

**ДИРИЖЕРСКАЯ ТРАКТОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА  
ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В  
СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ Э. ГРИГА**

TRATAREA DIRIJORALĂ A MATERIALULUI MUZICAL DE ORIGINE FOLCLORICĂ  
ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE E. GRIEG

CONDUCTOR'S TREATMENT OF MUSIC MATERIAL OF FOLCLORE ORIGIN IN  
*SYMPHONIC DANCES* BY E. GRIEG

**DENIS CEAUSOV,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 785.11.083.1:781.7(481)**

**785.11.083.1:781.61**

*Articolul dat este dedicat tratării dirijorale a „Dansurilor simfonice” semnate de fondatorul școlii componistice norvegiene E. Grieg în 1898. În centrul atenției autorului se află metodele de asimilare a folclorului norvegian în partitura simfonică. Sunt identificate și analizate diferite genuri folclorice de dans cum ar fi halling sau springdans, iar în sonoritățile orchestrale se observă influența particularităților timbrale ale instrumentelor de origine folclorică: langeleik și hardingfele. Autorul elaborează unele recomandări ce țin de redarea adecvată a conceptului componistic.*

**Cuvinte-cheie:** Grieg, halling, springdans, langeleik, hardenffelle, dansuri simfonice, dirijor

*This article is dedicated to the conductor's treatment of „Symphony dances” signed by the founder of the Norwegian composing school E.Grieg in 1898. In the center of the author's attention are the methods of assimilating of the Norwegian folklore into the symphonic score. Different genres of folk dance, such as halling or springdans, are identified and analyzed, but in the orchestral sonorities the influence of the timbre particularities of the instruments of folkloric origin — langeleik and hardingfele — are observed. The author elaborates some conductor's recommendations regarding an adequate transmission of composer's concept.*

**Keywords:** Grieg, halling, springdans, langeleik, hardenffelle, symphonic dances, conductor

**Введение.** Эдвард Григ (1843–1907) на протяжении всей жизни восхищался красотой и самобытностью норвежского фольклора и стремился сделать его культурным достоянием всего мира. Творческое *credo* композитора точнее всего описывают его слова: «Я записывал народную музыку моей страны. Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины, и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство» [цит. по: 1, с.8].

В 1898 году Эдвард Григ, вдохновленный коллекцией народных тем, составленной ранее норвежским композитором Людвигом М. Линдеманом (1812–1887), пишет оркестровый сюитный цикл для большого симфонического оркестра и посвящает его бельгийскому пианисту Артуру де Греефу (1862–1940). Композитор объединяет четыре танца, написанные в сложной трёхчастной форме с контрастным средним разделом, общим названием *Симфонические танцы*.

Так определился замысел сочинения, в котором переплелись жанровые признаки симфонии и танцевальной сюиты, а темы норвежских народных танцев получили свое симфоническое развитие. А. Хижнякова подчеркивает важность того, что «объединив разные танцы с симфонической логикой их развития, Григ вывел композицию к новой жанровой сфере, поднял танец на особый уровень осмысления прошлого-настоящего» [2, с.193].

**Первая часть Симфонических танцев (*Allegro moderato e marcato*)** с композиционной точки зрения представляет собой сложную трёхчастную форму со связкой и кодой (*A, B, связка, A<sub>1</sub>, coda*). В основе разделов *A* и *A<sub>1</sub>* лежит норвежский народный танец *халлинг*. Как указано в музыкальной энциклопедии, «халлинг — норвежский сольный народный танец. С хореографической стороны представляет род соревнования танцоров в ловкости, силе, изобретательности — их движения не подчинены определенной схеме, импровизационны. Музыкальное сопровождение к танцу обычно играют на хардингфеле — народной норвежской скрипке» [3, с.1018].

В своей монографии об Э. Григе Б. Асафьев отмечает: «Халлинг получил свое название от Халлинг — долины в Норвегии. Размер его 2/4 в такте, тогда как “прыжковый танец” имеет такт в 3/4, темп *Allegretto* или *Moderato*, тональность обычно мажорная, характер музыки прихотливый и фантастичный с оттенком свежей, ключом бьющей жизнерадостности, — качества, находящие выражение и в самом танце. Он особенно распространен (*zu Hause ist*) в горных областях Норвегии» [4, с.72].

Григ не изменяет самых ярких фольклорных черт этого танца, сохраняя подвижный темп, размер 2/4, бравурные образы и мажорную тональность (*G-dur*). Начинается первая часть с энергичных аккордов деревянных духовых, на фоне которых вступают валторны с жизнеутверждающей темой в пунктирном триольном ритме с форшлагами. Тема звучит призывно и задорно, переходя к струнным и деревянным инструментам, в то время как медная группа усиливает акценты и обостряет синкопированные доли.

Если крайние разделы формы (*A, A<sub>1</sub>*) основаны на музыкальном материале фольклорного типа, то средний раздел (*B*) представляет собой авторский материал и выполняет функцию разработки и смыслового акцента. Начало темы звучит таинственно, как бы издали, поочередно переходя то к деревянным духовым, то к скрипкам, постепенно нарастая и приобретая более драматические краски (тт.46–131), и, наконец, “взрываясь” в апогее струнных и медных духовых (тт.132–159). Примечательно, что если вначале тема исполняется на *legato* с волнообразной динамикой от *pp* до *f*, то в кульминации каждый звук мелодии стоит под акцентом и звучит террасообразное *ff*. В аккомпанементе преобладают минорные и уменьшенные гармонии, синкопированное *ostinato*, переходящее в *tremolo* у струнных, что в совокупности усиливает драматический характер музыкального материала. Темп (*Più lento*) не подвергается агогическим изменениям и остается неизменным до конца раздела.

Чтобы не разрушить замысел композитора, исполнителю (дирижеру) важно уделить внимание всем ремаркам, встречающимся в партитуре. Автор дает множество темповых указаний и агогических изменений: *Allegro moderato, stretto* (тт.31, 209), *Vivace* (тт.36-42; 214–221), *Più lento* (т.46), *Tempo I* (тт.179, 222), *poco rit.* (тт.238–244), *Presto* (тт.246-259), *molto tenuto* (тт.260–262). Особого внимания заслуживает правильная трактовка фермат в партии валторн (тт.45, 178, 221). Важно не “передерживать” их, чтобы не сегментировать форму, а создать впечатление легкого “зависания” в танце. Фермата на паузе в 245 такте должна восприниматься как продолжение *poco rit.* (тт.238–244). Партитура насыщена разнообразными динамическими нюансами: *ff, p, mf, pp, ppp, fff, cresc., piu cresc., cresc. molto, diminuendo, dim. molto, fp, fz, ffp, ffz.*

Для более адекватной передачи танцевального характера *халлинга* дирижеру необходимо добиться точного соблюдения авторских штрихов и приемов артикуляции, выстроить рельефное соотношение между акцентами, синкопами, *staccato* и *legato*. Необходимо функционально разделить оркестр, отдавая предпочтение солирующим инструментам и выстраивая тембральный баланс между ними. Так, например, в кульминации среднего раздела (тт.132–159) медные духовые инструменты необходимо увести на второй план, а трубы, дублирующие тему флейты пикколо и первых скрипок, должны не солировать на их фоне, а дополнить звучание этих

инструментов, формируя своеобразный тембральный “микст”. Не менее важно выстроить такие сложные, с точки зрения ансамбля и синхронности исполнения, фрагменты, как сочетание триолей, дуолей и шестнадцатых, остигатный синкопированный ритм в аккомпанементе струнных и др. (тт.18–46; 196–221).

В контексте дирижерской аппликатуры, первая часть *Симфонических танцев* не представляет особых технических сложностей и тактируется на 2, за исключением *Presto* (тт.246–259). Здесь композитор даёт ремарку, что половинная нота равна 92 (до сих пор пульсация метронома указывалась четвертями), что указывает на то, что тактировать нужно на 1.

**Вторая часть *Симфонических танцев (Allegretto grazioso)***, написанная *alla breve*, имеет трёхчастную сложную форму (*ABA<sub>1</sub>*). Крайние разделы второй части цикла также построены на фольклорном материале. Это снова *халлинг*, но уже лирический и напевный. Тема взята из сборника народных мелодий Л.М. Линдемана. Как указывает исследователь О. Левашева, «в своих *Симфонических танцах* оп. 64 (1895) Григ использовал мелодию старинного халлинга, которую фольклорист Линдеман определяет в своем сборнике как “Халлинг для лангелейка” (№427 в сборнике Линдемана *Старые и новые горные мелодии*)» [1, с.423].

Следует разъяснить, что *лангелейк* — «инструмент продолговатой формы, с деревянным резонатором и восемью струнами, из которых одна, основная, служит для исполнения мелодии, а другие, имеющие постоянную настройку, — для аккомпанеента. Звук извлекается пальцами правой руки при помощи плектра. Инструмент при этом лежит горизонтально, подобно древнерусским гуслим» [1, с.27].

Плавно развивающаяся пасторальная мелодия в разделе *A* отдана гобой; именно гобой своим тембром погружает слушателя в атмосферу норвежского мелоса. По мнению исследователя, «широкое применение “пасторального” тембра гобоя подчеркивает самобытный, несколько идиллический, деревенский характер народных танцев» [1, с.443].

Оркестровка второго танца отличается от остальных частей: здесь отсутствуют тромбоны, добавлены арфа и треугольник. В целом оркестр звучит легче и светлее. Композитор стремится приблизить звуковую палитру оркестра к звучанию старинного норвежского инструмента лангелейк, что подтверждается высказыванием О. Левашевой: «Удивительной прозрачности, нежности оркестровки Григ достигает во втором танце цикла — “халлинге для лангелейка”. Простая и грациозная мелодия гобоя отчетливо вырисовывается на прозрачном фоне арфы и струнных с треугольником. Звенящий, “струнно-щипковый” колорит сопровождения свидетельствует о том, что Григ слышал “халлинг для лангелейка” именно в подлинном звучании на этом инструменте (вероятнее всего — в исполнении крестьянки Берит)» [1, с.444].

Материал среднего раздела резко контрастирует с крайними. Меняется темп (*Più mosso*), вместо тональности *A-dur* появляется одноимённый минор. Как и в первой части, это — авторская тема, основанная на народных мотивах. Именно здесь возникает лейтмотив, основанный на нисходящей малой секунде и большой терции, который появится позже, в третьем танце. Примечательно использование композитором четвёртой повышенной ступени, который он заимствует из народного мелоса. В отношении данной ладовой краски, характерной для норвежского фольклора, Григ писал в своем письме к Йухану Хальворсену от 1 декабря 1901 года: «Это чудесное соль-диез в ре мажоре буквально свело меня с ума в 1871 году. Конечно, я сразу же похитил его для моих картин из народной жизни» [цит. по: 5, с.27].

Размер *alla breve* дирижируется на 2, однако в 40 и 159 тактах можно перейти на 4 для более точного показа замедления пульсации в *poco a poco ritenuto*. В крайних разделах очень важно уделить внимание фразировке солирующего гобоя. Каждая фраза должна исполняться не

спеша и дослушиваться дирижером до конца, давая возможность солисту взять дыхание. Аккомпанемент должен быть легким и ненавязчивым, при этом важно выделить оркестровые группы и инструменты, которые передают фольклорный колорит музыкального материала. Так, например, нисходящее движение у виолончелей и контрабасов демонстрирует танцевальный шаг *халлинга*, а тембр арфы, в сочетании с *pizzicato* альтов, иллюстрирует звучание *лангелейка*.

В среднем разделе большую роль играет точное и острое исполнение выписанных акцентов и форшлагов. Все шестнадцатые должны быть сыграны рельефно. Очень важно добиться ровного и артикулированного их исполнения в поочередных восходящих репликах у деревянных духовых (тт.96–99), так как любое колебание темпа может привести к разрушению целостности и потере ритмического ансамбля в оркестре.

**Третья часть *Симфонических танцев (Allegro giocoso)***, написанная в трёхдольном размере (3/4) и выполняющая функцию скерцо, с композиционной точки зрения имеет трёхчастную сложную форму (*ABA<sub>1</sub>*). В разделах *A* и *A<sub>1</sub>* фольклорные черты материала заметны с самого начала. Мелодия звучит легко и шутливо, напоминая по своему характеру веселый трёхдольный прыжковый *спрингданс*.

Вот как характеризует этот танец Б. Асафьев: «Согласно описанию Springdans'a, данному поэтом Йорженом Мое, как его танцуют в Телемаркене (...), парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и танцует весело, подпрыгивая и грубо притоптывая; каждый раз как слышится акцент смычка, начинает танцевать и девушка мелкими семенящими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутится пара друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцор, высоко подхватывая руку девушки, крутит ее, словно волчок, сам же, стоя на одном месте, вращается все медленнее и медленнее, согласно такту скрипки. Снова ведет он девушку за собой несколько раз по кругу, затем обвивает ее бедра своими руками, она же кладет руку ему на плечи, и так вращаются в вихревом круговом танце. Если парень плотно скроен и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он подымает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и снова ставит на пол, так, что ее юбки взлетают до колен...» [4, с.72–73].

Начинается третья часть с мелодического оборота, основанного на нисходящей малой секунде и большой терции. Этот лейтмотив уже звучал в среднем разделе второй части. Такой же оборот Григ использовал в Концерте для фортепиано с оркестром *a-moll*.

Повторяющаяся педаль на звуках тонической квинты в виолончелях, имитирующая звучание “пустых” струн *лангелейка*, построение темы на секвенционном развитии, размер 3/4, выделение первой, второй, или третьей доли (в зависимости от начала мелодии, прыжка или приседания в танце) самыми разными приемами (акцент, *staccato*, восьмая пауза, многочисленные форшлагги) — все эти элементы музыкального языка характерны для норвежской танцевальной музыки в целом, и *спрингданса*, в частности.

Григ проводит основную тему поочередно в партиях деревянных и струнных инструментов, “бросая” её то в высокий, то в низкий регистр, а сочетая тембры этих двух групп также в аккомпанементе, обогащает общую звуковую палитру. К финалу первого раздела гомофонно-гармоническая фактура усложняется, вводится медь (от валторны до тубы), безусловно добавляя звучанию яркости и блеска. Дополняет картину активная динамика — от *ff* к *p, f, pp* и обратно к *ff*.

В разделе *B* музыкальный материал подвергается жанровой модификации: трёхдольный танцевальный, с акцентом на разных долях такта, прыжковый *спрингданс* трансформируется в мягкий, кружащийся лирический вальс. Каждый мотив этой темы наполнен тоскливыми интонациями. «Мелодии словно бы не хватает дыхания, и она членится на двух тактовые секвенцеобразные мотивы» [2, с.197]. Тема начинается из затакта и представлена серией двутактовых построений.

Артикуляция на протяжении всего среднего раздела в целом имеет плавное и мягкое изложение, будучи лишена форшлаггов, острых акцентов и *staccato* на первой доле. Отметим изменение тональности (*D-dur* сменяется одноименным минором). В теме гобоя, переходящей к струнным и валторнам (тт.129–160), слышится лейтмотив из первого раздела (нисходящий квартовый ход с малой секундой в центре): на этот раз не призывный, а мягко звучащий.

Дирижеру следует обратить внимание на более гибкий, волнообразный динамический план, построенный в основном на *pp* и *p*. Только в финале раздела динамика резко развивается до *f*, к плавной артикуляции добавляются акценты, усиливающие драматизм кульминации (тт.168–173); затем фраза резко угасает: *dim. molto, p* (тт.173–176).

Агогика также служит передаче лирико-драматического образа: если в крайних разделах темп не меняется, а танцевальное движение останавливается лишь ферматами во втором такте и перед кульминацией (тт.68, 245), то в среднем разделе появляется *poco ritardando* (тт.174–176), перетекая в репризу (в первоначальном изложении) и подготавливая переход к заключительному разделу (после повторения).

Остановимся подробнее на выборе схемы тактирования третьего танца. С одной стороны, размер  $3/4$  указывает на то, что дирижировать нужно на 3, с другой — в темпе *Allegro giocoso*, где четверть равна 168, такое дирижирование утяжелит фразировку, более того, создаст лишнее “мельтешение” перед глазами музыкантов. В этом контексте выбор тактирования на 1 является более аргументированным. Однако в мелодическом рисунке встречаются акценты на слабых долях, что характерно для *спрингданса* (тт.1–2, 31, 77, 178–179, 198, 245). Для обеспечения артикулированного совместного исполнения этих фрагментов, необходимо показать каждый акцент отдельно, что проще сделать в трёхдольной схеме. Так же, исходя из собственного исполнительского опыта, можно порекомендовать переход на 3 в сложных, с точки зрения синхронности исполнения, местах, где на фоне темы звучит синкопированный аккомпанемент в партии флейт и гобоев (тт.34–43; 211–220) и в *poco ritardando* (тт.174–176) при повторении перед переходом к разделу *A<sub>1</sub>*.

**Четвертая часть Симфонических танцев (*Andante, Allegro molto e risoluto*)**, написанная в размере  $2/4$ , с точки зрения архитектоники представляет собой сложную трехчастную репризную форму со вступлением, связкой и кодой (вступление, *A*, *B*, связка, *A<sub>1</sub>*, coda). Тема обрамляющих разделов (*A*, *A<sub>1</sub>*) имеет в своей основе норвежскую народную песню *Såg Du Nokke Te Kjæringa Mi* из сборника Грига оп. 17. Мелодический рисунок остается неизменным, а неспецифически-музыкальные средства подвергаются интенсивному развитию. Тема появляется на *pp* у струнных и, после первого своего проведения, “взрывается” на *f*. Вводятся валторны, а затем и все медные духовые, появляется *tremolo* шестнадцатыми у струнных в аккомпанементе. В завершении раздела тема достигает своего апогея: она звучит мощно, на *ff*, проводится в ритмическом увеличении в партии тромбонов на фоне триольной пульсации оркестрового *tutti* (тт.184–219), затем, переходит к струнным (тт.224–239), где исполняется на *fff*, полным смычком под аккомпанемент тяжелых трелей литавр и акцентированных аккордов медных и деревянных духовых.

Раздел *B* также основан на фольклорном материале: это свадебная песня *Brulåten* из того же опуса (оп.17) Грига. Темп меняется на *Più tranquillo* (т.241), мелодия приобретает светлую, лирическую окраску. По мнению Ю. Кремлева, средний раздел танца «контрастирует веселыми, кокетливыми ритмами, грациозным рисунком деревянных и струнных, восхитительной мягкостью и томностью оркестрового колорита» [цит. по: 2, с.195]. В целом оркестровка здесь напоминает второй танец цикла, снова вводится треугольник, а тяжелая медь присутствует лишь эпизодически. В первом проведении темы Григ использует остинатные, как бы “порхающие”,

синкопы в аккомпанементе у струнных, а также спокойный динамический план с преобладанием *p*, *pp*, *ppp*, и лишенную акцентов артикуляцию.

Финал — самая монументальная часть *Симфонических танцев*. Норвежские музыковеды Ф. Бенestad и Д. Шельдеруп-Эббе писали в своей книге о Григе: «С точки зрения инструментовки *Симфонические танцы* — наиболее новаторское из оркестровых произведений Грига. Оно изысканно по краскам, и во многом благодаря виртуозному использованию духовых инструментов. Среди четырех пьес этого цикла выделяется последняя — как по тематической разработке, мужественному строю в гармоническом языке, так и благодаря богатству оркестровой палитры» [6, с.228].

Рассмотрим партитуру четвертой части с точки зрения дирижерской интерпретации. Здесь необходимо добиться мягкого, “таинственного” *pp* во вступлении (*Andante*). Чем мягче будет сыгран этот фрагмент, тем более контрастно прозвучит последующая резкая смена темпа (*Allegro molto e risoluto*), динамики и штрихов (тт.8–10). Фаготы, валторны, виолончели и контрабасы должны звучать мощно и “увесисто”, исполняя мужественную акцентированную тему *Såg Du Nokke Te Kjæringa Mi* на фоне насыщенного *tremolo* у скрипок с альтами (тт.61–68; 79–87). Особенно яркого исполнения акцентов необходимо добиться в 97–110 тактах, где автор оставляет ремарку *con fuoco*. Фрагмент, в котором тема проводится в партии тромбонов на фоне триольной пульсации в остальных оркестровых группах, дирижируется на *I*, так как тактирование в двухдольной схеме может привести к ритмическому дисбалансу (тт.184–223), а *Molto tenuto* в 224–240 тактах трактуется как расширение темпа, а не как штрих.

Второй раздел (*Piu tranquillo*) звучит прозрачно и спокойно. Снова необходимо функционально разделить оркестр. На первом плане солирующие инструменты (кларнет, гобой, флейта со скрипками). Аккомпанемент (*pizzicato* у струнных) имитирует щипковое звукоизвлечение *лангелейка*. Во избежание идентичности повторения в репризе, рекомендую трактовать *poco ritenuto* (т. 355) перед второй вольтой шире, чем перед первой.

Кода исполняется весело, оптимистично и тактируется на *I*. Важно уделить внимание всем авторским темповым указаниям: *Presto* (т.561), *stretto* (т.611), *molto tenuto* (тт.617–621). Динамика с *pp* развивается до *ff* и “обрывается” на *ffz*. Артикулированно исполняются нисходящие тирады шестнадцатыми у струнных (тт.600–607). Генеральные паузы (тт.615, 616) необходимо оставить в пульсации предыдущих аккордов и не расширять, поскольку авторская ремарка *molto tenuto* появляется в следующем такте и к ним не относится (т.617).

**Закключение.** В процессе анализа *Симфонических танцев* обнаруживаются черты, свойственные сонатно-симфоническому циклу. Во-первых, это четырехчастная форма, характерная для симфоний XIX века. Во-вторых, темповое и жанровое соотношение частей: первый танец *Allegro moderato e marcato* имеет функцию сонатного аллегро, второй — *Allegretto grazioso* подобен лирической части, третий танец *Allegro giocoso* обладает чертами скерцо, а четвертый — *Andante*, *Allegro molto e risoluto* является самой монументальной финальной частью. Данное наблюдение подтверждается также идеей тонального единства цикла: G-g-G, A-a-A, D-d-D, a-A-a-A. Как отмечает О. Левашёва, «квинтовое соотношение тональностей (G-D-A) подкрепляет черты сонатности» [1, сс.442–443]. И, наконец, единство цикла обеспечивается применением лейтинтонации (V-IV#-II ступень) во втором и третьем танцах.

В процессе концептуализации дирижерской трактовки данного произведения важно учитывать тот факт, что сам автор рассматривал *Симфонические танцы* как единое целое, выступая против отдельного исполнения или издания частей этого произведения. В письме Г. Хинриксену от 6 января 1900 г. Григ пишет: «Печатать эти симфонические танцы каждый в отдельности — для оценки подобной идеи я не могу подобрать немецкое выражение, которое Вам будет приятно услышать... Если Вы, например, напечатаете вторую пьесу, то добьетесь тем

самым того, что произведение целиком никогда не будет сыграно! Если я когда-нибудь сочиню симфонию, Вы, наверное, решите напечатать скерцо из нее само по себе? Да почему бы нет? В новом столетии будут разрублены многие гордые узлы столетия предыдущего! В конце концов и сам человек будет расчленен — печень сама по себе, легкие, сердце сами по себе, так все и будет продаваться» [цит. по: 6, с.342].

Суммируем изложенное. Оркестровое экспонирование, тембровое и вариационное развитие фольклорных тем в качестве тематического источника произведения, единство замысла, черты сонатно-симфонического цикла, само название — *Симфонические танцы*, позволяют нам трактовать жанр этого сочинения не просто как танцевальную сюиту, а как четырёхчастный симфонический цикл.

Использование фольклорного танцевально-песенного материала безусловно находит свое отражение в оркестровке *Симфонических танцев*. Григ “вплетает” в партитуру интонационные и метроритмические элементы, приемы артикуляции, характерные для норвежской народной музыки, а также тембральные комбинации в оркестре, имитирующие звучание аутентичных музыкальных инструментов Норвегии (*хардингфеле, лангелейк*). По свидетельству О. Левашевой, «ни в одном из более ранних сочинений народные темы не получали у Грига такого блестящего и эффектного оркестрового развития» [1, с.444].

Каждому дирижеру присущ свой исполнительский стиль. Отсюда и различия трактовок, вытекающие из индивидуального творческого почерка музыканта. Однако мы можем выделить основные черты, необходимые для высокого качества исполнения *Симфонических танцев* Э. Грига: знание и понимание специфики трактовки музыкальных источников фольклорного генезиса, соблюдение всех авторских ремарок, чувство баланса, темпа, тембрального ансамбля, единство музыкальных образов, логичность построения музыкального материала.

#### Библиографические ссылки

1. ЛЕВАШЕВА, О. *Эдвард Григ: очерк жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 1962.
2. ХИЖНЯКОВА, А. На пути к симфонии: последнее оркестровое сочинение Э. Грига. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2016. №12(74): в 3-х ч. Ч.2, с.193–198.
3. Халлинг, В. *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с.1018.
4. АСАФЬЕВ, Б. *Григ*. Ленинград: Музыка, 1986.
5. ЛАНГЕ, К., ЭСТВЕД, А. *Норвежская музыка*. Пер. с англ. Т. Комаровой; под ред. О. Левашевой. Москва: Музыка, 1967.
6. БЕНЕСТАД, Ф., ШЕЛЬДЕРУП-ЭББЕ, Д. *Эдвард Григ — человек и художник*. Пер. с норв. Н. Мохова; Редактор О. Сахарова. Москва: Радуга, 1986.