в них, проведен сравнительный анализ трактовок, выявлены основополагающие принципы интерпретации фортепианных сочинений норвежских композиторов первой половины XX века.

Методологической основой диссертации являются теоретические основы музыковедения, истории и теории исполнительского искусства, комплексные методы исследования, историко-культурологический подход.

Материалом диссертации послужили фортепианные сочинения норвежских композиторов XX века, в особенности Ф.Валена, Х.Сæверьда и К.Эгге, творчество которых представляет основные стилевые нап-

рвления музыкального искусства Норвегии исследуемого периода, записи их сочинений в исполнении Роберта Гидлинга, Яна Хенрика Кайзера, Хеллы Баккелунна и Тамары Гусевой, статьи и исследования на данную тему, опыт исполнительской и педагогической работы над этими произведениями.

Количество работ, посвященных фортепианному искусству Норвегии, невелико. Подавляющее большинство публикаций связано с изучением и популяризацией творчества Эдварда Грига. Специальные материалы о норвежской фортепианной музыке XX века имеются в зарубежных, преимущественно в норвежских источниках. В первую очередь следует назвать труды Б.Кортсена, Т.Фишера, Х.Энгеля, С.Линда, Й.Дорфмюллера. Эти работы дают представление об общем состоянии современного фортепианного искусства Норвегии, анализируют структуру, отдельные произведения, освещают некоторые теоретические аспекты норвежской фортепианной музыки. Однако этот анализ не распространяется на вопросы стиля, образно-художественной сферы, средств художественной выразительности, не затрагивает проблем интерпретации.

Специальные исследования фортепианной музыки Норвегии XX века на русском языке полностью отсутствуют, имеются лишь отдельные статьи, в той или иной мере, затрагивающие данную проблему - работы А.Алексеева, И.Юриссона. Определенный интерес представляют источники, освещающие различные аспекты норвежской музыки, культурных традиций, истории развития смежных видов искусств, позволяющих представить ту историко-культурную ситуацию, в условиях которой развивалось норвежское профессиональное музыкальное искусство в целом и фортепианная музыка в частности. Это - труды И.Цагарелли, А.Тихомирова /"Искусство Норвегии"/, А.Кана /"История скандинавских стран"/, Л.Брауде /"Скандинавская литературная сказка"/, Б.Зингерман /"Очерки истории драмы XX века"/ и другие.

Следует выделить литературу, которая носит обзорный характер и посвящена истории норвежской музыки - работы М.Друскина, И.Мартынова, Р.Шириняна, Н.Финдейзена, Ф.Бенестада и Д.Шельдерупа-Эббе, Я.Хортонна. Важным источником стали переведенные с норвежского книги К.Ланге и А.Эстведа "Норвежская музыка" и Н.Гринде "История норвежской музыки".

В работе над диссертацией также были использованы источники, касавшиеся норвежского музыкального фольклора, оказавшего мощное влияние на создание профессионального музыкального искусства, в

том числе фортепианного, — ряд трудов У.Гурвина, исследовавшего разные аспекты народной музыки, в том числе музыки для хардингфеле, С.Леданга, Х.Хулдт-Нюстрема, А.Бакке, С.Эллинга. Ценную информацию содержат также разделы по данной проблематике в монографиях о Григе Б.Асафьева и О.Левашевой.

Рассматривая фортепианные сочинения норвежских композиторов в контексте европейских и мировых художественных процессов, использовалась и литература, освещающая общие стилевые тенденции в музыке XX века, в частности, работу В.Варунда, Г.Григорьевой, Л.Гаккеля, В.Медушевского, Е.Назайкинского, Т.Чередниченко, музыкального языка и композиторской техники нового времени, весьма важные для понимания и музыки современных норвежских композиторов — Э.Денисова, В.Холоповой, Ю.Холопова, М.Тарканова, Л.Лаула, Ц.Когоутека и др.

Исполнительский аспект диссертации предопределил особый интерес к литературе, в которой подвергнуты анализу важнейшие тенденции современного инструментального и, в первую очередь, фортепианного искусства, дано осмысление его внутренних закономерностей с позиций пианиста и педагога, исследуются пути интерпретации музыкального произведения, в частности работы А.Алексеева, В.Григорьева, Л.Гаккеля, Г.Нейгауза, С.Фейнберга, М.Смирнова, О.Малова, В.Чинаева и др.

Результаты исследования могут иметь практическое значение. Выявление основных этапов развития норвежской фортепианной музыки первой половины XX века, ее специфических черт может быть использовано в курсах истории и теории фортепианного искусства, истории зарубежной музыки, а также исполнителями и педагогами при интерпретации фортепианных сочинений норвежских композиторов XX века.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории и была рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации нашли воплощение в публикациях, докладах на научных конференциях.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, нотографии и дискографии.

### Основное содержание работы

Во введении определяются актуальность диссертации, ее новизна, цели, задачи, структура, практическая значимость исследования, дается обзор литературы по теме.

#### Глава I. Пути развития норвежской фортепианной музыки в конце XIX - первой половине XX веков в контексте культуры

Первый параграф главы - "Этапы истории создания норвежскими композиторами фортепианных сочинений" - посвящен историческому исследованию пути развития современной норвежской фортепианной музыки, которая органично вписывается в общую картину национального музыкального искусства, художественной культуры Норвегии. Несмотря на определенное влияние разнообразных европейских художественных течений, национальные традиции оказывали сильное влияние на все виды искусств, в том числе и на музыкальное. Достижение независимости от Швеции в 1905 году породило новую мощную волну интереса к национальному языку, истории, народному искусству, дальнейшему развитию традиций национальной культуры. Черты народного зодчества, национальные мотивы декора сказываются в архитектуре многих зданий, живописи, скульптуре. Появляется большое количество романов на легендарно-исторические сюжеты, идут поиски нового, самобытного современного литературного стиля, который органично сочетался бы с национальными традициями.

В музыкальном искусстве Норвегии национальные тенденции проявили себя наиболее сильно. Произведения, в том числе и фортепианные, написанные на рубеже веков, в первые десятилетия XX столетия развивали, в основном, те традиции, которые сложились в творчестве Э.Грига, Ю.Свенсена в 70-80-е годы XIX века и в период позднего романтизма /1890-1920/. В русле классического направления национального романтизма творили Кристиан Синдинг /1856-1941/, Катеринус Эллинг /1858-1942/, Юхан Хальворсен /1864-1935/, Эйвин Альнес /1872-1932/, Сигурд Ли /1871-1904/. Такие композиторы, как Герхард Шельдеруп /1859-1933/ и Яльмар Боргстрем /1864-1925/ продолжили линию позднего романтизма. Стиль всех этих композиторов уже полностью сложился к началу века, периоду расцвета новых направлений в европейском искусстве. Это одна из причин того, что импрессионизм, экспрессионизм и другие течения, за исключением

неоклассицизма практически не оказали влияния на норвежский музыку этого периода. С направлением позднего романтизма, национально-романтическими традициями оказалось тесно связано и творчество композиторов XX века Хальфдана Клеве /1879-1959/ и Арне Эггена /1881-1949/. Роль и значение фортепианной музыки в творчестве этих композиторов неоднозначно, некоторые из них весьма мало обращались к ней, другие же уделяли ей значительное внимание. Так творчество композиторов конца XIX - начала XX веков С.Ли, К.Эллинга и А.Эггена представляет довольно разнообразную в жанровом отношении картину, фортепианная же музыка занимает довольно скромное место. Основные принципы построения образности, тематизм и формообразование фортепианных пьес Эллинга близки традициям венских классиков в тональном развитии наблюдается несколько большая свобода, в то же время его модуляции не выходят за рамки стиля раннего романтизма. С.Ли, внесший наиболее значительный вклад в развитие вокальной музыки, в своих фортепианных пьесах придерживался классических образцов стиля и формы, при этом гармония и мелодия у него несут отпечаток языка позднего романтизма. Как и у Эллинга, в его музыке прослеживаются также черты неоклассицизма.

А.Эгген работал в русле национально-романтических традиций. Мелодическое дарование особенно проявляется в его песнях и фортепианных миниатюрах, в которых он часто обращался к формам барокко, технике басса-остинато. Черты неоклассицизма, органично сочетающиеся с традициями национального романтизма, сыграли значительную роль в творчестве этого композитора.

Более весомый вклад в развитие фортепианного искусства начала XX столетия внесли К.Синдинг, Э.Альнес, Я.Боргстрем и Х.Клеве. В частности, у Клеве с фортепиано связана большая и лучшая часть его творческого наследия: пять фортепианных концертов, соната, большое количество пьес. Черты позднего романтизма особенно ярко прослеживаются в его концертах, где виртуозность в сочетании с мощным динамизмом и углубленной лирикой, эмоциональной открытостью говорит о влиянии П.Чайковского и С.Рахманинова. Наибольшей популярностью пользуется его Третий концерт, который звучит свежо и современно, отличается большой ритмической гибкостью и разнообразием. В своей фортепианной музыке Клеве использует и отдельные элементы народной музыки, однако национально-романти-

ческие черты не играют у него все же значительной роли.

Позднеромантические тенденции ощущаются в фортепианных произведениях Э.Альнеса — пианиста, органиста, блестящего аккомпаниатора, активно концертировавшего на протяжении всей своей творческой жизни. Им создано около двадцати различных фортепианных произведений. Широкую известность приобрел фортепианный концерт ре мажор ор.27, привлекающий сочетанием мощи, силы, глубокого лиризма, яркой эмоциональности и ритмического богатства.

Приверженность Я.Боргстрема к музыкальному языку позднего романтизма проявилась уже в его ранних фортепианных произведениях. Контрастная смена образности, резкие модуляции, колористические диссонантные созвучия стали характерными особенностями его музыкального языка. Среди известных произведений Боргстрема: "Ночь смерти" — симфоническая поэма для фортепиано, струнного оркестра, трубы и ударных; фортепианный концерт фа мажор, ор.31; Романс для фортепиано с оркестром ор.12; ряд фортепианных миниатюр.

Фортепианное творчество К.Синдинга, наиболее значительного представителя национального романтизма, уступает по масштабу оркестровой и вокальной части его наследия, однако пользовалось не меньшей популярностью при жизни композитора. В основе музыкального языка Синдинга заметны черты позднего немецкого романтизма. Если в крупных оркестровых сочинениях сказывается определенное влияние музыки Вагнера, то фортепианные произведения, напротив, отличаются большей самобытностью, мелодической свежестью, нередко импровизационны по стилю. В них представлены и масштабные, выпуклые образы, близкие ему по духу как композитору-симфонисту и сфера интимных переживаний, светлых и тонких, иногда окрашенных меланхолией. Наибольшую популярность приобрели его ранние произведения: Вариации для двух фортепиано ми бемоль мажор, ор.2, фортепианный концерт ре бемоль мажор, ор.6, цикл "Настроения", фортепианные миниатюры.

В первые два десятилетия XX века норвежская музыка развивалась в русле национально-романтических и позднеромантических традиций с заметным влиянием неоклассицизма. В тот же период в других видах искусств заметное влияние уже оказывали импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Достижения импрессионизма в своей живописи использовали К.Крог, Н.Аструп, А.Сварстад, О.Волло-Торно,

Т.Эриксен, Г.Хейберг. Влияние символизма прослеживается в системе художественного мышления ряда норвежских художников: драматургов С.Обсфеллера, Х.Кинка; скульпторов и живописцев П.Крога, А.Эклена, Г.Вигеланна, Э.Мунка. В литературе сторонники интуитивизма сгруппировались вокруг драматурга-экспрессиониста Р.Фангена.

В начале 1920-х годов в норвежскую музыку начинает робко проникать импрессионизм /А.Хрум, Б.Бростад/, а в последние годы и экспрессионизм /А.Клевен, Ф.Вален/, но, в целом, ситуация, по сравнению с другими видами искусств, почти не изменилась. Национальное течение доминировало. Однако, в вопросе усвоения и трансформации национальных элементов в творчестве ряда композиторов наметилась тенденция отхода от традиционных национально-романтических представлений, проявление нового содержания. Поддержку своим устремлениям они находили в творчестве Я.Сибелиуса, К.Нильсена, Б.Бартока, И.Стравинского, С.Прокофьева.

В 1930-е годы еще актуальны идеи национального романтизма, однако композиторы все активнее осваивают европейские стилистические тенденции, пытаются по-новому решить проблему связи музыки как с современностью, так и с национальными традициями. Одни композиторы твердо стояли на традиционной почве, но и не отказывались от различных влияний. Стиль произведений Сверре Юрдана /1889-1972/, Людвиг Иргена Йенсена /1894-1969/ и других представлял собой продолжение традиций позднего романтизма с чертами неоклассицизма и использованием отдельных элементов народной музыки. Фортепианная музыка в их творчестве играла второстепенную роль. Л.И.Йенсен принадлежит соната для фортепиано и скрипки, фортепианные пьесы. Юрдан дебютировал как пианист и для фортепиано им написаны фортепианный концерт, небольшое количество миниатюр.

Другие композиторы, такие как Спарре Ульсен /1903-1978/, Эйвин Гровен /1901-1977/, Гейрр Твейт /1908-1981/ были строгими и наиболее последовательными приверженцами национального направления в норвежском искусстве, они считали, что все должно быть подчинено традициям развития народного искусства, а из новых идей следует использовать лишь те, которые могут обогатить народную традицию, не разрушая ее. Фортепианная музыка этих композиторов представляет значительный интерес. Э.Гровену в фортепианном концерте, миниатюрах, в произведениях других жанров удается, не прибегая к цитированию, создавать сочинения, по духу тесно связанные с народной музыкой.

Фортепианная музыка в творчестве С. Ульсена представлена миниатюрами и большим количеством фортепианных обработок народной музыки. Мелодии его произведений сродни старым норвежским напевам. Они диатоничны, часто используют натуральные лады и обладают рядом черт, свойственных харденгерской музыке. Обилие диссонансов, образующихся при соединении самостоятельных мелодических линий, широкое использование интервала чистой квинты, полифонических приемов идут от традиций народной музыки. Вместе с тем, в его музыке прослеживаются черты неоклассицизма, реже проявляется влияние двенадцатитоновой техники. В фортепианных произведениях малых форм наиболее ярко и полно раскрылось мелодическое дарование композитора.

Г. Твейтт — гастролировавший пианист, композитор, дирижер, ученый, большое внимание уделял фортепианной музыке. Он автор шести фортепианных концертов, сонат, партит, цикла "Двенадцать двухголосных инвенций в натуральных ладах", большого количества разнообразных обработок народной музыки, фортепианных миниатюр. В отличие от своих несколько консервативных теоретических работ, в композиторском творчестве, особенно позднем, он не чуждался творческих экспериментов.

Наиболее многочисленная группа норвежских композиторов, среди которых: Давид Монрад Юхансен /1888—1974/, Бьярне Брвстад /1895—1981/, Альф Хврум /1882—1972/, Харальд Сэверд /1897—1979/, Клаус Эгге /1906—1979/ ставили перед собой задачу сочетать истинно норвежские черты с музыкальными направлениями современности.

Д. М. Юхансен писал для фортепиано на протяжении всей своей творческой жизни. В ранних произведениях он проявил себя как последовательный представитель музыки позднего романтизма, здесь особенно ощущаются григовские влияния. В сочинениях 20-х годов отчетливо прослеживаются черты французского импрессионизма (К. Дебюсси), а также творчества его соотечественника А. Хврума, развившего в тот период это направление в Норвегии.

Возвратившись на родину, Юхансен начинает углубленно изучать народное искусство. Мощный толчок для дальнейшего развития творческой фантазии он испытал также после знакомства с музыкой И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Онеггера, а также встречи с Ф. Вагнером, первым норвежским композитором-атоналистом, под руководством которого он изучал атональный контрапункт. В 30-е годы определилась его ориентация на неоклассическое направление.

В творчестве А.Хирума - композитора, концертирующего пианиста, фортепианные сочинения составляют лучшую часть наследия. Работая в русле национальных традиций, он испытал сильное влияние импрессионизма, особенно музыки Дебюсси и был первым, кто в полной мере творчески ввел в норвежскую фортепианную музыку основные идеи импрессионизма. Однако этот художественный метод не стал для него главенствующим. Продолжив учебу в Ленинградской консерватории, он близко познакомился с музыкой русских композиторов, что также сказалось на характере его фортепианного стиля.

В творчестве Брүстада нашли отражение многие тенденции, присущие норвежскому музыкальному искусству этого периода - черты импрессионизма, неоклассицизма, неоекспрессионизма, неофольклоризма. Концертирующий скрипач и альтист Б.Брүстад для фортепиано написал немного. Наибольшую известность приобрели его фортепианные миниатюры и сюита "Из мира ребенка".

Одной из наиболее ярких страниц не только норвежской, но и скандинавской музыкальной культуры первой половины XX века представляется фортепианное творчество Х.Сэверюда и К.Эгге. В ранних произведениях Х.Сэверюда ощущается влияние позднеромантического стиля, увлечение музыкой Й.Брамса. К концу 20-х годов в своих творческих поисках он приблизился к стилю А.Шенберга. В начале 30-х годов в его сочинениях начинают отчетливо проявляться неоклассицистические черты. Стиль произведений этого периода основывается на применении расширенной тональности, включает ярко выраженные полифонические элементы. 40-е годы ознаменованы поворотом к норвежскому музыкальному фольклору, его музыка приобретает новую, национальную окраску, которая усиливается в годы оккупации Норвегии. Фортепианный стиль Х.Сэверюда становится проще, отличается ясностью и лаконизмом, им достигается органичный сплав собственных оригинальных идей и приемов с характерными особенностями норвежской народной музыки.

Особенность художественной индивидуальности К.Эгге, одной из наиболее заметных фигур в норвежской музыке XX века, предопределила его приверженность современным направлениям в европейской музыке, соединенным со стремлением творчески трактовать достижения народного искусства. Эгге использовал особенности построения хардангерской музыки для создания собственной композиторской техники. Его музыка полифонична, на первый план выдвигается логика линейного развития голосов, а гармония, по словам самого ком-

позитора, является прямым следствием этих линий. Он использовал двенадцатитоновую технику, но не связывал себя серийностью. Движущей силой его композиций были напряженная ритмика и логика методического развития.

В стороне от национально-фольклорных тенденций, доминировавших вплоть до 50-х годов, работали Фартейн Вален /1887-1952/ и Паулине Халл /1890-1969/. Ф.Вален был первым и, в то время единственным скандинавским композитором, обратившемся к додекафонной манере письма. Еще в 30-е годы он сказал новое слово в национальном музыкальном искусстве. Его фортепианная музыка явилась своеобразным "полем эксперимента" по выработке композитором острых современных выразительных средств звуковысотной организации, самобытным явлением не только в норвежской, но и в европейской музыкальной культуре XX века. На творчество П.Халл не оказали решающего влияния ни национально-фольклорные традиции, ни традиции немецкой музыки. Основную роль в ее становлении как композитора сыграла французская культура. Она стала наиболее ярким импрессионистом среди норвежских композиторов этого периода.

Творческая деятельность этих и других композиторов начала изменять ситуацию в норвежской музыке уже с начала 40-х годов, когда значительно укрепилось влияние новых достижений европейской музыки, среди которых особую роль играли неоклассицистические тенденции.

В целом вся музыкальная жизнь Норвегии 30-х и 40-х годов переживала значительный подъем. Открываются новые учебные заведения, активно действуют "Филармоническое общество" в Осло, основанное в 1938 году общество "Новая музыка". Заметную роль в концертной жизни страны играют симфонические оркестры. Мировое признание в эти годы получили такие пианисты, как Фритьоф Баккер-Трендал, Ивар Юнсен, братья Реймар и Роберт Рифлингги, все они с большим успехом выступали на лучших сценах Европы и Америки.

В период Второй мировой войны и первые послевоенные годы в норвежском искусстве с новой силой и более глубоким содержанием активизировалось национальное движение. Многие литераторы, композиторы, художники воспринимали свое творчество как вклад в движение сопротивления. Трагические события оккупации нашли отражение и в ряде музыкальных произведений, таких как: Симфония Йенсена, Симфония № I, op.17 К.Этте, посвященная памяти погибших

норвежских моряков, и других. В этот период свои лучшие произведения создал и Х.Сверрд.

В 50-е годы сложность общественно-политической ситуации в Норвегии усилили пессимистические настроения. В литературе стали заметны попытки к разрыву с традициями социальной критики и психологического реализма, идут поиски новых путей изображения действительности, проявляется тяга к новым формам, стилизации, символической, писатели обращаются к жанрам аллегории, притчи, гротеску.

В живописи большинство художников, сохраняя склонность к бытовым темам, отходит от реалистической традиции, доминировавшей в Норвегии в течение долгого времени. Появляется группа художников абстракционистов, наряду с этим создаются произведения с признаками примитивизма, экспрессионизма, сюрреализма. В архитектуре также наметилось направление, отличающееся абстрактным геометризмом.

В музыке 50-х годов ведущее положение занимают композиторы довоенного поколения, в той или иной мере ориентирующихся на национальные традиции. Кнут Нюстед, Эдвард Флифлет, Конрад Баден и другие продолжили традиции Х.Сверрда, К.Эгге. Радикальный поворот наступил лишь в 60-е годы, когда среди многообразия порой взаимоисключающих тенденций в норвежской музыке стало возможным выделение двух основных направлений: одно — стремящееся к симфонизации, истоки которого лежат, в частности, в нововенской школе; другое — стремящееся к монодии, культивировавшее мелодику, выразившееся в создании многими композиторами произведений для солирующих инструментов, главным образом монодического типа (флейта, гобой и др.). Как правило, у многих композиторов сохраняется заметное тяготение к явной или скрытой полифонии. Национальные традиции, в том или ином аспекте, также находятся в поле зрения ряда музыкантов. Сильное увлечение сериализмом, электронной музыкой постепенно сменяется проявлением интереса к неоекспрессионизму, в частности, к творческому усвоению музыки польских мастеров В.Лютославского и К.Пендерецкого. Продолжают проявляться и тенденции неоклассицизма. Здесь сильное влияние музыки И.Стравинского и П.Хиндемита уступает место воздействию творчества С.Прокофьева и Д.Шостаковича. И если 60-е годы явились периодом экспериментаторства, нередко доходящего до крайностей, то 70-е годы

привнесли мощное движение, представляющее нечто среднее между острым языком современных композиторских школ и упрощенным языком близким поп-музыке, бытовым пластам искусства. Обобщенно эта тенденция получила название стиля "ньювенлиг". Многие композиторы этого направления могут быть охарактеризованы, с точки зрения стиля, и как близкие неоромантическим тенденциям.

Фортепианная музыка представлена в творчестве почти всех ведущих композиторов второй половины XX века и в полной мере отражает многообразие явлений в норвежском музыкальном искусстве этого периода. Наибольшую известность приобрели фортепианные сочинения К.Бадена, А.-М.Ербек, Г.Сенстеволда, Ю.Квандала, К.Нюстедта, Ф.Арнестада, С.Берга, Х.Юхансена, А.Бибало, Э.Ховланда, и др. В 70-80-е годы ярко заявили о себе К.Колберг, А.Янсон, П.К.Якобсон, Т.Матсен, Ф.Стремхолм и др.

Расцвету фортепианной музыки способствовала и активизация всей музыкальной жизни Норвегии в этот период. Особую роль сыграли и продолжают играть музыкальные фестивали в Бергене, Харстаде, Тронхейме, Эльваруме, которые проводились с 1953 года и ставили целью знакомство широких кругов слушателей с норвежской музыкой и ее талантливыми представителями. Большую поддержку современным композиторам оказывает общество "Новая музыка", активно пропагандируя их сочинения. Важнейшим аспектом культурной жизни Норвегии стало и развитое музыкальное образование.

В целом, норвежская фортепианная музыка второй половины XX века в стилистическом отношении представляет довольно пеструю картину, где нередко сочетаются радикальные направления с традиционными. Ей присущи самобытность, богатство ярких явлений, высокий профессионализм.

Во втором параграфе "Народные истоки фортепианного творчества норвежских композиторов первой половины XX столетия" освещаются основные типические черты норвежского музыкального фольклора, которые нашли преломление в современной фортепианной музыке и во многом определили своеобразие стилистики фортепианных сочинений.

Самобытность и оригинальность фортепианных сочинений норвежских композиторов во многом обусловлены глубокими корнями и прочными связями с многовековыми национальными музыкальными традициями, своеобразно проявляющимися в каждом конкретном случае.

Проникновение в фортепианные произведения образности, элементов норвежского народного музыкального быта, неподражаемой красочности музыкального фольклора, претворение интонационно-содержательной сферы, ладо-гармонических, мелодических и ритмических особенностей, характерной палитры звучания народных инструментов - всё это в значительной степени способствовало обогащению и расширению выразительных возможностей роаяля.

В данном параграфе диссертации приводятся обобщенные сведения о наиболее распространенных типах норвежской народной музыки, как вокальной, так и инструментальной. Среди вокальных жанров наиболее оригинальны зазывные /локи/ и песни-переключки /хвинг и лаллинг/, отражавшие жизнь в горах. В быту были особенно распространены обрядовые жанры, колыбельные, позднее частушки, до наших дней живут в народе, уходя своими корнями в средние века, баллады, религиозные песнопения, песни-состязания, песни троллей, рыцарские и шуточные песни.

Богата и разнообразна музыка, исполняемая на народных инструментах. Среди норвежских народных инструментов, дошедших до нашего времени: рожок, козий рог, сельефлейта /ракетная флейта/, твусефлейта /деревянная флейта/, мунхарп-варган, лангелейк, хардингфеле /хардангерская народная скрипка/ и обычная скрипка. В зависимости от бытования того или иного инструмента в различных районах страны сложились разные традиции и самой танцевальной музыки. При этом следует отметить, что деление народной музыки на вокальную и инструментальную во многом условно. В Норвегии получили распространение танцы с двухдольным и трехдольным размерами такта. Трехдольные танцы: спрингар, спринглейк, полс - отличались друг от друга различным использованием синкоп, акцентами, характерными сменами метра, что и придавало неповторимое своеобразие каждому танцу. Танцы с двухдольным размером подразделяются на два типа:  $2/4$  и  $6/8$ . Прежде всего это гангар и халлинг. Гангар бытовал в восточных районах распространения хардингфеле. Халлинг был известен на большей части территории страны, независимо от традиций исполнения на хардангерской скрипке или обычной. Границы различия между гангаром и халлингом размыты, но там, где они бытуют оба, халлинг имеет более быстрый темп. В западных районах распространения хардингфеле двухдольный танец называется рулл.

Мелодика норвежской народной музыки обладает рядом характер-

ных особенностей. Прежде всего отмечается необычность ее интервального склада, интервальных последований, нередко мелодическая линия разворачивается в виде сложного орнамента, в наложении формлагов, мордентов, трелей, мелодических задержаний или коротких призывных интонаций.

Ладо-гармоническому языку норвежской народной музыки свойственна ладовая переменность, модальность, широкое использование лидийского лада. В результате образуется "тональная сонгра", которая оживляет ритмодействие, придает больше подвижности и импульсивности движения, терпкость и некоторую жесткость звучанию.

Особое значение в норвежском музыкальном фольклоре имеет ритм, характерной чертой которого, как и для лада, является переменность. Капризные смены двухдольности и трехдольности, причудливые расстановки акцентов, перемены группировок тактовых размеров - все это типично для норвежской народной музыки. В ней важным фактором выступает сама контрастность образного содержания, насыщенность переменчивыми настроениями, внезапными переходами от патетики к тяжелым раздумьям, от меланхолии к светлому юмору, что рождает порой особый балладный тон, во многом идущий от контрастов жизни и пейзажей Норвегии.

Типические черты норвежского музыкального фольклора нашли своеобразное отражение в современной фортепианной музыке и определили самобытность ее музыкальной стилистики. Наиболее ярко и интересно, на наш взгляд, все это выразилось в творчестве Клауса Эгте и Харальда Сэверйда, а опосредованно в творчестве Фартейна Валена.

Глава II. "Фортепианное творчество Фартейна Валена" - освещает основные этапы эволюции творческого стиля композитора, анализируются его фортепианные сочинения с точки зрения исполнительского искусства, характеризуется содержание, музыкальная драматургия, образно-художественная сфера, специфика его фортепианного письма.

Ф.Вален /1887-1952/ получил музыкальное образование в консерватории Осло и в Высшей музыкальной школе в Берлине. В годы учебы им были созданы "Легенда" ор.1, Фортепианная соната № I ор.2, Соната для скрипки и фортепиано ор.3, Фортепианное трио ор.5, сыгравшее особую роль в формировании творческого метода

композитора. В этот период он начинает развивать принципы двенадцатитоновой техники. Центральным произведением 20-х годов стал Струнный квартет op.10 /1928-1929/, музыкальный язык которого отмечен свободным сочетанием контрапунктирующих линий двенадцатитонового строения, которые, в отличие от Шёнберга, Вален не строит строго серийно. Принципы звуковой организации музыкальной ткани, заложенные в квартете, были развиты в его более поздних фортепианных произведениях.

Фортепианную музыку Валена можно условно разделить на три периода, отражающих общие тенденции его стиля. Первый - складывание основ его композиторского языка, первоначальный этап синтеза влияний. Это - студенческие годы /1907-1912/. Он включает пьесу "Легенда" op.1 /1907/ и Сонату № 1, op.2 /1912/. Второй - становление и развитие самостоятельного стиля мастера /1913-1941/. включает "Четыре фортепианные пьесы" op.22 /1934-1935/, "Вариации для фортепиано" op.23 /1935-1936/, "Тавот и Мюзет" op.24 /1936/, "Прелюдия и фуга" op.28 /1937/. "Две прелюдии" op.29 /1937/. Третий период включает наиболее зрелые и совершенные произведения автора - фортепианную сонату № 2, op.38 /1940/ и фортепианный концерт op.44 /1951/.

В главе подробно анализируются Сонаты №1 и №2, "Четыре фортепианные пьесы", концерт и дается обзор остальных сочинений Валена для фортепиано. Его первые творческие опыты свидетельствуют об ориентации на классико-романтические традиции, в том числе национально-романтические традиции Э.Грига. Принципы фактурного воплощения, основные тематические идеи, особенности сонатной драматургии и другие приемы обнаруживают близость творчеству Л.В.Бетховена, Ф.Шуберта, Г.Берлиоза, Ф.Шопена, И.Брамса. В ранних сочинениях отчетливо прослеживаются и черты, свойственные индивидуальной манере музыкального высказывания последующих десятилетий.

В фортепианных произведениях зрелого периода Вален выступил как композитор-новатор. Ему удалось создать собственный тип звуковисотной организации, творчески развивающий принципы Шёнберга. К главным особенностям, свойственным творческому методу Валена, можно отнести: ведущую роль коротких мотивов в музыкальной ткани; мотивное варьирование как основной принцип музыкального развития; полифоническая трех или четырехслойность фактуры, сплетен-

ной из обособленных, самостоятельных линий.

Форму своих произведений Вален во многом строит опираясь на модели музыки барокко и венского классицизма, широко используя контрапунктические приемы. В этой связи, учитывая также умение композитора сжато выражать художественные идеи органично уравнивая напряжения и спады эмоционального тонуса музыки, можно говорить о неоклассицистических тенденциях в творчестве Валена. На его музыку определенное влияние оказало изобразительное искусство, что нашло отражение в его интересе к линии, пространству, архитектонике. Именно особое ощущение пространства позволяет композитору музыкальными средствами художественной выразительности вызвать к жизни яркие ассоциации зрительного ряда. Особое отношение к природе, которую он страстно любил, к литературе /Вален имел филологическое образование, сам писал стихи/ нашли отражение в его музыке. Природа и поэзия стали важнейшим источником вдохновения для тонкой и поэтичной натуры Валена, позднее композитор находил опору в христианстве и черпал из него силу для своего искусства.

Анализ творчества Ф. Валена позволяет говорить об индивидуальной трактовке им фортепиано, стилевом и жанровом многообразии его сочинений. Содержательная и поэтичная фортепианная музыка композитора стала выражением нового музыкального мироощущения в норвежском искусстве.

Глава III. "Фортепианное творчество Харальда Сэверда и Клеуса Эгге" посвящена творчеству наиболее интересных, с нашей точки зрения, художников национального направления, для которых при всем разнообразии творческих интересов, фольклор оставался важнейшим ориентиром и источником вдохновения.

В первом параграфе, посвященном творчеству Харальда Сэверда, отмечается, что Х. Сэверд /1897-1979/ приобрел репутацию одного из "истинно норвежских" современных композиторов. Родившись в Бергене он живо воспринял богатые фольклорные традиции. В ранних фортепианных произведениях, таких как Пять капризов ор. I, Концерт для фортепиано с оркестром № I, Соната ор. 3, ощущается влияние позднеромантического стиля, в частности, музыки Й. Брамса. К концу 1920-х годов композитор в своих творческих поисках приблизился к границам экспрессионизма А. Шёнберга, что нашло от-

ражение в Свите для фортепиано ор.6 /1930/, Концерте для виолончели с оркестром ор.7 /1931/ и других сочинениях.

Начало 1930-х годов - поворотный момент в творчестве Сæверда. В его произведениях начинают отчетливо проявляться черты неоклассицизма. Начиная с Пятидесяти маленьких вариаций ор.8 /1931/, Канто остинато ор.9 /1934/ для оркестра, стиль Сæверда основывается на расширенной тональности с ярко выраженными полифоническими элементами, обилием диссонансов. Сочетание принципов вариационности и остинатности лежит в основе позднего стиля композитора, что находит отражение в ряде сочинений для фортепиано.

К фортепианной музыке Сæверд обращается вновь в начале 1940-х годов. Этот период отмечен поворотом к норвежскому музыкальному фольклору, тенденция, которая усиливается в военные годы и период оккупации. Сæверд создает большое количество интересных фортепианных пьес, объединенных общим названием "Слотты из Сильвстёлла" /ор.21,22,24,25,26/. Его фортепианный стиль становится проще, непосредственнее, отличается ясностью и лаконизмом. Музыкальный язык представляет собой органичный сплав ряда характерных особенностей норвежского музыкального фольклора, хандангерской музыки и собственных оригинальных приемов. Мелодии, как правило, диатоничны. В их построении часто используется техника повторов коротких мотивов, напоминающих способ век ("цепочка"), распространенный в норвежской народной музыке. Широко применяется ритм остинато и вариационный принцип развития.

В послевоенные годы Х.Сæверд создал ряд значительных произведений для фортепиано: Шесть сонатин ор.30 /1948-1950/, Концерт №2 ор.31 /1948-1950/, переложение для фортепиано музыки к драме Ибсена "Пер Гьент" ор.28, "Вариации на птичий мотив" ор.36, Шесть маленьких фортепианных пьес /1952/. В первом параграфе дается обзор фортепианных сочинений: "Семь легких пьес" ор.14, "Семь легких пьес" ор.18, "Слотты из Сильвстёлла" ор.21,24,25,26, Концерт для фортепиано с оркестром №2 ор.31, Шесть сонатин для фортепиано ор.30. Подробно анализируется свита "Слотты из Сильвстёлла" ор.22 и пьеса "Фондо-аморозо" из ор.17.

Второй параграф третьей главы посвящен творчеству Клауса Эгге. Клауса Эгге /1906-1979/ называли "рыцарем норвежской музыки". Выдающийся композитор, пианист, педагог, музыкальный критик, общественный деятель - он стал одной из центральных и наиболее

значимых фигур в норвежской музыкальной культуре XX столетия. Ученик Ф.Валена, Эгге уже в ранний период творчества проявил глубокий интерес к норвежской народной музыке, ярким примером чего может служить соната "Драумкведе", в основу которой легли мелодии старых норвежских баллад. Однако позднее он редко прибегал к прямому цитированию фольклорного источника, в его произведениях связь с народной музыкой проявляется в опосредованном, весьма многообразном виде. С другой стороны, ранним сочинениям Эгге присущи такие качества как полифоничность, диссонантность языка, ритмическое своеобразие. И мелодия, и гармония обладают бесспорно норвежским колоритом, но представлены в современной манере.

Три фантазии в народных ритмах спрингар, гангар, халлинг ор.12 открывают второй период творчества Эгге, в них окончательно сформировались те особенности творческого метода, которые ранее проявлялись эпизодически. Переосмыслив типичные черты народной инструментальной музыки, в частности музыки для хардингфеле, он создал свою особую систему композиции, в которой для построения мелодий применяются различные тетра хорды или четырехзвучные серии. Сочетание таких средств придает музыке норвежский национальный колорит и, в то же время, позволяет Эгге использовать также напряжение двенадцатитоновых серий в аккордах, предоставляет свободу творческому выражению. Фантазии не являются фортепианными обработками народной музыки. Это оригинальные сочинения концертно-виртуозного плана, основанные на обобщенно запечатленных интонационных, ладовых, ритмических элементах норвежской народной музыки, в которых органично сливаются и дополняют друг друга жанровые особенности фантазии и народно-инструментальной музыки, импровизационность высказывания, свободно-вариационное изложение тематического материала, ритмическая изобретательность. Среди самых значительных работ, в полной мере отражающих сложившийся композиторский почерк Эгге, Концерт №2, ор.21 /1944/ для фортепиано и струнного оркестра, имеющий подзаголовок "Вариации и фуга на темы норвежских народных мелодий".

Третий этап в творчестве Эгге связан с послевоенным периодом, когда композитор проявил себя, главным образом, как талантливый пианист. Центральным же произведением этого периода, принесшим славу Эгге как фортепианному композитору, стала Соната № 2, ор.27 "Sonata Patetica" /1955/. Изложение материала остается поли-

фоническим, логике линейного движения выступает, как и прежде, на первом плане, расширенно трактуемая тональность все больше развивается в направлении двенадцатитоновости, однако серийной техникой он себя не связывает, используя технику метаморфоз основного мотива, что было близко к творческому методу его учителя Ф. Валена.

Великолепный исполнитель собственных сочинений, Эгте для фортепиано написал сравнительно немного сочинений. Однако, фортепианная музыка, уступая симфонической по объему, сыграла особую роль, явившись своего рода творческой лабораторией композитора, что позволило ему воплотить наиболее важные идеи, получившие дальнейшее развитие в сочинениях самых различных жанров. В главе подробно анализируются Соната № I "Драумкведе" /1934/, Фантазии в национальных норвежских ритмах op.12 /1939/, "Gukko-sløtter" /1944/, "Sonata Paletica" op.27, № 2 /1955/ и Концерт для фортепиано с оркестром № 2, op.21 /1944/.

В IV главе диссертации - "Вопросы исполнительской интерпретации фортепианных произведений норвежских композиторов первой половины XX века" анализируются: "Фантазия в ритме халлинг" op.12-a К. Эгте, "Рондо-аморозо" op.14, № 7, "Баллада Восстания" из свиты "Песни и танцы из Сильюстеда" op.22 Х. Сæверидда, "Четыре фортепианные пьесы" op.22 Ф. Валена. Исследование имеющихся в записи трактовок этих произведений в исполнении Хьелла Бæккелунна, Роберта Рифлинга, Яна Хенрика Кайзера и Тамары Гусевой продиктовано тем, что они дают представление как о порядке и интерпретации фортепианного стиля данных композиторов, так и национальных особенностях трактовки.

Норвежский пианист Х. Бæккелунн в своей интерпретации "Фантазии в ритме халлинг" op.12-a к Эгте подчеркивает образно-содержательную сторону танца, выявляет заложенную в музыке обобщенную картину народной жизни, национальные особенности мировосприятия. Артист как бы становится участником действия, что было естественно для хердангерских скрипачей. Исполнитель подчеркивает импровизационно-вариантный метод развития. Именно широкая импровизационность высказывания становится наиболее характерной чертой данной трактовки. Как и в наигрышах народных скрипачей, где графическая четкость линий мотивов, орнаментов, создают своеобразные "звуковые гравюры", так и при исполнении Фантазии пианисту удается воссоздать подобное ощущение, воплотить манеру игры народных

музыкантов. В то же время, при всей импровизационности трактовки в интерпретации постоянно ощущается регламентирующее начало весьма четко организованной исполнительской формы /присущей стилю произведения/: ясные грани разделов, отдельных мотивов и фраз.

Индивидуальная трактовка Х.Баккелунна обусловила и выбор определенных исполнительских средств, соответствующих динамических и агогических нюансов, артикуляции, туше, педализации. Для воплощения мелодий композитора, использующего, как и в норвежских слоттах, короткие мотивы, которые, нанизываясь друг на друга, повторяясь и варьируясь создают ажурную ткань, пианист каждый раз находит новую краску, по иному интонирует, подчеркивая тонкое плетение музыкальных линий. Для воплощения подобного типа мелодии он применяет особый тип декламационного произношения, тонко дифференцируя артикуляционные приемы. Особое значение придается здесь ритму, выполняющему важные образные, формообразующие, динамизирующие функции.

Х.Баккелунн осуществляет блестящую тембровую и регистровую дифференциацию фактурных пластов, тонко выделяет голоса, предельно обнажая внутреннюю конструкцию ткани, вводит особые приемы звукоизвлечения, связанные с динамизирующей и колористической педализацией, выражающих особенности народно-жанрового начала.

В "Четырех пьесах для фортепиано" op.22 Ф.Валена отражаются наиболее характерные стилистические черты зрелого периода творчества композитора. Неоднозначность, многомерность образно-содержательной сферы, выявление двух взаимодействующих начал - объективного и субъективного - лежат в основе интерпретаторской концепции Р.Рифлинга. При всей жанрово-стилистической разноплановости пьес, трактовке норвежского пианиста свойственны некие общие черты - мудрое спокойствие, философичность, интроспективность. Этим объясняется сдержанный тон "высказывания", внешне спокойное разворачивание материала, строгий, порой даже несколько суровый колорит, при ясно ощущаемом внутреннем напряжении художественной мысли.

Полифоническая фактура в его трактовке направлена на раскрытие пространственности, многомерности художественного действия. Не подчеркивая каких-бы то ни было прямых ассоциаций с программностью, исполнитель придает образной сфере почти "зримую" конкретность, создавая особое ощущение объемности, полетности, ясности и графической выпуклости линий, в чем ему помогает строгий от-

бор характера туше, четких артикуляционных приемов, несколько "суховатой" педализации и т. д.

Сравнительный анализ записей интерпретации "Рондо-аморозо" ор. 14, № 7 и "Баллада Восстания" из сюиты "Песни и танцы из Сильвстёла" ор. 22 Х. Северюда норвежским пианистом Я. Х. Кайзером и российской пианисткой Тamarой Гусевой показывает значительную разницу трактовок. Достигая высокой степени художественного воздействия на слушателя, артисты во многом избрали для себя оригинальный, соответствующий особенностям творческой индивидуальности путь воплощения образно-эмоциональной сферы произведений. В этой связи следует отметить, что присущий этим произведениям импровизационный характер развития, открывает значительные возможности для проявления творческой фантазии, чем и пользуются оба исполнителя.

С определенной долей условности трактовку Я. Х. Кайзера можно охарактеризовать как выявление личностной, интимной сферы музыки. Исполнитель как бы "повествует" о собственных переживаниях от первого лица. В большей степени это относится к исполнению "Рондо-аморозо". Такой исполнительский замысел реализуется посредством выбора довольно сдержанного, "рубатного", что позволяет пианисту более тщательно "проработать" детали, как бы осмысливая каждую из них. Несколько завуалированное звучание, приглушенный колорит, декламационная манера подчеркивают интонации сдержанной печали, даже ламентозных вздохов. Соответственно, довольно широкий диапазон агогических и динамических нюансов позволяют более тонко выявить медитативный характер "внутреннего монолога героя". Такая же субъективная включенность исполнителя в музыкальное действие ощущается и в трактовке "Баллады Восстания". Интонации, несущие в себе чувство некоторой неуверенности, постепенно трансформируются в интонации преодоления и мужественной решимости. Вместе с тем, весьма значительные перемены происходят и в колорите, и в самом характере звучания инструмента. В значительной мере выявлению национальной интонационной сущности и динамики ее развития способствуют тонкие артикуляционные градации.

Иное освещение приобретают те же произведения в интерпретации Т. Гусевой. Это как бы объективный "взгляд со стороны". Более устремленные темпы позволили исполнительнице представить целостную структуру произведений в более концентрированном виде. Так, в "Рондо-аморозо" пианистка трактует музыку как единый звуковой

поток свободного высказывания, в котором различные состояния и грани художественного образа плавно сменяют друг друга, как бы на миг "высвечиваются". Пианистка редко задерживает внимание на мелких деталях, как это делает Кайзер, "вызвучивая" лишь, на ее взгляд, значимые, связанные с национальными структурами. В этой связи, пианистка применяет колористические приемы и средства художественной выразительности, что приводит к новому качеству звучания и обеспечивает реализацию индивидуального исполнительского замысла. Однако при этом все же оказывается несколько в тени широкая, импровизационная стихия, органично присущая стилю Саверюда.

"Баллада Восстания" в исполнении Т.Гусевой в большей мере, чем у Я.Х.Кайзера, несет в себе героическое начало. Артистка подчеркивает интонации решительные, призывные, они звучат как боевой клич, к концу произведения доходящий до экзотичности. В этой связи, пианистка использует как бы "крупные мазки кисти", всеми средствами старается укрупнить масштабы образной сферы сочинения.

По сравнению с Кайзером она сдвигает фокус драматургического решения с субъективного плана выразительности героя к преодолению препятствий к объективному, трактуя пьесу не как личностное переживание, а как массовое действие. Такая трактовка не только вполне возможна, но и открывает иную грань образности сочинения.

Анализ интерпретации сочинений норвежских композиторов показывает, что исполнитель имеет достаточно широкие рамки выбора собственной концепции, не нарушая стилистики сочинения. Однако при всем этом важнейшими его задачами остаются выявление образной драматургии сочинения, черт его национальной специфики /интонационно-ритмическая сфера, особенности художественного мышления, импровизационность высказывания, колорит и др./, пробуждение у слушателя широкого ассоциативного поля, связанного как с культурой Норвегии, так и с ее сегодняшним днем.

Если учесть, что художественные идеи, заложенные в творчестве норвежских композиторов первой половины XX века, получили дальнейшее развитие не только у норвежских композиторов, а задачи, встающие при интерпретации их сочинений во многом типичны для трактовки произведений иного национального стиля, то выводы, касающиеся исполнительских проблем интерпретации могут быть ак-

туальны и в освоении современного фортепианного творчества в целом.

В Заключении подводятся итоги исследования. Фортепианное творчество норвежских композиторов в первой половине XX века развивалось весьма плодотворно и многообразно в стилевом и жанровом отношении. В их сочинениях получили яркое отражение процессы формирования национального музыкального искусства, культуры эпохи. Подавляющее большинство композиторов работали в русле национальных традиций, органично включая фольклорные элементы в систему современных выразительных средств, что во много определило своеобразие их фортепианных сочинений, создания специфического "образа фортепиано". Наряду с некоторыми общими музыкально-стилистическими чертами их произведений, весьма заметны и различия в художественной трактовке национального начала, обусловленные разнообразием творческих интересов, индивидуальным подходом к этой проблеме. Так, К.Эгге не только черпал мелодический материал из норвежской народной музыки, но и развивал его в характерных формах этой музыки, другие же пытались органично соединить народные и общеевропейские традиции.

Анализ фортепианного творчества норвежских композиторов первой половины XX века, исследование путей складывания норвежской фортепианной музыки, приведенные в диссертации, показывают, что выход из узких рамок замкнутых национальных традиций, творческое усвоение достижений мирового композиторского творчества, а также исполнительского искусства, позволяют не только не утратить национальную самобытность стиля, но и найти новые, порой более глубокие и интересные пути воплощения национального творческого импульса, специфики художественно-образного мышления народа в ярких, оригинальных фортепианных сочинениях, использующих все современные краски и выразительные возможности инструмента.

В фортепианной музыке Норвегии первой половины XX века можно выделить, с нашей точки зрения, три ключевые фигуры - Харальда Северюда, Клауса Эгге и Фертейна Валена. Объединение данных композиторов в единую норвежскую национальную школу в области фортепианного творчества вытекает из некоторых общих музыкально-стилистических черт их произведений. Это - во многом близкая сфера образности, отражающая глубинные черты национального мышления, мировосприятия, самобытного характера, значительная роль мелодизма, в основе которого при всех индивидуальных различиях лежит в

большинстве случаев народное начало, высокая культура многопланового ритма, полифоничность письма с преобладанием диссонантного контрапункта и импровизационно-вариантный способ развития музыкального материала.

Исследование показывает, что норвежскими композиторами внесен серьезнейший вклад в мировое фортепианное творчество, вклад, еще явно недостаточно оцененный как историками, музыковедами, специалистами в области фортепианного искусства, так и непосредственно исполнителями-пианистами, мало знакомыми с этими интересными и своеобразными сочинениями.

Подход к интерпретации произведений этих композиторов базируется на знании сущностных черт данной школы, внутренним единством присущих творчеству этой школы стилистических закономерностей, норм художественного мышления, а также обусловлен своеобразием творчества каждого из художников. В этом отношении познание образности, интонационных, ритмических и прочих особенностей народно-жанровых источников, их связей со спецификой музыкального языка произведений, важнейших черт импровизационного искусства норвежских музыкантов представляется необходимым звеном в создании адекватной, художественно значимой исполнительской концепции.

Анализ звукозаписей интерпретации сочинений норвежских композиторов показывает, что исполнительские приемы, характерные для них, актуальны и для других современных произведений, позволяют целенаправленно подойти как к выявлению их национальной специфики, так и сложных художественных структур, присущих современному композиторскому мышлению, полистилистическим тенденциям творчества, что представляется весьма значимым для исполнительской и педагогической практики.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Глазунова Г. Музыка для хардингфеле и фортепианные произведения современных норвежских композиторов // Муз. инструменты и голос в истории исполнительского искусства. Сб. научных трудов. - М., 1991. I, 2 п.л.
2. Глазунова Г. Методические рекомендации по изучению фортепианных сочинений Ф.Валена. Мин.культ.Украины. Респ.метод.каб.-т. Киев, 1992. I п.л.
3. Глазунова Г. Некоторые особенности фольклорного влияния на фортепианное творчество современных норвежских композиторов

- // Проблемы сохранения и возрождения народных традиций, обычаев и обрядов. Тез. докл. Респ. науч.-теор. конф. 12-14 ноября 1991 г. - Львов, с.42-43.
4. Глазунова Г. Прокофьев и фортепианная музыка норвежских композиторов XX века // Прокофьев и мировая художественная культура: тез. докл. Респ. науч.-теор. конф. Апрель 1991. - Донецк, с.18-19.

---

Подп. в печать 12.01.93. Формат 60x84 1/16. Бумага типографская.  
Офсетная печать. Усл. печ. л. 1.63. Усл. кр.-отт. 1.86. Уч.-изд. л. 1.64.  
Тираж 100 экз. Заказ № 4-6603.

103871, г. Москва, ул. Герцена, 13

---

ДМАПП, 340050, Донецк, ул. Артема, 96

47037

Ab 26.738

**AB 26.738**