

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО  
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ І АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ Е.ГРІГА  
В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ**

Магістерська робота

**Сунь Чан**

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор  
Чернявська М. С.

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

*Сунь Чан*

Харків – 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. СКЛАДОВІ ФОРТЕПАННОГО СТИЛЮ Е.ГРІГА.....	7
1.1. Вплив найвидатніших митців і педагогів ХІХ століття на формування Е. Гріга як виконавця і композитора .....	7
1.2. Роль теоретичної освіти у творчості норвезького композитора.....	12
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. СОЛЬНІ ФОРТЕПАННІ ЖАНРИ Е. ГРІГА В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВІДТВОРЕННЯХ .....	22
2.1. Ліричні п'єси в трактовках Єви Кнардаль та Хуен Цзиньфена .....	22
2.2. Балада g-moll у виконанні Лейф Ове Сандснеса .....	24
2.3. Норвезькі народні танці у версіях Єви Кнардаль та Гейра Хеннінга Браатенома.....	27
2.4. Сюїта «3 часів Хольберга» в інтерпретаціях Єви Кнардаль та Герхарда Опшїтца.....	30
2.5. Соната мі мінор у виконанні Єви Кнардаль.....	34
Висновки до Розділу 2.....	36
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТ Е.ГРІГА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ ПІАНІСТІВ.....	38
3.1. Лірично-співуче трактування фортепіано Лі Юнді.....	38
3.2. Віртуозно-імпульсивне відтворення художнього образу Ланг Лангом...	42
Висновки до Розділу 3.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК	
ВИКОРИСТАНИХ	
ДЖЕРЕЛ.....	54

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Фортепіанна творчість видатного норвезького композитора Е.Гріга обширна і багатогранна: Концерт і Балада, три сонати для скрипки і фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано, квіртет свідчить про постійне тяжіння Е. Гріга до крупної форми. І все ж, композитор найбільш яскраво проявив себе в області мініатюри. Не дарма сучасники називали його геніальним мініатюристом, майстром малих форм.

Е. Гріг звертався до фортепіано протягом всього життя. Його мініатюри стали для композитора своєрідними «записами щоденника», в яких він фіксував життєві враження, спостереження та особисті переживання. Е. Гріг постає в цих п'єсах захоплюючим оповідачем-новелістом: влучними, скупими штрихами композитор характеризує душевний стан або явища дійсності. Але воно лише ескізно намічене. Тематизм п'єс наділений такою психологічною та жанровою характерністю, а інтонаційно-ритмічні і гармонічні «повороти» містять стільки несподіваного і захоплюючого, що музичний розвиток часом уподібнюється добре розказаній новелі. Багато таких мініатюр композитор об'єднує в цикли.

Фортепіанні твори Е.Гріга доволі часто виконуються піаністами. Але, якщо в теоретичному плані творчість композитора активно досконально вивчається дослідниками, то в аспекті виконавства воно вимагає особливого розгляду. Практично не досліджені на сьогоднішній день виконавські особливості цієї музики, відсутні дані про її яскравих виконавців, немає аналізу їх інтерпретацій. Одним з найважливіших виконавських завдань в подібних творах є проблема створення цілісної інтерпретації. Інтерпретація повинна представляти собою певну систему зв'язків елементів, утворювати в результаті взаємодії елементів узагальнюючу властивість цілого. Ця система повинна охоплювати всі виконавські засоби виразності – динаміку, темп, агогіку, артикуляцію, тембр.

Для автора даної роботи як представника китайської національності дуже важливо усвідомити причетність до європейської піаністичної культури, вивчення якої надасть мені можливість створювати якісну інтерпретацію. В цьому сенсі піаністичні засоби фортепіанних творів Е.Гріга на сьогодні мало досліджені, відсутні дані про яскравих виконавців цієї музики, не здійснений аналіз їх інтерпретацій. Для китайських піаністів музика Е.Гріга – дуже далека ментально, отже, ознайомлення з виконавцями – носіями норвезької культури є необхідною умовою для досягнення звукового світу фортепіанних мініатюр та циклічних творів композитора.

Даний ракурс визначає актуальність теми.

**Мета дослідження** – виявити головні виконавські завдання, що постають перед інтерпретатором фортепіанних творів Е.Гріга, показати, яким чином, пізнаючи і втілюючи особливості твору, виконавець досягає його повноцінного відтворення.

**Завдання дослідження:**

- проаналізувати роботи європейських дослідників, присвячені фортепіанній творчості Е.Гріга;
- виявити генезу фортепіанного стилю Е. Гріга;
- коротко розглянути жанри фортепіанної творчості композитора;
- визначити стильові особливості фортепіанних творів, розкрити їх національну специфіку, зв'язок з традиціями європейського піанізму, визначити основне коло засобів вираження, характер і способи піаністичного викладення;
- проаналізувати фортепіанні твори Е.Гріга у виконанні Єви Кнардаль, Лейф Ове Сандснеса, Гейра Хеннінг Браатена, Герхарда Оппітца, Лі Юнді, Ланг Ланга, Хуен Цзиньфена;
- визначити особливості сприйняття видатними норвезькими та китайськими піаністами фортепіанних творів Е.Гріга;
- розглянути виконавські засоби, що формують індивідуальну цілісну образно-драматургічну концепцію піаніста;

– розглянути піаністичні проблеми, що виникають при виконанні: особливості інтонування, артикуляційних засобів, динаміки, педалізації, аплікатури, віртуозно-технічних складнощів.

**Об'єктом дослідження** являється фортепіанна творчість Е.Гріга.

**Предмет дослідження** – фортепіанні твори Е. Гріга в аспекті виконавської проблематики.

**Матеріалом дослідження** твори Е.Гріга для фортепіано: «Ліричні п'єси», «Норвезькі танці», Балада, сюїта «З часів Хольберга», Сонната мі мінор, Концерт для фортепіано з оркестром ля мінор, а також записи їх виконання: Єви Кнардаль, Лейф Ове Сандснеса, Гейра Хеннінг Браатена, Герхарда Оппітца, Лі Юнді, Ланг Ланга, Хуен Цзиньфена.

В роботі використовуються наступні **методи**:

- історичний метод, оскільки наукові дослідження розглядаються на всіх етапах свого розвитку;
- теоретичний метод, який необхідний у тому випадку, коли ведеться аналіз робіт дослідників і виконавців, раніше нам невідомих;
- жанрово-стильової метод, необхідний з точки зору визначення стильових особливостей творчості композитора і виконавця;
- інтерпретаційний метод, який є невід'ємною частиною виконавської аналізу;
- порівняльного аналізу, що дозволяє вирізнити спільне та відмінне в різних інтерпретаціях одного і того ж твору;
- системний метод, використовується для систематизації проведених досліджень.

**Теоретичну базу** дослідження склали наукові праці, присвячені:

- творчості Е.Гріга (U.Bjørnar [20-26], L.Carley [28], P. Dinslage [32-36], J. Dorfmüller [37], E. Grieg [44], H.Herresthal [46-47], E. Hovland [49], D.Johansen [50], E. Prout [53], D.Schjelderup-Ebbe [55], B.Taylor [57], A.Vollsnes [58], М.Чуб [15]);

- проблемам виконавської інтерпретації (Т.Веркіна [2], Л.Касьяненко [4], О.Катрич [5], В.Москаленко [7-9], К.Тимофєєва [14], О.Фекете [14], В.Приходько [11], Тан Ке [12] та ін.);
- загальним музично-теоретичним проблемам (В.Білоус [1], Л.Опарик [10], Л.Шаповалова [16], С.Шип [17]).

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження** визначене тим, що в роботі вперше:

- визначено особливості сприйняття видатними норвезькими та китайськими піаністами фортепіанних творів Е.Гріга;
- фортепіанні твори Е.Гріга аналізуються у виконанні Єви Кнардаль, Лейф Ове Сандснеса, Гейра Хеннінг Браатена, Герхарда Оппітца, Лі Юнді, Ланг Ланга, Хонг-Вей Лі, Хуен Цзиньфена;
- зроблена спроба представити виконавські завдання, що постають перед інтерпретатором фортепіанних циклічних творів Е.Гріга.

Набули подальшого розвитку питання:

- виконавських засобів, що формують індивідуальну цілісну образно-драматургічну концепцію піаніста;
- фортепіанні твори Е.Гріга вивчаються в комплексі складаючих питань ідейно-образного змісту, національних особливостей стилю, музикознавчого і виконавського аналізу в аспектах інтерпретації і методичного використання.

**Практична значимість дослідження** полягає в тому, що його зміст може бути використаний в педагогічній і виконавській практиці, в вузівських курсах лекцій по методиці навчання гри на фортепіано, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів на виконавських факультетах.

**Структура дослідження.** Робота складається із Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи – 58 сторінок: основний текст – 53 сторінки, Список використаних джерел – 59 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### СКЛАДОВІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Е.ГРІГА

#### 1.1. Вплив найвидатніших митців і педагогів ХІХ століття на формування Е. Гріга як виконавця і композитора

Центральне місце в дослідженнях періоду студентства Едварда Гріга займають дві кандидатські дисертації: Schjelderup-Ebbe [55] (1964) та Reisaus [54] (1988). Зовсім недавно було також написано кілька ключових статей, пов'язаних з цією темою, зокрема Dinslage [32-36] (1996, 2000, 2001, 2005), Dorfmueller [37] (1999), Herresthal og Schwab [48] (1999). Навіть з великою кількістю літератури про час, коли Гріг був студентом від багатьох ключових дослідників, ця тема висвітлена всебічно.

Обставини дитинства Гріга добре відомі. Едвард Гріг був музичним талантом у молодості — він уже написав кілька творів до свого навчання [55, с.35]. Восени 1858 року, коли йому було 15 років, його відправили до Лейпцига вивчати музику. У «Мій перший успіх» (1957) [45] Гріг описує, як Оле Булл приїхав до родини влітку 1858 року і почув гру на піаніно. Гріг зображує реакцію Булла, який став серйозним і тихо говорив з його батьками. Те, що там йшлося, не було йому на шкоду. Тому що раптом підійшов Оле Булл (...) і сказав Едварду: «Ти їдеш до Лейпцига і станеш художником!» [45, с.18]. Виходячи з презентації Гріга, можна було б подумати, що рекомендація Оле Булла була центральною в процесі прийняття рішень. Наразі це не правильно. Те, що Гріг стане музикантом, було вже напевно конкретні. За словами Бенестада та Шьелдеруп-Еббе, «функція Оле Булла полягала в кращому випадку в тому, щоб мати можливість дати батькам остаточне визнання того, наскільки талановитий був молодший син, щоб вони відправили його якомога раніше» [55, с. 36]. Тому здається, що Гріг прикрасив правду, щоб надати Буллу більшу роль в історії, ніж він мав насправді.

Деякі дослідники не впевнені, чи цитата, яку відтворює Гріг, може бути правильною, оскільки Булл був великим противником німецької музичної освіти, і зокрема Лейпцизької консерваторії. Dinslage [36, с.17] називає всю зустріч міфом, створеним самим Грігом. Булл не був у Норвегії цього літа, і виявилось важко продемонструвати, що зустріч могла відбутися в інший час або в іншому місці. Роль Оле Булла, яку багато обговорюють у рішенні відправити Гріга до Лейпцига, тому дуже невизначена.

Невідомо, чи вивчав молодий Гріг теорію та композицію до того, як переїхав до Лейпцига, і, можливо, в якій мірі, але найперші збережені твори Гріга свідчать про те, що він мав принаймні достатній огляд музичної теорії. Schjelderup-Ebbe [55, с.22] не вважає малоімовірним те, що Гріг навчався гармонії, коли він жив у Бергені в дитинстві. Dinslage [36, с.31] зазначає, що він, можливо, багато чого навчився вдома, оскільки його мати вивчала спів, фортепіано та теорію музики в Гамбурзі.

Навчання в Німеччині почалося восени 1858 р. і закінчилося навесні 1862 р. Когорта, яка почалася одночасно з Грігом, складалася з 45 студентів. У «класовому списку» Гріг єдиний з Норвегії. Переважна більшість однокурсників були німці, але в списку також є британці, росіяни, американці та інші скандинави. Серед них був, зокрема, однокурсник К. Ф. Е. Хорнеман з Данії, на два з половиною роки старший, який став близьким другом Гріга. У консерваторії Гріг вивчав фортепіано у викладачів Л. Плейді, Е. Ф. Венцеля та І. Мошелеса, теорію музики у Е. Ф. Ріхтера, Р. Папперіца та М. Гауптмана, композицію у К. Райнеке. Гріг стверджував, що на початку він був ледачим учнем, але рано – після того, як усвідомив, що інші учні відстають від нього в технічних навичках – він зрозумів, що йому потрібно багато працювати, щоб досягти результату [55, с.42]. Навчання призвело до отримання диплому з позитивними оцінками кількох викладачів, яких він мав під час навчання.

У Лейпцигу Гріг познайомився з музикою раннього німецького романтизму, а також із взірцями цієї традиції. Він залишив програму, в якій перерахував всю музику, яку почув під час перебування у Лейпцигу. Виходячи

з цього, виявляється, що Гріг отримав глибоке знайомство з традицією німецької музики. Відродження Баха Мендельсона залишило свій відбиток, і Гріг почув багато великих творів Баха. Віденська класика та ранні романтики також чітко представлені в програмі, серед яких Бетховен, безумовно, виконується найбільше. З наступного покоління композиторів, особливо Шуман і Мендельсон, представлені дуже сильно - що не є неприродним, враховуючи їх тісний зв'язок з Лейпцигом.

Твори, які Е.Гріг написав ще за роки навчання в лейпцизькій консерваторії, можна розділити на 2 групи: поліфонічні роботи, виконані під керівництвом педагогів і невеликі фортепіанні п'єси, плоди самостійної творчості. Набагато краще видно творче обличчя Е. Гріга в тих маленьких п'єсах, які він писав для себе, «для душі». Такими є двадцять три п'єси для фортепіано, датовані 1859 роком і, особливо, дев'ять фортепіанних п'єс з програмними назвами. Серед дев'яти маленьких дитячих п'єсок в багатьох творах простежується шуманівський вплив. В стилі Р. Шумана витримані навіть програмні назви («Перли», «Біля могили Геллерота», «Молитва», «Втрата», «Мрії»). Про наслідування Шумана свідчать характерні ремарки композитора: «Як би висловлюючи. Не скоро, з щирим почуттям».

Першим вчителем Е.Гріга в консерваторії був Пледі. Його типова фігура педагога-педанта, змальована Е. Грігом в його спогадах: «... маленький, товстий, лисий пан сидів близько до фортепіано, заклавши за вухо лівий вказівний палець і весь час, поки учень грав, бубонів одні і ті ж слова: «Повільно, сильно, вище пальці». До того ж ці безперестанні розділові знаки, якщо можна їх так назвати. Це підкреслювання навіть найменших фраз, безперервні коми, точки з комами, знаки оклику в грі, а між ними – повна порожнеча. Ніякого натяку на зміст» [44, с.85].

Пропагандист творчості Бетховена, з яким він був особисто знайомий, І. Мошелес, вчитель Е.Гріга, виховував учнів на зразках класичної музики. Е.Гріг пише про блискуче виконання І. Мошелесом сонат Л. Бетховена –

просте, повне сили і благородства. Сам Е. Гріг під керівництвом І. Мошелеса розучував переважно сонати Л. Бетховена.

Не володіючи від природи великими віртуозними даними (у нього були маленькі, не досить сильні руки), Гріг однак незабаром став чудовим виконавцем власних творів. Його гра справляла незабутнє враження співучістю тону, бездоганною витонченістю, детальністю нюансування і педалізації.

На противагу І. Мошелесу, Е. Венцель не виступав на концертній естраді і навіть не грав у класі. Але він умів навчити грати, навіть не вдаючись до практичного виконання: «за його словами ховалась музика» [44, с. 91]. І думається, що юному Е. Грігу «романтик» Е. Венцель, учень Ф. Віка і друг Р. Шумана, був ближчим за своєю індивідуальністю, ніж «класик» І. Мошелес. Недарма саме Е. Венцелю Е. Гріг присвятив перші фортепіанні п'єси – перший опублікований свій твір, і не випадково саме Е. Венцель дав в дипломі Е. Гріга самий повний і самий захоплений відгук про свого «дорогого учня».

Е. Гріг приїхав до Німеччини через два роки після смерті Р. Шумана. Все тут, здавалося, нагадувало про геніального композитора, володаря дум музичної молоді... У виконанні Клари Шуман Е. Гріг чув фортепіанні цикли Р.Шумана, тридцять дві варіації Л. Бетховена, балади та експромти Ф. Шопена. Глибоке враження справив на молодого музиканта фортепіанний концерт Р. Шумана, який неодноразово виконувала К.Шуман. Цей твір став одним з його улюблених.

Зрозуміло, до Р. Шумана Е. Гріг тяжів в силу особливого, психологічно-чуйного складу своєї натури. Називаючи себе згодом «романтиком шуманівською школи», Гріг сам вказував на цю внутрішню спорідненість. Йому була близька і шуманівська вокальна лірика, з її глибоким і багатограним осягненням внутрішнього душевного світу людини, і його фортепіанні мініатюри, в які великий німецький композитор зумів вкласти величезне багатство поетичних думок і настроїв що, здавалося б, виходять за межі «малих форм». Від Р. Шумана Е. Гріг сприйняв і самі принципи його

програмності, перетворивши фортепіанну мініатюру в поему, розповідь, оповідання або характерну сцену.

З глибокою повагою Е. Гріг відгукувався про творчість Ф. Мендельсона. У своїх спогадах він розповідає про чудове виконання мендельсонівських ораторій в концертному залі Гевандхауз. Вплив Р. Шумана і Ф. Мендельсона був, безсумнівно, найбільш відчутним у студентські роки Е. Гріга. Він помітно відбився і на подальшій еволюції творчості норвезького композитора – завжди самостійного у своїх шуканнях, але і завжди сприйнятливого до кращих традицій минулого.

У 1860 році Гріг тяжко захворів, тому взяв перерву в навчанні в осінньому семестрі. Його мати приїхала до Лейпцига, щоб вигодувати його, і відвезла його назад до Бергена, щоб одужати. Хвороба була на початковій стадії туберкульозу, і одна легеня була повністю відключена. Це стало початком довічного погіршення здоров'я Гріга. Відпустка з навчання стала причиною того, що Гріг навчався чотири роки, а не три, що було нормою в консерваторії.

Старший брат Едварда Джон повернувся до Лейпцига після хвороби в Норвегії і почав вивчати віолончель. Брати музиканти створили багато спільної музики навіть після Лейпцизької епохи. Протягом останнього періоду в консерваторії Гріг мав близьку родину в Лейпцигу, і він не був таким незалежним, як раніше. З його найближчим другом з Данії та братом з Норвегії в його найближчому колі друзів також не виключено, що ідея скандинавського тону в його власній тональній мові походить із його студентських днів [55, с.83].

Будучи п'ятнадцятирічним юнаком, Гріг не був цілком упевнений, що означає бути студентом музики, але в будь-якому випадку планував залишити Лейпциг як «майстер-чарівник у царстві тонів» [44, с.19]. Він сам пише, що таке ставлення доводить його наївну натуру молодого студента-музиканта [там само].

Весною 1862 року Е. Гріг закінчив Лейпцигську консерваторію. Його диплом містить високі оцінки і відгуки педагогів, що свідчать про те, що дар молодого норвежця в консерваторії не залишився непоміченим. В якості дипломної роботи композитор виконав у відкритому концерті, в залі Гевандхауз, чотири фортепіанні п'єси, присвячені Е. Венцелю.

Закінчивши навчання в Лейпцигу, 19-річний Гріг повертається додому в Берген і 21 травня 1862 року дає свій перший концерт у рідному місті. Ймовірно, Гріг не вважав себе цілком зрілим художником і хотів зустрітися з іншими однодумцями, щоб продовжити свій композиторський розвиток. У квітні 1863 року він переїхав до Копенгагена, де прожив до 1866 року. Ці роки становлення в Данії були надзвичайно важливими для Гріга. Він публікує свої перші твори, знайомиться з деякими з найвидатніших скандинавських композиторів того часу<sup>16</sup>, знайомиться з Рікардом Нордрааком і закохується в його двоюрідну сестру Ніну Хагеруп. Гріг одружується на своїй двоюрідній сестрі в 1867 році, незважаючи на спротив родини. Саме в копенгагенський період Гріг знаходить свій шлях до особистого стилю, з особливим акцентом на скандинавському [55, с.53].

## **1.2. Роль теоретичної освіти у творчості норвезького композитора**

Теоретичні дослідження Гріга розглядаються в основному в статтях або коротких розділах більших досліджень його студентських років, тому їм не приділено особливо великого місця. У 2016 році Bjørn Morten Christophersen [25] заповнив значну прогалину в дослідженнях у цій галузі: опублікував огляд вправ Гріга в гармонії та контрапункті. У своїй дипломній роботі він розглядає дослідження Свендсена та використовує Гріга як основу для порівняння. Іншими словами, Гріг не є центром дисертації, і сам Крістоферсен пише, що огляд вправ Гріга має більш поверхневий характер [там само]. Тому ще потрібен ретельний і детальний огляд вправ Гріга, щоб отримати більш достовірні знання про те, чого він навчився на теоретичних уроках.

Обговорювалося, наскільки навчання Гріга в Лейпцигу заклало основу для його подальшої творчості як композитора. Відомо, що сам Гріг кілька разів заявляв, що він отримав мало від навчання в консерваторії [55, с.41]. Тим не менш, серед дослідників Гріга вже давно існує загальна думка про те, що його власні твердження характеризуються перебільшенням. Erlend Hovland [49, с.34] простежує спростування дослідниками тверджень Гріга з публікацією диплома та сертифікатів Гріга в журналі *Musik* у 1924 році. Позитивні зауваження в дипломі, на додаток до зауважень в окремих сертифікатах від викладачів, стали центральними документи у виправленні негативних висловлювань Гріга щодо періоду консерваторії.<sup>1</sup> Виправлення висловлювань Гріга про консерваторію зрештою стало важливою темою для досліджень Гріга.

Dag Schjelderup-Ebbe, наприклад, заперечує твердження Гріга, посилаючись саме на теоретичні вправи зі своїх досліджень [55, с.82]. Зовсім нещодавно Patrick Dinslage зазначив, що гармоніки Гріга, які розуміються більш лінійно, ніж раніше, можуть мати коріння в дослідженнях контрапункту у Лейпцигу [36, с. 94]. Якщо його твердження правдиве, дослідження мали навіть більше та більш конкретне значення, ніж вважалося раніше. З іншого боку, однак, Hovland вважає, що настав час серйозно поставитися до Гріга і сказати, що його навчання не допомогло йому в створенні нової музики [49, с.54].

Цікаво, що, здається, нормою в літературі Гріга було пропагування погляду на молодого Гріга як на «радикального» студента. Як правило, це зображується так, ніби вчителі теорії терпіли спеціальну хроматичну тонову мову, на використанні якої наполягав молодий Гріг, як зазначають Venestad та Schjelderup-Ebbe [55, с.43]. Враховані пункти попереднього абзацу створюють якесь протиріччя – у всякому разі, дисонанс. Грубо кажучи, здається, що більшість дослідників Гріга хочуть «викрити» брехню Гріга про даремно витрачений час на навчання, і в той же час вони хочуть зберегти образ Гріга як опозиційного та своєрідного студента, який наполягав на хроматичному

тоналі. мова, яка була поза консерваторською нормою. Поставлений на перший план, цей останній пункт створює образ, що Грігу насправді не потрібні дослідження, і тоді не можна сказати, що він брехав про відсутність значення досліджень для його власного стилістичного розвитку.

В дисертаційному дослідженні Utne-Reitan Bjørnar «Edvard Griegs studier i musikkteori: Kontrapunktøvelser som grobunn for innovativ harmonikk» [25] зроблена спроба заглибитися в теоретичні дослідження Гріга та вплив, який вони мали на його стиль. Це корисно з точки зору пояснення різних тверджень про час навчання Гріга. Метою дисертації Utne-Reitan Bjørnar є вивчення творчості Едварда Гріга в аспекті теорії музики (гармонії та контрапункту) в консерваторії в Лейпцигу в період 1858-62 років, а також дослідження того, якою чином це вплинуло на формування його фортепіанного стилю.

Дослідження Utne-Reitan Bjørnar складається з трьох частин. У першій частині дається огляд студентства Гріга та його зв'язок із музичною теорією. У другій частині вивчаються робочі зошити Гріга. Третя і остання частина є спробою інтерпретації результатів перевірки робочих зошитів, розглядається можливість виявлення зв'язку між теорією (вправи) і практикою (композиції) у музиці Гріга. Тому можна сказати, що дослідження Bjørnar, загалом, стосується того, як переваги вивчення теорії музики можуть бути використані у зв'язку з, можливо, у розробці ідеалу особистого стилю. Це пов'язується зі сферою прикладної теорії музики. Автор дослідження пояснює теорію, що лежить в основі використання термінів гармонія та контрапункт, і коротко коментує вихідний матеріал [25, с.7].

Як свідчить Utne-Reitan Bjørnar, спосіб розуміння фортепіанного стилю Гріга бере своє начало у його дослідженнях теорії музики та контрапункту в Лейпцигу [там само]. Що стосується стилю Гріга, то йому властива гомофонія. Тому Гріг довгий час вважався композитором, який творив на основі сонорного – вертикалі. Крім того, багато уваги приділялося впливу Гріга на музичний імпресіонізм, і це може бути частиною причини, чому лінійна

робота займає мало місця в представленнях його гармонічного стилю порівняно зі звучністю. Те, що увага була зосереджена тут, може бути пов'язана з тим фактом, що одне з більших досліджень гармонії Гріга – Дослідження гармонії Гріга: з особливим посиленням на його внесок до музичного імпресіонізму Schjelderup-Ebbes (1953) [55] – мало на меті пояснити вплив Гріга на імпресіонізм.

Ідея Гріга як попередника імпресіонізму не була новою і, серед іншого, є коротко згадувалося в попередніх дослідженнях гармонії Гріга (Freiheiten 1932, Fischer 1938) [цит. за: 25, с. 9], але лише з дослідженням Schjelderup-Ebbe [55] цей зв'язок був ретельно вивчений. Гармонію Гріга можна пов'язати з розвитком імпресіонізму. Швидше проблема полягає в тому, що прочитання гармоніки Гріга було надто одностороннім, що дозволило вертикальному фокусу затьмарити інші важливі елементи гармоніки Гріга. У більш пізніх уявленнях гармоніки Гріга трактувалися дещо справедливніше.

Хроматизми в гармонії та деякі складні гармонічні звороти Гріга досліджуються в «Griegs Harmonik» Еккехарда Крефта (2000) [51], а Бенедикт Тейлор показує в «На шляху до гармонічної граматики пізньої фортепіанної музики Гріга» (2016) [57], як гармоніку Гріга слід читати як складну одиницю з фокусом. як на звучність, так і на лінійність.

Сам Гріг не виключає контрапунктичного мислення як основи для своєї композиційної творчості, але він уточнює, що контрапункт ніколи не має бути метою його творів. При цьому він критикує теоретичне навчання, де культивуються поліфонічні рухи найчастіше в стилістичному ідеалі Баха чи Палестрини. Хоча ця форма контрапункту часто вважається найшляхетнішою та найчистішою, більшість композиторів не обов'язково вирішують використовувати майстерність, яку вони навчилися в контрапункті. У листі до Юліуса Рентгена, написаному аж у 1906 році, Гріг пояснює, що він думає про зв'язок між гармонією та контрапунктом. Він посилається на зв'язок тут із сусідньою фактурною парою слів гомофонія-поліфонія: Я завжди сприймав поліфонію як засіб, а не як мету. Так буває у великих майстрів [25, с.10].

Робочі зошити Едварда Гріга стали доступними для громадськості в березні 2016 року на веб-сайті Grieg Collection (Centre for Grieg Research []). Колекція Гріга знаходиться в публічній бібліотеці Бергена, і в цій колекції є три робочі зошити Гріга з його студентських років. Осилання на композиції Гріга зроблені на основі Зібрання творів, опублікованих у 1977-1995 роках: Grieg, Edvard (1977-1995). *Samlede verker*. 20 bind. Frankfurt: C. F. Peters Musikverlag [45].

Лейпцизька консерваторія вклала значні кошти в теоретичне навчання. Сольфеджіо не було окремим предметом у Лейпцизькій консерваторії. Навчання через аудіювання в цьому випадку повинно бути залежно від відповідного вчителя. Одним із принципів консерваторії було те, що ви повинні постійно вивчати той самий предмет у двох різних викладачів. Гріг вважав цю практику досить дивною, оскільки можна було закінчити вивченням того самого предмета з двох методологічних точок зору одночасно [44, с. 24]. Для Гріга це закінчилося заплутаними й суперечливими уроками фортепіано та величезною кількістю розв'язування проблем під час теоретичного навчання [там само]. Зошити, розглянуті у другій частині нижче, показують, як Гріг писав завдання для двох викладачів теорії одночасно протягом усього свого навчання.

Побудова німецької консерваторії, де композиція була центральною, була однією з головних цілей, коли Мендельсон заснував школу. У XIX столітті Лейпцизька консерваторія не готувала жодного великого німецького композитора, і лише на початку року там викладали самі справді великі композитори того часу. Спосіб викладання теоретичних дисциплін, з іншого боку, змінився бути набагато важливішим, ніж композиційний проект.

Лейпцизька консерваторія встановила стандарт для академічної музичної теорії в Німеччині, Скандинавії, Англії та США – стандарт, який підтримувався аж до XX століття [25, с.15].

Модель навчання була груповою у формі аудиторного навчання, це ознаменувало відхід від традиційно більш поширеної моделі навчання

магістра. У «Мій перший успіх» стає зрозуміло, що Гріг сприймав викладання композиції під керівництвом Карла Райнеке як проблематичне: «[Мене], який записався як людина, яка не мала ані найменшого поняття про форму, ані про техніку гри на струнних інструментах, заохочували написати струнний квартет» [44, с. 25]. Формі та інструментовці просто не вчили, це були знання, які студент мав здобути сам. Після самостійного вивчення партитур Моцарта і Бетховена Гріг зумів написати струнний квартет. Гріг коментує також відгуки, які він, як кажуть, отримав на цей втрачений струнний квартет ре мінор: «Директор консерваторії був за виступ квартету у «Haupt-Prüfung» (публічне виконання найкращих студентських творів), але Фердинанд Давид, чудовий скрипаль і викладач, (...) був іншої думки. Він відвів мене вбік і дав мені, мабуть, так само добрі наміри, як і правильну пораду не дозволяти квартету виступати: «Die Leute werden sagen, es ist Zukunftsmusik», — подумав він. До речі, він мав рацію щодо Zukunftsmusik. Від «Зукунфта» в ньому не було й сліду. Він слідував дорогами Шумана-Гаде-Мендельсона» [44, с. 25].

Це цікаві зауваження, оскільки вони показують представлення Грігом естетичного ставлення консерваторії як особливо консервативного. Наступне завдання — написати оркестрову увертюру — вийшло гірше. Гріг не зміг завершити цю першу спробу написати для оркестру, і вказує на те, що неймовірно, що в консерваторії не було курсу оркестровки [44, с. 26]. Ці зауваження чітко показують, що теоретичне навчання характеризувалося систематичним навчанням майстерності, тоді як навчання композиції полягало в написанні більших рухів самостійно.

Нелегко зрозуміти, чому оркестровка та форма не були пріоритетними, оскільки це необхідне ремесло, щоб мати можливість писати більші рухи, оскільки Рейнеке доручав своїм учням композицію. Обидві дисципліни, здається, раніше входили до навчальної програми теоретичного навчання як частина композиції. Ріхтер викладав гру на інструментах у 1846 році і опублікував підручник з форми за кілька років до того, як Гріг почав навчатися в консерваторії. Тому мова йшла не про відсутність компетенції, а, можливо,

про пріоритетність. У будь-якому випадку, особливим є те, що у Гріга було три різних викладача теорії та один викладач композиції, і жоден із них не вирішив викладати щось таке базове, як форма та оркестровка. Для порівняння Гріг отримав три окремі вступи до контрапункту.

Стилістично в консерваторії переважав більш консервативний класично-романтичний напрямок, і тому він також був основою теоретичного навчання. Це контрастувало із захопленням того періоду «зовнішньою віртуозністю та порожнім блиском, з одного боку, та модним салонним штрихом бідермаєр, з іншого» [56, с. 53]. Відхилення від класичних форм і ясність, що випливає з них, також, природно, також не були добре сприйняті. Таким чином і Вагнера, і Брамса, і найвидатніші фортепіанні твори Шумана критикували викладачі консерваторії. Це відображено у ворожому ставленні до творів із присмаком *Zukunftsmusik*, як Гріг описує пораду Фердинанда Давида у наведеній вище цитаті, а також у заяві самого Гріга про те, що, будучи студентом консерваторії, не можна вивчати Шопена, Шумана чи Вагнера «без вчинення смертного гріха» [55, с.42].

Студенти консерваторії мали три роки викладання теорії. Перший рік мав складатися з теорії гармонії та озвучування, другий рік мав бути надкомбінацією, де потрібно було продовжити теорію гармонії та водночас ввести контрапункт. На останньому курсі студенти також повинні були вивчати подвійний контрапункт і писати фуги. Студенти, які вже добре володіли теорією музики, могли брати уроки теорії з учнями на вищому рівні і таким чином скоротити час вивчення теорії музики. Протягом усіх років навчання в консерваторії Гріг навчався теорії у двох викладачів. Композиція, з іншого боку, була в розкладі лише в минулому навчальному році, і тоді лише з одним учителем.

Студентки Лейпцизької консерваторії повинні були вивчати окремий курс теорії музики, адаптований до їхніх потреб. Це мало тривати лише два роки, порівняно з трирічними дослідженнями чоловіків. Це цікаво, оскільки чітко показує, що в той час роль музиканта-композитора вважалася ближчою

до чоловіка, ніж до жінки. Освічені жінки повинні вміти грати та викладати, тому було важливо мати для них альтернативну теоретичну освіту.

З навчальної програми зрозуміло, що основною метою було опанування учнями поглибленого контрапункту. Курс гармонії був більше загальним вступом до принципів налаштування та загальної теорії басу. Уроки гармонії потім перетворювалися на прості контрапунктні завдання, які згодом закінчувалися складними поліфонічними творами. Dinslage описує навчання наступним чином: «У всіх вправах метою було розвинути гармонію в контрапунктичному стилі» [36, с.102]. Це досить точний опис. Гармоніки мали вирости з контрапункту, у центрі було лінійне управління.

Навчання в контрапункті часто базується на стилі Баха, і природно, що Бах був прикладом для наслідування для викладання в Лейпцигу. Це, однак, не означає, що студенти вивчали архаїчний контрапункт відповідно до ідеалу стилю часів Баха. Ідеалом звучання був ідеал раннього романтизму, а фактура і техніка були взяті зі стилю Баха. Німецький музикознавець Карл Дальгауз називає цей ідеал стилю в навчанні «поетичним контрапунктом» і визначає його таким чином: «Контрапункт, де намагалися зорієнтуватися як на фуґи Баха, які сприймалися як характерні п'єси на основі гармонійно-мотивної поліфонії, так і на «поетичну» категорію, яка становила центр романтичної естетики Шумана та Мендельсона» [31, с. 195]. Те, що чомусь такому абстрактному, як «поетичне» в музиці, естетику за Шуманом і Мендельсоном, можна навчити, не є само собою зрозумілим. Дальгауз далі стверджує, що цей елемент функціонував як частина навчання саме через контрапункт, а не через гармонію: «І так само мало, як виявилось можливим вивчити «поетичну» суть у музиці, твори, характерні для Лейпцизької школи чітко показують, що музичне мислення – хоч би воно натхнене ідеєю «поетичного» – будується передусім на контрапункті, а не на гармонії [там само].

Правда, на контрапункті з коренем гармонійних наслідків вільного руху, і який, з іншого боку, найбільш екстремальний у Гріґа, вимушував гармонічні наслідки. Тобто поетичне музичне мислення доходило до учнів, але не через

губну гармошку. Ідея поетичного в музиці була передана через контрапунктне навчання, де гармоніка була вільнішою, ніж в архаїчному контрапункті Баха. Далгауз конкретно стверджує, що це вчення про «поетичний контрапункт» суттєво вплинуло на гармонію Гріга [там само].

## **Висновки до Розділу 1**

Багато тривог і розчарувань довелося витримати юному музиканту в класі фортепіано. Талановитий піаніст, він усією душею тягнувся до останніх досягнень фортепіанної музики. Замість цього його чекали нудні вправи та етюди в класі Луї Пледі – одного з найбільш консервативних педагогів лейпцігської школи. Але навчався Е.Гріг у нього недовго і закінчив консерваторію у Е.Венцеля та І.Мошелеса, які були одними з найкращих піаністів свого часу. Немає сумніву, що саме І. Мошелес, справжній майстер «віртуозної епохи» 1830-х років, дав Е. Грігу основу фортепіанної техніки.

Особливо благотворно позначився на творчому розвитку Гріга вплив «шуманівської атмосфери», яка ще зберігалася в Лейпцигу кінця п'ятдесятих років. Саме тут молодий норвежець міг найближче познайомитися з шуманівською традицією: тут постійно виступала Клара Шуман, дружина композитора і краща виконавиця його творів.

Найкраще, що Е. Гріг міг перейняти у музики Ф. Мендельсона, – стрункість форми, чистота і ясність фактури, витонченість голосоведення – були ним ґрунтовно, міцно засвоєні ще в студентських роботах. Ці риси простежуються і в зрілих творах Е. Гріга – його сонатах і фортепіанних п'єсах, що завжди зберігають незмінний відбиток класичної простоти і ясності.

Увібравши в юності вплив німецького романтизму, Е. Гріг все яскравіше виявляв потім свою індивідуальність. Притаманні Р. Шуману стилістичні прийоми, гармонії і інтонації увійшли в композиційний лад музики молодого Е. Гріга (такі, наприклад, самостійні фортепіанні прелюдії та заключні частини в деяких романсах, типи фортепіанної фактури, характерні декламаційні

обороти вокальної мелодики). Але все це було лише наслідком глибокої внутрішньої спорідненості, бо зовнішнє копіювання менше всього було властиво Е. Грігу. Не стільки наслідування Р. Шуману, скільки спадковий зв'язок з ним, розвиток шуманівських традицій стають характерними для Е. Гріга.

## РОЗДІЛ 2

### СОЛЬНІ ФОРТЕПІАННІ ЖАНРИ Е. ГРІГА

#### В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВІДТВОРЕННЯХ

#### 2.1. Ліричні п'єси в трактовках Єви Кнардаль та Хуен Цзиньфена

Шістдесят шість «Ліричних п'єс» Е. Гріга являють собою цикл з десяти зошитів (ор. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68 і 71). Перший з них створений в 1867, останній в 1901 році. Починаючи з ор. 38 (1883), Е. Гріг видавав по одному зошиту в два-три роки; таким чином, майже весь цикл можна віднести до періоду вісімдесятих і дев'яностих років. Доповненням до циклу є збірка «Настрої» (ор. 73), що по тематиці не відрізняється від «Ліричних п'єс».

Назва цих збірників не визначає їх тематику і програму. До області лірики важко віднести селянський марш-ходу ор. 54, «Кобольд» чи «Матроську пісню». Ліричне начало тут проявляється набагато більше в характері сприйняття і відображення дійсності, чим в сюжетах і темах окремих п'єс. Фортепіанні мініатюри Е. Гріга – це враження, образи і картини. В цьому сенсі їх можна порівняти з «Дитячими сценами», «Лісовими сценами» або «Фантастичними уривками» Шумана.

В кожному зошиті «Ліричних п'єс» Е. Гріг зберігає програмні позначення – іноді більш конкретні, іноді узагальнені, жанрово-характеристичні. Ці мініатюри популярні і серед професіоналів, і серед любителів музики. Простота фактури робить їх незамінними в педагогічному шкільному репертуарі. Контрастна трьохчастинна і більш розповсюджена трьох-п'ятичастинна форми тут переважають. Широко використовується варіаційний принцип розвитку – частіше всього в п'єсах народно-жанрового характеру. В більшості п'єс – економна і нескладна фактура. Навіть в останніх зошитах, де масштаби форми більш розширені, а сюжети стають більш витонченими, п'єси Гріга не потребують від виконавця значної технічної

віртуозності. Зовсім інші вимоги треба пред'являти до художньої інтерпритації цих п'єс.

Народно-жанрові мотиви у Е. Гріга пронизують і лірику, і фантастику, а в його картинах природи (таких, як «Вечір в горах» ор. 68 або «Літній вечір» ор. 71) становлять невід'ємну частину північного пейзажу. Кожен з зошитів циклу являє собою збірку цілком самостійних п'єс, не пов'язаних загальним задумом. Лише в окремих випадках окремі зошити циклу набувають загального, єдиного вигляду «програмної сюїти».

Своїми «Ліричними творами» Едвард Гріг писав своєрідний поетичний щоденник для фортепіано. Такі п'єси, як «День весілля в Трольдгаугені», «Марш Тролей» або «До весни», є найвідомішими творами норвезького майстра. Поряд із цими досить віртуозними творами є також численні простіші танці та мелодії, які можна грати на ранніх стадіях під час навчання фортепіано. До цього часу у видавця Henle було доступно лише п'ять окремих книг (HN 619, 627, 644, 681, 713), але зараз він опублікував повну колекцію в зібраному томі з пальцями норвезького піаніста та спеціаліста з виконання творів Е.Гріга Ейнара Стіна-Ноклеберга [38].

Дуже багато відомих піаністів виконували твори з циклу «Ліричні п'єси». Існує безліч записів різних інтерпритаторів цих творів. Серед них Єва Кнардаль, Герхард Оппітц, Сергій Рахманінов, Святослав Ріхтер, Гейр Хеннінг Браатен та інші відомі піаністи.

Єва Кнардаль – також яскравий виконавець цього циклу Е. Гріга. Її інтерпретація відрізняється широким використанням всіх динамічних і тембральних можливостей, широкими і сміливими контрастами між п'єсами, що однак, не шкодить загальному сприйняттю цілісності «музичних замальовок» Е. Гріга [42].

Цікаво порівняти виконання п'єси «Весільний день в Трольгхаугені» в інтерпретації норвезької піаністки Єви Кнардаль та китайського піаніста Хуен Цзиньфена. Виконання Єви Кнардаль привертає увагу, перш за все, чутливою проникливістю в образи кожного епізоду музичного фрагменту, вражає

багатством кольорів, інтонацій, заглибленням в суть твору. Основний акцент виконання – на звукокольоровій стороні музики, підкресленні найтонших градацій у ліричних епізодах.

Інтерпретація Хуен Цзиньфена вражає влучним художнім втіленням [59] – всі епізоди звучать цікаво, різнобарвно, але все ж їх поєднує в єдине ціле блискуче віртуозне володіння виконавцем фортепіано. Піаніст робить акцент на святковому дійстві, бурхливій енергії селянського свята, обрядовості, його в першу чергу цікавить активна сторона дії. На нашу думку, ця виконавська версія дещо відрізняється від загалом камерного прочитання стилю гріговських фортепіанних мініатюр.

Не дивлячись на те, що сама фактура «Ліричних п'єс» доволі прозора і, здавалося б, не складна, виконання цих творів потребує від піаніста немалого досвіду. У педагогічній практиці слід враховувати, що ця музика найбільш вимоглива до інтерпретатора в художньому сенсі. Глибина ліричного змісту, витонченість живописно-колеристичних моментів потребують у виконавця високої майстерності нюансування, педалізації, тонкого *rubato*. Притаманна фортепіанному стилю Е. Гріга вдавана доступність нерідко приводить до спрощення виконавського завдання. Виконання «Ліричних п'єс» Е. Гріга в більшості випадків вимагає художньої зрілості, якої не можна очікувати від юного піаніста.

## **2.2. Балада g-moll у виконанні Лейф Ове Санднеса**

Фортепіанна балада op.24 була створена Е. Грігом після смерті його батьків (1875-1876) і, за словами самого композитора, відобразила його душевний стан. В фортепіанному спадку Гріга цей твір виділяється силою драматизму, глибиною скорботи і особливою схвильованістю почуттів. Глибока по задуму і єдина по композиції, побудована «на одному подиху», балада є прологом до всіх крупних інструментальних творів «бергенівського» періоду: в ній з усією очевидністю з'явилися риси нового.

Балада написана у формі теми з варіаціями. В її основі лежить мелодія норвезької народної, запозиченої зі збірника Ліндемана. Назва пісні – «Нурланське селянство», а з'явилась вона в центральних областях Норвегії. Гріг залишив народну пісню незмінною, зберігши навіть тональність запису Ліндемана. Але в гріговській гармонізації пісня отримала нову, ліричну експресію. Стримано-сумний наспів покладений на плавній, низхідній хроматичній лінії басу і відтіняється такими ж сповзаючими хроматизмами в середніх голосах. Безперервність гармонічного руху, яку Гріг підкреслює позначкою *molto legato*, надає темі широту дихання, зовсім не характерну для обробки Ліндемана.

Цінність балади – в драматичному, справді творчому розвитку теми. На основі простої пісенної мелодії розгортається хвилююча сповідь митця. Оригінальну, глибоко діючу і динамічну трактовку отримує в баладі варіаційний принцип розвитку. Твір «розпадається» на ряд «розповідей», при чому в кожній новій групі варіацій загострюється і емоційна виразність, і сила контрастів, росте прихований в темі трагічний пафос.

В перших чотирьох варіаціях Е. Гріг не виходить ще за межі лірики і скерцозності: тема спочатку розчиняється в м'яких гармонічних послідовностях, набуває мрійливий характер, потім переймається рухливими ритмами, інтонаціями хвилювання і пориву (*Allegro agitato*), знову приймає свій первісний пісенний вигляд в дуеті двох голосів (*Adagio*) і переходить в скерцо (*Allegro capriccioso*).

Нова драматична фаза розвитку починається речетативом. Плавне чергування образів-картин порушується – лірика переростає у драму. Примітний по силі експресії епізод *Piu lento* побудований на схвильованому діалозі двох голосів. Неспокійне *recitando* нижнього голосу змінюється стримано-сумними репліками в верхньому регістрі. З великою силою відображений тут внутрішній конфлікт. В музиці є і погроза, і примиреність, і покірність.

Схвильованість зростає. Наступне за речетативом гостре скерцо переходить в стрімкий рух двох голосів (канон). А далі новий контраст, нова варіація: похмуре *Lento* віщує трагічну розв'язку. Це суровий образ траурної ходи, що супроводжується відголосками погребального дзвону. Незвична ритміка «траурної ходи» (Е. Гріг зберігає трьохдольний розмір теми) не порушує величавої розміреності руху.

Вступом ліричного, імпровізаційного монологу (*Un poco andante*) починається третій, завершаючий, розділ балади в якому композитор відходить від гостро вираженого варіаційного викладення, відрізняється незвичною для Е. Гріга потужністю і граціозністю, широким віртуозним розмахом. Цей фінал циклу відкривається епізодом *Un poco allegro e alla burla*, в характері народного танцю. Гострота типічного гріговського триольного пунктированого ритму підкреслює фантастичний характер музики. Героїчний пафос музики підсилюється світлим ладовим забарвленням теми, що стверджує себе в мажорних тональностях (*Des-dur, E-dur, G-dur*), і має значення піднесеного гімну. Досягнувши високої променистої кульмінації, тема раптом набуває вигляду похмурого невтримного танцю. Грандіозне наростання коди приводить до трагічного кінця, раптового зриву, після якого знову повертається простий наспів народної пісні.

Серед відомих виконавців цього твору – Лейв Ове Санднес, Леопольд Годовський, Єва Кнардаль, Герхард Оппітц, Артур Рубінштейн, Юрій Устименко. Лейф Ове Санднес – норвезький піаніст і диригент. Закінчив Музичну академію імені Е. Гріга в Бергені, учень Іржі Глінки. Репертуар Л. Анднеса включає твори композиторів від В.А. Моцарта і Й. Гайдна до Л. Яначека і Б. Бартока, але його ядро – твори європейських романтиків, особливо Е. Гріга. Його виконання Балади відрізняється особливою чуттєвістю, широкою палітрою тембрів, темпів і відтінків. Чудово продумана лінія розвитку – кожна варіація доповнює попередню і стає передумовою для наступної. Контрасти динаміки і драматургії вражаючі – від майже повного

спокою до найяскравіших кульмінаційних моментів. Виконавець максимально використовує всі відомі способи музичної виразності.

Балада висуває високі вимоги до професійних навичок виконавця. Особлива роль належить засобам піаністичної виразності. По широті і забарвленості фактури, різноманітності прийомів фортепіанної техніки балада не поступається концерту. В деякому сенсі вона представляє навіть і більші складності для виконавця, так як віртуозні задачі, так вигідно і ефектно поставлені в концерті, тут ще більш підпорядковані драматичній експресії. Недосвідченому виконавцю нелегко буде досягнути зміст цього твору, його драматургічний задум. Достатньо вказати на важкий в технічному відношенні поліфонічний епізод сьомої варіації (канон в швидкому темпі стаккато) або на заключний розділ варіацій, що потребує від виконавця блискучого володіння октавною та акордовою технікою.

### **2.3. Норвезькі народні танці у версіях Єви Кнардаль та Гейра Хеннінга Браатенома**

Поїздка Гріга в Луфтхюс влітку 1881 року принесла нові втілення норвезького фольклору – «Норвезькі народні танці» ор. 35 на теми зі збірника Ліндемана. Перше виконання «Норвезьких танців» відбулось в камерному концерті Гріга в Бергені 6 лютого 1883 року.

Єдиний задум легко простежується в танцювальній сюїті Гріга. Всі чотири танці по своєму характеру відповідають традиціям симфонічної сюїти. Монументальністю відрізняється перший танець, де співставляються контрастні, національно-яскраві образи енергично-танцювальної теми і спокійної, зосередженої пісенної мелодії. Більш стислі по своїм розмірам друга і третя частини сюїти. Світлий по колориту танець A-dur (№2) вносить в музику нові риси витонченої грації і ліризму, в той час як халлінг G-dur виконує роль скерцо. Фінал – четвертий танець, також поєднує в собі контрастні елементи танцювальності і лірики.

Цільність композиційного задуму сюїти підкріплюється єдністю тонального плану (*d-moll*, *A-Dur*, *G-Dur*, *D-dur*, співвідношення: тоніка – домінанта – субдомінанта – тоніка). Варта уваги також спільність метроритмічної структури: всюди переважає дводольний розмір і характерний ритм халлінга. Спираючись на народні традиції, Гріг демонструє в сюїті жанрове багатство і різноманітність цього танцю, вкладаючи в нього то сувору енергію, то грацію, то витонченість.

В обробці народних тем композитор не уникає різких сполучень і часто використовує прийом накладення акордів різних функцій. Особливо широко використані прийоми ладового варіювання. Мінор і мажор різних нахилів, збагачення альтераціями різних ступенів ладу, служать основою гармонізації народних танцювальних мелодій.

В темі першого танцю («Марш Сінклера») яскраво проявляються стилеві особливості народної музики: наполегливі повтори однієї поспівки, остинатність гармонії, колоритні дисонанси (секунди, збільшені тризвуки). По характеру перший танець сюїти нагадує «Священні танці» із «Улафа Трюгвасона». На ньому лежить відбиток суворої войовничості епохи вікінгів. Спокійна пісенна мелодія середнього епізоду, з її відтінком урочистої хоральності, підсилює архаїчний колорит.

Відомий танець *A-dur* (№2) – одна з найпопулярніших гріговських танцювальних п'єс. Це ідилічна замальовка народного побуту, що нагадує селянські новели Б'єрнсона. Поетичність музики, проникнення в світ народного життя частково зближують Е. Гріга з Ф. Шопеном в його трактовці польського народного танцю – мазурки. Як і Ф. Шопен, Е. Гріг долає побутове значення жанру і додає простій танцювальній темі узагальнюючий поетичний сенс. І в другому, і в третьому танцях сюїти Гріг використовує прийоми варіювання.

Завершальний темпераментний «Халлінг з Халлінгдаля» ґрунтується на різких контрастах. В усьому чотирьохчастинному циклі це – найбільш розвинений, найбільш симфонічний по задуму танець, що виконує функцію

фіналу. Головна тема, грубувата, мужня, примітна гострим синкопованим ритмом «втоптування». Центральний мінорний епізод вражає вишуканістю гармонії, своєрідністю східного «угорського» ладу з двома збільшеними секундами (підвищені четверта і сьома ступені в мінорі). Елегічний наспів забарвлюється свіжими альтераціями гармонії, яка, як нерідко у Гріга, визначається мелодичним рухом: бас, що повільно знижується, слідує в октаву з мелодією.

Існують записи фортепіанного варіанту «Норвезьких танців» Е. Гріга у виконанні норвезьких піаністів Єви Кнардаль і Гейра Хеннінга Браатена

Виконання Єви Кнардаль вражає віртуозністю і фанфарністю швидких танців, сміливим використанням *rubato*, що, однак, не шкодить танцювальній основі творів. Танці в її виконанні контрастують між собою, але, в той же час, не втрачається відчуття єдності циклу.

Гейр Хеннінг Браатен виконує цикл дещо стриманіше і віртуозно, і динамічно, однак характер звучання, «танцювальність» ритміки, яскраві контрасти роблять його гру чудовою альтернативою виконанню Єви Кнардаль.

В музиці «Норвезьких танців» Гріг, безумовно, прокладає шлях до майбутнього. Це – провісники його симфонічної сюїти ор.64 і пізнього циклу ор.72. Розробка народних тем стає більш вільною і більш укрупненою – «масштабною», особливо в першому і останньому танцях сюїти. Тенденція вийти за рамки стислої мініатюри, симфонізувати танець повністю відповідає прагненням Гріга середнього періоду – періоду створення останніх сонат і сюїти «3 часів Хольберга».

«Норвезькі танці» потребують від піаніста блискучої як октавної, так і «моторної» техніки, добре розвиненого почуття ритму. Поєднання елементів танцювальності і лірики, використання найрізноманітніших технічних прийомів може стати на заваді якісному виконанню недосвідченого піаніста. Епізоди з віртуозною, танцювальною фактурою різко контрастують з

ліричними, співучими. Тож у виконавця повинно бути сформоване вміння майстерно інтонувати мелодію.

#### **2.4. Сюїта «3 часів Хольберга» в інтерпретаціях Єви Кнардаль та Герхарда Оппітца**

3 грудня 1884 року у всіх Скандинавських країнах урочисто святкували 200-річчя з дня народження датського письменника і драматурга Людвіга Хольберга (1684 – 1754). Норвежець і діяч датського театру, Хольберг належить двом національним культурам. Участь у ювілеї прийняли визначні артисти, композитори, музиканти-виконавці обох країн. Дорогоцінну дань пам'яті віддав і Гріг. У зв'язку з «хольберговськими днями» виникла сюїта «Із часів Хольберга». Відомо, що Е. Гріг спочатку написав фортепіанний (26 серпня 1884 року), а вже потім оркестровий (12 березня 1885 року) варіант цього твору.

Форму старовинної сюїти Гріг трактує вільно. Такі обов'язкові частини традиційного сюїтного циклу, як алеманда, куранта і жига, тут відсутні. Він співставляє музичні номери за принципом контрасту, поступово поглиблюючи цей контраст: за широко розвиненою «прелюдією» (яку можна було б назвати, згідно з старовинними традиціями, фантазією або увертюрою) починається задумлива «Сарабанда», потім жвавий «Гавот», скорботна «Арія» і граціозний «Рігодон».

Опорними точками п'ятичастинної композиції служать рухливі, швидкі частини, витримані в світлих тонах, в той час як ліричні епізоди («Сарабанда» і «Арія») являють собою відтіняючі моменти циклу. Вільне чергування частин говорить про те, що Гріг використовував не стільки традиційний тип старовинної сюїти, скільки вже трансформовану, збагачену її форму, з майстерністю розроблену Й.С. Бахом. Додавання в сюїту старовинного французького танцю (рігодон) свідчить також про вплив французького, куперенівського стилю.

Святково-урочиста «Прелюдія» визначає характер циклу. Енергія ритму ріднить її з швидкими прелюдіями і токкатами Баха. Стрімко висхідні фігурації оркестру, чіткі «кроки» басів, співучі репліки з виразними секвенціями передають невинну «енергію життя». Наступна частина сюїти – «Сарабанда» – найбільш «норвезький» по своєму характеру епізод циклу. Своєрідність гріговської гармонії надає особливої чарівності поважному і, разом з тим, лірично-задушевному старовинному танцю.

В життєрадісному, витонченому «Гавоті» центральний епізод («Мюзетт») нагадує норвезькі танці Гріга; дуже характерна оркестровка з послідовним чергуванням груп «концертіно» і tutti. «Арія» – єдина частина сюїти, витримана в похмурому тоні. Схожість з образами бахівської лірики тут очевидна.

Співуча, орнаментована мелодія, що розвивається на фоні розміреного акордового супроводу, сповнена глибокого смутку і, разом з тим, благородної стриманості. Прообраз її – не тільки в скрипкових аріях Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя, а і в скорботно-ліричних епізодах бахівських ораторій і кантат. Не є простою прикрасою вільна мелізматика в мелодії. Вона додає відтінок плачу, виразно підкреслює скорботну експресію музики.

В останній п'єсі сюїти Гріг порушує канонічні традиції, закінчуючи цикл жигою, а не рігодоном. В двох основних темах цього танцю – головній, мажорній, і в мінорній темі тріо – зайшли безсумнівне відображення обидві емоційні сфери сюїти: моторність і скорботна, вдумлива лірика. Співставляючи різні групи, Гріг поступово ущільнює звучання і завершує п'єсу традиційним tutti, що нагадує образи прелюдії. Так між першою і останньою п'єсами циклу вимальовується «арка», що з'єднує різні по характеру, але єдині по стилю образи «Хольберговської сюїти».

Існує декілька відомих записів цього твору:

Єва Кнардаль Фревальд (норв. Eva Knardahl Freiwald; 10 травня 1927 - 3 вересня 2006, Осло) – норвезька піаністка, що прославилася в рівній мірі як обдарована дитина, і як доросла виконавиця. У 1968 році вона отримала

премію Норвезьких музичних критиків, а також двічі отримувала національну норвезьку премію в галузі музики. Велику популярність Єві Кнардаль принесло виконання фортепіанних творів Едварда Гріга. У період з 1978 року по 1980 рік вона записала повне зібрання творів композитора для фортепіано. У 2006 році компанія звукозапису BIS Records випустила запис цих творів на дванадцяти компакт дисках. Виконувала «Баладу» ор.24, «Ліричні п'єси», сюїту «З часів Хольберга», «Норвезькі танці».

Запис виконання сюїти «З часів Хольберга» Євою Кнардаль є одним з найбільш відомих записів. В її виконанні багато уваги приділено деталям, фортепіано звучить повноцінно і оркестрово. В першій частині сюїти вона показує переклички голосів, з великою майстерністю тембрально і динамічно відтіняючи їх.

Величний образ урочистої, святкової прелюдії повноцінно відтворюється в її виконанні. В другій частині циклу сюїти – сарабанді – вона мало користується педаллю, однак це не заважає музиці бути елегантною, плинною, кантиленною. Щедре використання динамічних відтінків робить виконання чуттєвим, не зважаючи на поліфонічно-хоральну фактуру частини. Третю, танцювальну частину циклу – сарабанду Єва Кнардаль виконує в не надто швидкому темпі – скоріш, він тут повільніший, ніж у інших виконавців. Приділено багато уваги штриховій і тембральній різнобарвності частині, її танцювальному характеру.

Четверта частина – Арія виконана дуже проникливо. Зберігається важливий баланс між емоційністю і аскетично-молитовним характером твору. Простежується логічний продуманий розвиток і яскраві кульмінації. Фактура звучить прозоро – вражає майстерно вивіреним кожен її звук. П'яту частину – Рігодон, на відміну від Гавоту, виконавиця грає в дуже швидкому темпі, прозоро і розмірено. Звучить дуже яскраво і святково. В середній же частині – в тріо, вона відхиляється від основного темпу гавоту, що дозволяє їй досконало показати всю ліричність образів епізоду, їх контраст з репрізною частиною гавоту.

Ще один відомий виконавець цього твору – Герхард Оппітц – німецький піаніст. Він навчався у Павла Бака, Уго Стеурера і Вільгельма Кемпфа. У 1981 році він був призначений професором у Вищій школі музики і театру в Мюнхені. У 2004 році він записав всі твори Е. Гріга для фортепіано соло. Його виконання відрізняється яскравими контрастами. Першу частину твору – Прелюдію, він виконує з неймовірною віртуозністю.

Вся фактура легко прослуховується. В його виконанні основний нюанс – Forte. Мало використовує праву педаль. Сарабанду він виконує дуже чутливо, показуючи красу кожної гармонії. Грає він цю частину дещо повільніше, чим Єва Кнардаль. Гавот він виконує майже не використовуючи педаль. Придає музиці скоріш, класичного звучання, а не романтичного. Арію він також виконує майже не використовуючи педаль, дуже рівно, агогічно стримано, однак кульмінація динамічно яскрава. Рігодон виконаний віртуозно, яскраво і урочисто. Темп середньої частини – тріо, не сильно відрізняється від гавоту, однак тембрально він диктує зовсім інший характер.

Виконання Сюїти «З часів Хольберга» потребує від піаніста всебічного розвитку. Фактура, на перший погляд, нескладна у виконанні, але швидкі пасажі першої частини – «Прелюдії», які повинні бути водночас і чітко висловленими, і співучими, складна, поліфонічна фактура другої частини – «Сарабанди», акордовий швидкий танцювальний «Гавот» і віртуозний «Рігодон» руйнують це перше враження.

Засоби музичної виразності підпорядковуються по-класичному прозорій, і, в той же час, по-романтичному насиченій нюансами фактурі. Окрему складність для недосвідченого піаніста складатиме «Арія» – кожна прикраса в мелодії тут не просто оспівує ноти з довгою тривалістю, а має своє виразове навантаження. Струнка, майже класична фактура що підпорядковується співучій мелодії потребує від виконавця неабияких навичок і розуміння стилю.

## 2.5. Соната мі мінор у виконанні Єви Кнардаль

Е. Гріг виразив прагнення норвезького народу до свободи та прагнення до національного життя. Ця художня особливість виявляється у вихвалянні в музиці великих рік і гір батьківщини, використанні великої кількості національних танців і національних мистецьких сюжетів, описі національних міфів і історій, виконанні імітації національних мелодій та інструментів. Незважаючи на те, що фортепіанна Соната мі мінор — це твір, створений композитором у його ранні роки, він фактично поєднав у собі риси всієї норвезької народної музики в різних аспектах, а також містить у собі важку попередню роботу колишніх норвезьких музикантів. Таким чином, природа найдивовижнішої країни сприяла утворенню найдивовижнішої музики.

Розглянемо виконавську версію Єви Кнардаль. Піаністка тонко відчуває національну специфіку твору, в той же час розуміючи, що вона виконує великий сонатний цикл. Піаністка чудово виконує цей твір, граючи в міру строго, але при цьому не механічно, глибоко відчуваючи лірико-драматичний підтекст цієї музики. Її запис, безсумнівно, заслуговує найвищої оцінки.

Лірична сфера відрізняється особливою продуманістю, увагою до деталей і характерів кожної варіації – від вдумливих, спокійних до емоційно-збуджених, віртуозних. Майстерно втілені образи меланхолічних мотивів перших варіацій поступово і логічно вивірено переростають у яскраве вираження монументальності останніх.

У композиції використовується багато фрагментів, де для розбиття фактури акордів, наприклад октавних, використовуються шістнадцяти ноти. Для того, щоб октави зіграти точно, виконавець з маленькими руками, щоб мати таку можливість, повинен використовувати метод потягування зап'ястя рукою та використовувати лінію вгору. Виконувати активне розтягування пальців при виконанні ламаних акордів і фактур. Глибоке занурення у клавіші дозволяє опустити силу з плечей і рук, передаючи силу на кінчики пальців, і кожен тон стає м'яким. Під час звичайного тренування ви повинні спочатку

тренуватися на повільній швидкості, ознайомитися з положенням нот, а потім прискорити практику.

Основні види виконавських навичок гри октав – гратися разом, і вони повинні співати та давати відчуття промови речення. Граючи октави легато, необхідно весь час тримати зап'ястя якомога менше в процесі з'єднання від звуку до звуку, і грати якомога ближче до початку клавіш, а сила суглоба долоні має бути максимальною від початкової ноти до кінцевої ноти.

При відпрацюванні октав *стаккато* руки потрібно поєднувати, і один рух - це одна октава, швидко піднімати, а потім опускати природно, всі октави - це швидке торкання клавіш. Розслабляючись, суглоби долоні для гри стаккато октав необхідно добре підтримувати, зап'ястя не повинні бути надмірно напруженими, інакше клавіші не досягнуть потрібної глибини ходу. Тому зв'язок між розслабленням і напругою дуже необхідний у грі октав. Відпрацьовуючи октави стаккато, необхідно точно вловити такт і грати відповідно до кількості тактів, вказаних у творі, октави повинні бути тісно пов'язані, а тривалість нот повинна бути зіграна повністю, а потім швидко підготуватися до наступної октави.

У 13-17-му тактах першої частини Сонати мі-мінор ліва рука використовує композиційний метод канону, щоб з'єднати октавну тонічну лінію правої руки, а потім ліва рука продовжує грати з тактом восьмої ноти. Цей момент підсилює гармонічний ефект. Якщо знак наголосу з'являється в октаві стаккато, виконавцю потрібно бути обережним, коли знак наголосу позначений на високій ноті, в цей момент виконавець перенесе силу руки на мізинець, висвітлюючи таким чином лінію тембру високого голосу. Знаки наголосу в наступних двох тактах позначаються на басі, навпаки, гравцеві потрібно підсилити басову партію.

Стрибкові октави можна розділити на два типи: невеликі стрибки з рухом зап'ястя вліво і вправо, а інші — виконання масштабних вправ з підтягуванням руки. Відтворюючи стрибачий звук, пам'ятайте, що пальці швидко торкаються клавіш і не можуть перешкоджати відскоку клавіш. Для

чистого зернистого звуку руки та зап'ястя мають бути розслабленими. Для того, щоб відповідати гнучкій і жвавій музиці, пропускають октави по колу зап'ястям.

## Висновки до Розділу 2

Е. Гріг писав для фортепіано в більшості мініатюри. Багато з них він вдало назвав «Ліричними п'єсами», які контрастують одна з одною – конкретним обличчям замальовок – поетичним, казковим, натуральним і т.д. По природі ж вони всі єдині – саме як замальовки, враження – як «затишні помешкання» душі.

Особливе місце займає «сюїта в старовинному стилі» «З часів Хольберга» ор.40. Тут присутні навіть не стільки загальний дух класичної епохи, скільки орієнтація на характерні стильові риси епохи бароко. Особливо показова в цьому відношенні лірична Арія з її строгою, «генделівською» фактурою, виписаними групетто, тривалим розвертанням «безкінечної» мелодії і – з неповторною гріговською меланхолією.

Фортепіанна балада ор.24 є одним з кращих зразків романтичних варіацій, якими багата фортепіанна література. Глибока по задуму і єдина по композиції, вона є прологом до всіх крупних інструментальних творів «бергенівського» періоду: в ній з усією очевидністю з'явилися риси нового.

Цикл «Норвезьких танців» вражає своєю барвистістю, єдністю задуму. Колоритними контрастами енергично-танцювальних тем і спокійних, зосереджених мелодій.

Багато хто з видатних піаністів звертались до фортепіанної творчості Е.Гріга. У декого з них, як, наприклад, у Єви Кнардаль чи у Герхарда Оппітца твори цього видатного композитора – основа всього репертуару. Так, Єва Кнардаль записала всі фортепіанні твори Е.Гріга. Так само записав всі твори для фортепіано соло і Герхард Оппітц. Серед інших видатних музикантів, що виконували фортепіанні цикли Гріга або ж окремі частини з цих циклів –

Святослав Ріхтер, Артур Рубінштейн, Лейф Ове Сандснес, Юрій Устименко, Гейр Хеннінг Браатен та інші. Кожен з цих виконавців вніс в традиції виконання творів Е.Гріга частину свого бачення задуму великого норвезького майстра.

### РОЗДІЛ 3

## КОНЦЕРТ Е.ГРІГА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ ПІАНІСТІВ

### 3.1. Лірично-співуче трактування фортепіано Лі Юнді

Видатний китайський піаніст, Лауреат міжнародного конкурсу Ф.Шопена, Лі Юнді відрізняється дуже красивим гнучким звуком. Він є натхненним ліриком. Саме тому його виконання Концерту ля мінор Е.Гріга є неперевершеним. В цьому творі піаніст демонструє себе як зрілого художника та майстерного віртуозу. Лі Юнді не подобається, коли його називають фахівцем з музики Шопена, тому він зауважує: «Я люблю не тільки Шопена, але також багато інших композиторів, таких як Ліст, Брамс, Бетховен, Моцарт, Равель, Прокоф'єв. Я наполегливо працюю, щоб вивчити, проаналізувати та інтерпретувати великі роботи цих композиторів» [13, с.63]. Виконання Концерту Гріга – тогму підтвердження.

В першій частині *Allegro molto moderato*, де напруга досить велика, звук фортепіано займає значний динамічний діапазон – по-справжньому чоловічий, але це не «гра м'язів». У виконанні Юнді Лі чітко відчувається вплив шуманівської творчості у жанрі концерту. Обидва твори нотуються в тональності ля мінор, і обидва твори є єдиним повноцінним входом композитора в жанрі. Обидва твори починаються з оркестрової пунктуації та великого розквіту фортепіано.

Відомо, що під час навчання в Лейпцизькій консерваторії Едвард Гріг почув, як Клара Шуман виконує фортепіанний концерт її чоловіка. Як він пізніше згадував, твір продовжував означати глибокий музичний досвід, який тривав десятиліттями. Композитор намагався створити новим, оригінальним і натхненним твором, у якому він використав норвезькі народні мотиви, піднявши тему Норвегії з її величною і неповторною природою.

Повертаючись до виконання Лі Юнді, треба зауважити, йому як музиканту дуже іспонує величезний ліричний дар Гріга, наповнений потушною романтичною енергією та поетикою незрівняних картин природи, через які композитор втілював різні психологічні стани людини.

Технічна майстерність у Юнді – не самоціль, вона підпорядкована служінню музиці. Баланс правої та лівої руки винятковий, фразування витончене і елегантне, він справді змушує фортепіано співати. Побічна партія у виконанні Юнді руках народжувався витончено інтонований, бездоганно ритмічний, гарно сформований і співучий звук.

У Першій частині фортепіанного концерту ля мінор тон дотику дуже насичений, тому вимоги до дотику також дуже високі. У розслабленому стані треба грати з природним тремтінням. Варто відзначити, що ритм з'єднання звукових паттернів повинен бути рівномірним. Під час звичайних тренувань виконавцю необхідно уважно слухати і робити деякі емоційні зміни відповідно до музичної мелодії. Водночас у концерті багато ліричних і красивих уривків, причому ліричні уривки далекі від тональності, якої вимагають швидкі стрімкі уривки. Під час гри ліричного твору пальці повинні намагатися зберегти стан прилипання до клавіші, а завдяки передачі сили сила руки зосереджується на кінчиках пальців і зливається з наступною нотою, яку потрібно зіграти, щоб музика стала зв'язнішою, а фраза більш дихаючою.

Наприклад (тт. 41-42), коли граєте подвійним тоном вниз, зосередьтеся на подвійному високому голосі правої руки під час торкання клавіш. Інша частина подвійного тону контролює гучність звуку, тримайте зап'ястя на тій самій висоті та тримайте пальці рівно на клавіатурі. Під час гри наступного інтервалу пальці можуть досягти верхньої частини клавіші заздалегідь для підготовки. Зі зміною у нотах *f* на *p* музика поступово стає легшою, а позиція натискання клавіші повільно повертається знизу до третини тональності, що природним чином передає настрій музики до наступного розділу. У тт. 48-56 музика змінюється від величної музичної атмосфери до ліричної атмосфери, тембр м'який і ніжний, а метод дотику делікатніший, що вимагає повільного

дотику для гри.

Починаючи з 48-го такту, оркестр буде грати першим, фортепіанна партія буде відповідати з 53-го такту, а музика почне грати від сили тр. Зверніть увагу на тон музики у фразі, октавний малюнок формується основною мелодійною лінією в 55 тактів, хоча звуковий ефект гармонії посилюється, але спів все одно повинен бути зв'язним. Гравцю потрібно зосередитися на мизинці правої руки і звернути увагу на високі звуки.

Друга частина концерту Адажіо – це центр, де найбільшим чином репрезентується лірична складова таланти Грігу. Меланхолія і туга на початку другої частини знову підкреслює гру нижніх струн у своїх верхніх регістрах.. Партія фортепіано повертається нерішуче, ніби пробує кілька мелодій, перш ніж зупинитися на одній. Між оркестром і солістом є дещо туди-сюди, але це повільно й легко, наче довга розмова, сидячи, витягнувшись на травинці. Безсумнівно, є іскри конфлікту та здивування, але я в захваті від того, наскільки делікатною та невимушеною є ця частина концерту.

Динаміка звуку є дуже важливим фактором у фортепіанному виконанні. Вона може не тільки збагатити музичну структуру, але й надати музиці сильної життєвої сили та скерувати аудиторію до свідомого занурення в художню концепцію, створену музикою. Загальні форми вираження динаміки можна приблизно розділити на такі три категорії: кресендо, кресендо; раптова сила, раптова слабкість; надзвичайно сильний, надзвичайно слабкий тощо, завдяки різної інтенсивності рівень музики стане повнішим і багатшим, створюючи підйоми та зниження слухового сприйняття.

На початку третьої, останньої частини, вищезгадане зачарування звуку діє на повну силу. Фортепіано практично танцює само по собі, оркестр, можливо, настільки вражений, ніби забуває увійти. Є якась сміливість, ніби Гріг поспішає закінчити твір, щоб перейти до чогось іншого. Але замість того, щоб поступитися місцем стрімкій манії, фінал залишається свіжим і чарівним. Роль торкання клавіш під час гри на фортепіано очевидна. Тільки опанувавши правильний дотик до клавіш, можна створити музичний образ, якого прагне

досягти виконавець. Завдяки різним способам торкання клавіш створюються різні ефекти, стилі та атмосфери. Загальні форми вираження приблизно поділяються на такі три категорії: легато, стаккато, стрибки. Серед них, з точки зору швидкості натискання клавіш, послідовність від повільного до швидкого - це легато, стаккато. У той же час висота пальця над клавішею також впливає на швидкість руху клавіші, чим більше висота, тим швидше швидкість клавіші, і навпаки. Зазвичай, якщо ви хочете виразити ліричні і м'які музичні ефекти, вам потрібно грати легато, майже не відриваючи пальців від клавіш. Тоді тембр, що виділяється стаккато і стаккато, буде більш відмінним і концентрованим.

Фінал – яскраве завершення бурхливої пригоди — нагадування про перемогу довгих сонячних днів. Роль артикуляції, дотику до клавіш у фортепіанному виконанні очевидна. Тільки через дотик клавіші, можна сформувати музичний образ, якого прагне гравець, різні прийоми сенсорної клавіші приносять різні ефекти, стилі, атмосферу, поширені форми висловлювання грубо діляться такі категорії: легато, стаккато, скіп. Серед них, з точки зору швидкості торкання, від повільної до швидкої, це послідовний тон, стаккато та пропуск. При цьому висота пальця від клавіші також впливає на швидкість торкання, чим вища висота, тим швидше швидкість торкання, і навпаки. Зазвичай, якщо ви хочете висловити ліричні та м'які музичні ефекти, вам потрібно грати лігатури через палець, що прилип до клавіш, що має відносно низькі вимоги до висоті оф-тонала, але якщо ви хочете висловити радісні та чудові музичні ефекти, вам потрібно досягти певної висоти від клавіш, у цей час тембр, що вивільняється стаккато і перепусткою, буде більш концентрованим.

Піаніст завжди залишається вимогливим до себе, постійно працює над удосконаленням свого виконання. Коли гонконгський музикознавець Лоуренс Лок в інтерв'ю з музикантом запитав його, чи слухає він записи різних виконавців, чи порівнює він різні інтерпретації, Лі Юнді відповів: «Існують різні способи вивчити новий твір. Слухання компакт-дисків – легкий шлях, але

він може призвести до наслідування. У той же час, слухання інших інтерпретацій може принести нове розуміння, тому, слухаючи, я думаю, спостерігаю і розмірковую, а це не може бути погано. Я люблю гарних виконавців. Кожен із них має власний стиль – їх важко порівнювати. Я завжди любив Артура Рубінштейна, Крістіана Циммермана та Мауріціо Поліні» [13, с.65].

Тож, вивчення різних виконавських версій видатних музикантів, на думку Лі Юнді, надає молодому музиканту неоціненний музичний досвід і може стати в нагоді при створенні власної виконавської концепції.

### **3.2. Віртуозно-імпульсивне відтворення художнього образу Ланг Ленгом**

Всесвітньо відомий китайський піаніст Ланг Ленг є також інтерпретатором Концерту ля мінор Е.Гріга [52]. Він виконував цей твір разом з іншими творами композитора з найбільших концертних залах світу. Одно з останніх виконань Концерту норвезького майстра відбулося у концертній залі Сіднейського оперного театру у супроводі Сіднейського симфонічного оркестру. Першу половину концерту розпочала ще одна композиція Гріга – сюїта «Пер Гюнт» №1. Хоча драма Генріка Ібсена з таким же назвам сьогодні грається рідко, музика, написана до неї Григом, і зокрема дві сюїти, стали одними з найулюбленіших оркестрових творів усіх годин.

До керування Сіднейським оркестром запросили молодого венесуельського диригента Мануеля Лопеса-Гомеса. Примітно, що він диригував без партитури. Він з елегантною легкістю формував популярні мелодії Гріга; Початкова частина Morning Mood звучала одночасно спокійно та ніжно, а розширене прискорення останньої частини безповоротно рушило вперед. Однак я не зауважив жодних явних зусиль диригента піднятися над добре випробуваними умовностями цього твору, і тому танець Анітри став приємним, а не справжньою танцювальною енергією, а Death of Åse, зіграна струнною секцією гурту, лише оркестр звучав швидше приглушено. Лопес-

Гомес відреагував на повільний темп і загальну м'якість цього руху певною м'якістю ритму, що, здавалося, врятувало його частину необхідної точності. Поспішаю додати, що це мало помітно; тим не менш, це створювало випадкову затримку між його ударом і зміною смичка струнних гравців, що, в свою чергу, призводило до кількох незначних проблем з ансамблем. Глибоке розуміння диригентом усіх деталей музики було вражаючим, як і його відповідний вибір темпів і елегантні рухи.

Емоції, шалена пристрасть і високі мелодії були присутні після перерви, щойно Lang Lang розпочав першу сольну каденцію Концерту Гріга. Це репертуар, який чудово підходить до його екстравертного, бадьорого стилю виконання. Він не тільки мав абсолютний контроль над музичним матеріалом, але й явно насолоджувався безліччю можливостей, що відчиняли романтичні надмірності твору.

В першій частині голос соліста звучить досить драматично: фортепіано лунає емоційно, початкова мелодія піднесена та інтенсивна, дуже напружена. Поступово накал пристрастей змінюється ліричним натхненням. Після дещо вибухового начала фортепіано змінюється, перетворюючись на стриманий до мажор. У *Allegro molto moderato* чергуються яскраві фортепіанні соло та повторення основної теми, але Грігу завжди вдається здивувати, незалежно від того, який інструмент бере на себе лідируючу роль у відлунні теми, чи просто куди саме йде рух. Це найдовший розділ концерту, але найвища похвала, яку я можу припустити, це те, що він не здається довгим. Це ніколи не буває хвилюючим і несподіваним.

Однією з найпривабливіших рис майстерності Ланг Ланга є те, що він ніколи не передбачуваний. Коли мотив повторюється композитором, він незмінно знаходить спосіб глянути на нього під іншим кутом; люті мелодії можуть стати змиреними при повторенні, безневинно радісні теми можуть бути змінені сумнівом чи страхом. Це робить його гру постійно захоплюючою, і публіка не може дозволити собі послабити свою увагу, бо якщо вона це

зробить, вона може пропустити вишукане перетворення або ніколи раніше не чути піанісімо.

Виконавець несподівано змінює інтенсивність музики під час гри та прагне природньо поєднати емоційний рівень музики та зміну інтенсивності. У першій частині фортепіанного концерту ля мінор діапазон динамічних змін знаходиться між *p* до *fff*. У той же час, через невідповідність між темами презентаційної та розвивальної частини, можна чітко відчувати, що сила звуку просувається від середньої та слабкої до найсильнішої, поступово наближаючись до кульмінації. В першій частині фортепіанного концерту ля мінор виконавцю необхідно звернути увагу на контраст динамічних рівнів.

Наприклад, у 102-107 тактах, виконавцю потрібно гнучко контролювати інтенсивність мелодії. У такті 102 ви можете використовувати силу *f* для відтворення високої партії правої руки, а такт 103 є мотив, похідний від тактової мелодії 102. Мелодичний мотив потребує контролю динаміки в діапазоні *c*. На відміну від сили попереднього розділу, середня частина приймає форму арпеджіо, і силу виконання потрібно контролювати на *mp*, і не повинно бути раптового форте. Щоб забезпечити узгодженість музики середньої частини, ми можемо краще розрізнити гучність рівня частин. У тт. 105-107 музика основної теми змінюється, а прогресивна техніка використовується в процесі розвитку мотивації, тому силу цієї частини можна опрацювати кресцено.

У першій частині (67 -72 такти) завдяки використанню довгих педалей тембр безперервно збагачується, динаміка посилюється, а гармонія вміло інтегрується, таким чином підштовхуючи музику до кульмінації. Використання педалей – це не одиничний прийом, необхідно підбирати глибину відповідно до напрямку музики. Наприклад, у тактах 71-72 вібрато, що грається в цій партії, є більш ефектом гармонії, тому можна додати трохи педалізації, але через щільний вигляд шістнадцятих нот використання педалей не повинно бути занадто глибоким. Динамічна позначка в такті 110 — *fff*, що вимагає великого звукового ефекту, і ви можете вибрати пряму педаль під час

гри.

Педалі відіграють сполучну роль у фортепіанному виконанні, вони, як мастило, пов'язують кожну ноту, роблячи музику зв'язною та більш плавною. Педаль може зробити звук більш узгодженим і забезпечити щоб звуковий ефект не був мутним. Друга частина зв'язкової партії концерту використовує прийом синкопованої педалі. Пряма педаль є також поширеною під час гри на фортепіано. На неї потрібно наступати одночасно зі звуком, щоб отримати більш гучний і величний звуковий ефект. Її часто використовують для посилення тональності музики або для підкреслення ритму. Особливо використання методу нерозщеплювальної педалі застосовується у дуже блискучій вступній частині концерту.

Оркестр і його диригент здебільшого добре акомпанували йому, але дещо імпровізаційний підхід Ланга Ланга кілька разів заставав їх зненацька, коли колективний оркестровий звук не так швидко реагував на несподівану зміну фразування чи динаміки, як, без сумніву, вони хотіли, щоб вони мали.

Виконання Ланг Лангом репертуару, який він представляє, здається, керується його власними правилами. Звичайно, це правила, і він їх поважає; тим не менш, вони не обмежені технічними труднощами (і це впливає на темп, гучність, фразування тощо), і в той же час він не дозволяє своєму глибоко музичному стилю збіднюватися межами умовностей. Це надає неперервне збудження всьому, що він виконує; іноді це також може обтяжувати властиві якості композиції, яку він грає.

Адажіо – це місце, де душа повинна відпочивати. Але невтримна енергія Ланг Ланга вимушує насолоджуватися, радіти, співати. В його грі немає мвсця меланхолії Між оркестром і солістом є дещо туди-сюди, але це повільно й легко, наче довга розмова, сидячи, витягнувшись на травинці. Безсумнівно, є іскри конфлікту та здивування, але виконання викликає захват від того, наскільки делікатною та невимушеною є ця частина концерту. Кипучий Ланг Ланг виявляє риси зрілого художника. В його виконанні ми можемо спостерігати балансуєчі між собою стани інтенсивності та прозорості.

На початку третьої, останньої частини, вищезгадане зачарування діє на повну силу. Стан активної бурхливості третьої частини, організований ритмічним запалом, створює різкий контраст у порівнянні з мрійливістю та задумливістю попередньої другої частини. Соліст підкоряє невтомною енергією, втіленою у танцювальних ритмах, що калейдоскопічно змінюють один одного. Фінал вражає своєю різноманітністю настроїв, мелодій та ритмів, широтою емоційної та музичної палітрою. Тут виконавець демонструє слухачам найбагатшу емоційну та музичну палітру композитора у найширшому та найглибшому сенсі.

### **Висновки до Розділу 3**

Фортепіанний концерт ля мінор, перша частина» Гріга є самобутнім і унікальним фортепіанним концертом, який сповнений романтизму та має характеристики динамічної норвезької народної музики. Техніка створення частини дуже делікатна. Використовуючи багату гармонію та творче мислення, вона зображує поетичну музичну сцену, інтегрує тему та музичні ідеї в усі частини твору, представляє різкий музичний контраст через зміни тональності, типу звуку і інтенсивність, щоб у музиці кожного розділу був чіткий і єдиний зв'язок.

Слухачі весь час відчують любов Гріга до батьківщини, його тугу за родиною та друзями, його тривогу через воєнну ситуацію. Після прем'єри цього твору він мав великий успіх. Видатний музикант Ліст дав велику оцінку цьому твору після того, як він присвятив себе його виконанню. Цей твір увійшов до класичного репертуару і був високо оцінений професіоналами та затребуваний слухацькими масами, тому його вважають найціннішим твором європейської народної музичної школи кінця XIX століття. Його широке визнання також зробило цей твір справжнім шедевром, одним із десяти найкращих фортепіанних концертів століття у світі, що не дуже часто трапляється навіть з видатними творами відомих авторів.

Порівнюючи виконання Концерту Гріша ля мінор двома видатними китайськими піаністами можна констатувати, що, крім об'єктивних виконавських чинників, велике значення грає суб'єктивний чинник, що з внутрішнім світом інтерпретатора. Наприклад, піаніст Лі Юнді, який займався на батьківщині у китайських вчителів, вирізняється напрочуд тонким емоційним світом. У інтерпретаціях Ланг Ланга спостерігається інший тип вокально-мовленнєвої інтонації. Піаніст більш скупко використовує агогічні нюанси (невеликі tenuto та accelerando), дрібні динамічні «вилочки» при інтонуванні мелодійних мотивів. Успіх Ланг Ланга (як і багатьох інших китайських піаністів) бачиться в особливостях розвитку сучасної культури, зміні парадигми сприйняття, переміщенні акценту з глибокого та серйозного стилю виконання на культ віртуозу.

Гонконгський музикознавець Лоуренс Лок провів невелике інтерв'ю із Лі Юнді. Деякі з питань, задані піаністу, допомогли більше дізнатися про нього та його колегу Ланг Ланга. На запитання: «Ви народилися той самий рік, як і Ланг Ланг. Неминучим є те, що люди вас порівнюють. Які ваші враження від вашого колеги та “конкурента”?» Лі відповів: «Ми народилися в один рік, і ми обидва китайці. Але ми з різних міст ніколи не зустрічалися, і я жодного разу не був на його концертах. Мій викладач та друзі, всі говорять про Ланг Ланг як про дуже талановитого концертного виконавця. Ми обидва прагнемо досягти найвищої мети - приносити задоволення людям своєю грою. Красива музика – скарб, який належить усім нам» [13, с. 67].

## ВИСНОВКИ

Фортепіано завжди було улюбленим інструментом Е. Гріга. Оцінюючи особливі, індивідуальні якості фортепіанної музики Е. Гріга, властиві йому безпосередність і багатство музичних засобів, кожен виконавець повинен розглядати питання про своєрідність фортепіанного стилю норвезького майстра. Складності його відтворення – у простоті фортепіанної музики Е. Гріга. Порівнюючи п'єси Е. Гріга з творчістю його сучасників, ми не знайдемо в них ні широти концертного стилю пізніх п'єс Ліста, ні витонченої, складної, часом дуже «незручної» поліфонічної фактури Брамса, ні тембрової вишуканості «багатошарової» фактури Дебюссі.

Е. Гріг завжди економний і простий; його п'єси зручно виконуються в технічному відношенні і аж ніяк не вражають оригінальністю віртуозних прийомів. Але у фортепіанній музиці Е. Гріга є особливі, йому одному притаманні риси, що змушують нас безпомилково, з перших же звуків, вгадувати його почерк. Вони полягають, насамперед, в рідкісному поєднанні барвистості і простоти, в багатстві, різноманітності колориту і, одночасно, надзвичайної природності завжди «зручної» для виконання фактури. Музика Е. Гріга завжди добре звучить на фортепіано; фактура її в повному розумінні слова піаністична; легко виконувані пасажі виявляються звучними, «наповненими».

У той же час в самому складі та характері цієї фактури є щось, що дозволяє вгадувати в музиці тембри різних інструментів – аж до цілого симфонічного оркестру. У мелодіях композитора можна почути то спів гобоя, то соковитий звук віолончелі, то поетичний тембр валторни; легке *pizzicato* струнних або похмуре звучання фагота можна відчутти в супроводжуючих голосах акомпанементу.

Подібні колористичні моменти властиві далеко не всім великим майстрам фортепіанної мініатюри. Їх ми навряд чи знайдемо, наприклад, в «Піснях без слів» Ф. Мендельсона, якого вважають одним з попередників

Гріга в даному жанрі. Саме це підвищене почуття колориту допомагало Е. Грігу так легко «перекладати на оркестр» свої фортепіанні п'єси (нагадаємо «Ліричну сюїту» або «Вечір в горах»). Чистота і контрастність тембрів фортепіанної музики Гріга як би заздалегідь зумовлюють живе звучання настільки ж прозорих і чистих фарб його оркестру.

Хочеться підкреслити, що в цьому колористичному різноманітті немає і ознак заперечення власне фортепіанної специфіки. Е. Гріг був поетом фортепіано, і удавана нескладність технічних засобів припускає у нього, як уже сказано, досконале володіння всіма засобами піаністичного мистецтва.

Поняття фортепіанного стилю у Е. Гріга, звісно, не можна відокремити від основних властивостей його музики – національно-зabarвленої мелодики, гармонії, ритму. Безліч типових прийомів не тільки гармонії, а й фактури характеризують Е. Гріга як національного майстра. Сюди відноситься, наприклад, різноманітне застосування органних пунктів і остинатність фігур – від характерного «квінтування» в народно-жанрових п'єсах до різючих ефектів витриманого остинатного звуку («Кобольд», «Халлінг» з ор.71). Прийом остинатності повторів застосовується і в мелодії - зазвичай в моменти великої «сконцентрованості» душевних станів («Меланхолійний вальс», «Літній вечір» – з наполегливим повторенням провідної інтонації заклик, призову).

Типова риса фортепіанного стилю Е. Гріга – вкрай економна фактура супроводу, що виносить на перший план значення самої мелодії. В інших випадках тема спочатку цілком викладається одноголосно («Вечір в горах») і тільки в другому проведенні супроводжується гармонізацією, як це нерідко буває в гріговських обробках справжніх народних мелодій. Унісони або октавні подвоєння мелодії (без акомпанементу) - звичайний прийом Гріга, що підкреслює або витонченість і легкість фактури («Бабусин менует»), або експресію ліричного моменту в звучанні самотнього голосу. Іноді у Гріга одноголосні епізоди збігаються з напруженим моментом передрепрізної кульмінації і готують до вступу головної теми.

Примітна і тонка орнаментика – одна з найважливіших ознак норвезького народно-інструментального стилю. Майстерне застосування трелей, мордентів, форшлагів надає музиці Гріга особливо витончене, трепетне звучання. Такі «прикраси» ніколи не служать цілям зовнішнього орнаментування мелодії: вони органічно входять в її тканину і набувають тематичного значення (яскравий приклад – «Вальс-експромт» ор.47).

Величезна роль в музиці Е. Гріга завжди належить гармонії і пов'язаним з нею прийомам гармонійної фігурації, акордового викладення. Характером гармонії – то ясної, стійкої, то напруженої і динамічної, то мерехтливої, хиткої, – зазвичай визначаються у композитора і типи фактури.

У пізній період творчості Е. Гріга розширилися, збагатилися виразові можливості його гармонії. Багато тенденцій, які раніше тільки дозрівали, тепер позначилися з усією гостротою. Під впливом вдумливої роботи над народною музикою ще повніше, виразніше проявилася народно-ладова основа музики Е. Гріга: застосування народних ладів (в особливості лідійського мажору і хроматизованого мінорного ладу з двома збільшеними секундами) стало звичайним явищем. Проявляються й риси нових ладових систем: діатонічного ладу, заснованого на послідовному накладення квінт і хроматичного «ввідно-тонового» ладу, який народився з гріговських альтераційних гармоній, його схильності до підвищеної експресії ладових тяжінь. У п'єсах картинно-пейзажного характеру і в ряді пізніх романсів тривале обігрування окремих співзвучь говорить про близькість до імпресіонізму.

Однак збагачення гармонії у Е. Гріга завжди є результатом чуйного вслуховування в мелодію, вміння бачити закладені в ній гармонічні можливості (звідси – дивовижна за своєю природністю гармонізація одноголосних народних мелодій).

Не зникає у музиканта і функціональна визначеність гармонії. Як би не ускладнювався у нього засоби гармонічного звукопису, якими б тонкими прийомами «затушовування» акорду, оманливих розв'язань, тривалого наростання нестійкості не користувався він у своїй музиці – все це не порушує

функціональної залежності гармонії, підпорядкованої системі мажоро-мінору. У цьому одна з істотних відмінностей пізнього Гріга від імпресіоністів, близькість до яких постійно підкреслюється в сучасних працях. Виробляючи нові виразні засоби, збагачуючи свій стиль, Гріг не став імпресіоністом по естетичним принципам своєї творчості.

Кращим підтвердженням цього служать фортепіанні п'єси і романси пізнього Гріга, в яких композитор, зближуючись в окремих рисах стилю з майстрами нового покоління (Дебюссі, Равель, Барток), залишається, кажучи його словами, «романтиком шуманівської школи» – спадкоємцем кращих традицій минулого.

В фортепіанній творчості Е.Гріга знайшли відображення і образи природи, і поетичні картини народного життя. В його музиці можна виділити два напрямки, які не виключають один одного, нерідко взаємодоповнюють, об'єднуються в одне ціле, співіснують. Один з них пов'язаний з вираженням суб'єктивних почуттів, а інший – зі сферою жанрово-характерного, з народною пісенністю і танцювальністю. І в першому, і в другому випадку Е. Гріг виступає глибоко національним художником.

Музична мова Е.Гріга яскраво своєрідна. Індивідуальність стилю композитора найбільше визначається глибоким зв'язком з норвезькою народною музикою. Композитор широко користується жанровими особливостями, ритмічними формулами пісенних і танцювальних мелодій з типовими для норвезької музики інтонаціями, такими, наприклад, як хід від першого ступеню ладу через ввідний тон до квінти. Типи мелодичного руху часто нагадують характерну народну інструментальну музику. Такі фактурні прийоми, як витриманий органний пункт або квінта в басу посідають від звучань народної інструментальної музики. Майстерність варіаційного і варіантного розвитку мелодії, властива Е. Грігу, впливає народних традицій багатоваріантного виконання мелодії з її зміненнями.

Працюючи в жанрі фортепіанної мініатюри, норвезький музикант приділив багато уваги формам сонати, концерту, варіаційного циклу. Серед

його ранніх творів виділяється рання юнацька соната e-moll, сповнена романтичного пориву. Великим досягненням Е.Гріга став Концерт для фортепіано з оркестром (1868) – перший крупний твір, після якого композитор став відомим у світі.

Циклічні твори являють собою велику і значну частину фортепіанної творчості композитора. Серед них – «Ліричні п'єси», «Балада g-moll», «Норвезькі танці» та «Сюїта з часів Хольберга». Всі ці твори відрізняються яскравою забарвленістю мелодій і гармонічного викладення. Е. Гріг поєднав жанри західноєвропейської музики з елементами норвезької народної музики. Композитор за допомогою засобів виразності додав народним наспівам нових, часто більш драматичних, відтінків. Так він по-новому продовжив традиції романтичної музики, закладені Ф.Мендельсоном, Р.Шуманом, Ф.Шопеном та іншими, вносячи в свої твори елементи норвезького національного колориту.

Твори Е.Гріга є у репертуарі як норвезьких піаністів, так і у виконавців інших країн. До видатних музикантів, у яких твори Е.Гріга – основа репертуару, можна віднести Єву Кнардаль і Герхарда Оппітца. Єва Кнардаль записала всі твори композитора. Її виконання можна охарактеризувати увагою до нюансів музики, тембрального забарвлення, блискучою технікою і посправжньому майстерним відтворенням задуму Е.Гріга.

При включенні п'єс Е. Гріга в репертуар необхідно враховувати, що не дивлячись на фактуру яка здається нескладною, як, наприклад фактура в «Ліричних п'єсах», виконання цих творів потребує всебічного розвитку піаніста, особливої художньої зрілості, чого не можна чекати від молодого виконавця. Для виконання ж «Балади», «Норвезьких танців» чи «Сюїти з часів Хольберга» потрібно ще володіти крупною і моторною технікою.

Сольні твори являють собою значну частину фортепіанного доробку Е.Гріга. Норвезькі піаністи Єва Кнардаль і Герхард Оппітц записали всі фортепіанні твори композитора. Виконанню Єви Кнардаль притаманні блискуча техніка, увага до нюансів музики, тембрального забарвлення. Гейр Хеннінг Браатен грає дещо стриманіше у віртуозному і динамічному плані,

однак характер звучання, «танцювальність» ритміки, яскравими контрастами. Гра Герхарда Оппітца відрізняється потужною енергією. Виконання Лейф Ове Андснес вражає особливою чуттєвістю, широкою палітрою тембрів, темпів і відтінків. Чудово продумана лінія розвитку кожної п'єси доповнює попередню і стає передумовою для наступної.

Щодо трактовок китайськими піаністами фортепіанного Концерту Е.Гріга можна сказати наступне: Лі Юнді постає перед слухачем як натхненний лірик, його гру відрізняє неймовірно м'який і співучий звук, виразне фразування, майстерне володіння мистецтвом «співу» на фортепіано. Виконавець передає ліричний зміст образів, поєднуючи граничну щирість висловлювань із глибоким емоційним наповненням.

Виконання Ланг Ланга відрізняється щирістю, свободою, винятковою закінченістю. Вражає бравурна імпульсивність, неймовірні технічні можливості, що поєднуються з високою духовною природою. Піаніст з особливою яскравістю втілює все емоційне багатство музики норвезького композитора. Він демонструє ліричну безпосередність почуттів, загострюючи протиставлення гарячого накалу та поетичної тиші.

Отже, аналіз виконавських версій допомагає виконавцю у роботі над твором досягнути вищої мети – проникнути у сутність твору, закладену композитором

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2005. 17 с.
2. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. Одеса, 2008. 20 с.
3. Ву Гуолинг. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке 19-20 ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одесса, 2006. 16 с.
4. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведения. К., 2003. 168 с.
5. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник. Тернопіль: СМП "АСТОН", 1998. 300 с.
7. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. К. : НМАУ, 2009. С. 106—111.
8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
9. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ : Киев. гос. консерватория, 1994. 197 с.
10. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с.
11. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. Х. : Фолио, 1997. 206, [2] с. Библиогр.: с. 202–207.
12. Тан Ке. Вклад китайских пианистов в развитие фортепианного исполнительства и педагогики: магистерская работа. Харьков: ХГУИ им. И.П.Котляревского, 2007. 73 с.

13. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореферат канд. мист. Харків, 2009. 20 с.
14. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
15. Чуб М. Фортепіанна творчість Е.Гріга: інтерпретологічний підхід: магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв, Харків, 2019. 48 с.
16. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2008. 34 с.
17. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
18. About Edvard Grieg. URL: <https://griegmuseum.no/en/about-grieg>
19. Abell, Arthur M. *Talks with Great Composers*, New York 1994, pp. 153–167.
20. Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Tredje utgave. Oslo: Aschehoug. 2007. 366 s.
21. Brügge, Joachim. Kabinettstückchen im Klavierkanon – Muzio Clementi: Canone (Gradus ad Parnassum II, 1828) und Edvard Grieg: Canon a 4 voci (1860). *Studia Musicologica Norvegica* nr. 37 (red. Petter Stigar). Norsk musikkforskerlag/Universitetsforlaget. 2011. s. 75-82
22. Bjørnar, Utne-Reitan. *Edvard Grieg and Music Theory*. P. Dinslage & S. Keym (Eds.), *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig: 8. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020 in Leipzig*, p. 73–84.
23. Bjørnar, Utne-Reitan. Review of *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism*, by Benedict Taylor. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/ii, 2021, p. 255–262.
24. Bjørnar, Utne-Reitan. *Grieg's student years in Germany.*” *The Norwegian American* 132/15, 2021 (September 3), p. 15.

25. Bjørnar, Utne-Reitan. Edvard Griegs studier i musikkteori: Kontrapunktøvelser som grobunn for innovativ harmonikk, Master's thesis, Oslo 2018. 173 p.
26. Bjørnar, Utne-Reitan. Edvard Griegs øvelser i harmonilære og kontrapunkt", in: *Studia Musicologica Norvegica* 44 (2018), pp. 57–78.
27. Category: Grieg, Edvard. URL: [https://imslp.org/wiki/Category:Grieg,\\_Edvard](https://imslp.org/wiki/Category:Grieg,_Edvard)
28. Carley, Lionel. Edvard Grieg in England, Woodbridge 2006, 433 p.
29. Centre for Grieg Research. URL: <https://www.uib.no/en/griegresearch>
30. Christophersen, Bjørn Morten. Panoramic Constraints: A Study of Johan Svendsen's Musical Sketches and Exercises. PhD-avhandling. Universitetet Oslo. 2016.
31. Dahlhaus, Carl. Nineteenth-Century Music. Oversatt fra tysk av J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1980. 417 p.
32. Dinslage, Patrick. Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner Leipziger Studentjahre. Svensk tidskrift för musikkforskning 78 (1996), pp. 96–103
33. Dinslage, Patrick. Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen". *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 2000 in Lengerich*, ed. by Ekkehard Kreft, Altenmedingen 2001, pp. 94–105;
34. Dinslage, Patrick. Edvard Griegs Lehrjahre. Edvard Grieg, ed. by Ulrich Tadday, Munich 2005 (Musik-Konzepte: Neue Folge 127), pp. 45–65.
35. Dinslage, Patrick. The Young Grieg. Edvard Grieg i kulturbyen (red. Monica Jangaard). Paradis: Trolldhaugens venner, 2000, pp. 96-103.
36. Dinslage, Patrick. Edvard Grieg: A Biographical Sketch i Edvard Grieg and his Times (red. Wojciech Stępień). Karol Szymanowski Academy of Music, 2016. 254 p.
37. Dorfmueller, Joachim. Edvard Grieg und die Fuge. *Studia Musicologica Norvegica* 25, (red. Arvid O. Vollsnes). Norsk Musikkforskerlag /Universtitetsforlaget, 1999, pp. 144–156.

38. Edvard Grieg Sheet Music. URL:  
<https://www.musicroom.com/productlist/edvard+grieg/edvard-grieg-sheet-music.aspx> Edvard Grieg. Complete Lyric Pieces. Ernst-Günter Heinemann.
39. E. Grieg Piano Concerto in A-Minor, op.16 Hong-Wei Lee in Frankfurt  
<https://www.youtube.com/watch?v=38YmJ0uLwRE>
40. Edvard Grieg Piano Concerto in A minor Op.16 1st mvt Yundi Li, piano Orchestre National de France Kurt Masur, conductor.  
<https://www.youtube.com/watch?v=a9U9FUXtHLE>
41. Edvard Grieg. The Complete Piano Music. Eva Knardahl, piano.  
[https://music.youtube.com/watch?v=v2CW-4sk23U&list=OLAK5uy\\_na3IgiTX4zRBvAeYbJSa65wgbHOSQjvF0](https://music.youtube.com/watch?v=v2CW-4sk23U&list=OLAK5uy_na3IgiTX4zRBvAeYbJSa65wgbHOSQjvF0)
42. Edvard Grieg, Eva Knardahl – The Complete Piano Music Volume 5 (Sonata For Klaver, Op.7-Fra Holbergs Tid, Op. 40)  
<https://www.discogs.com/ru/release/6820099-Edvard-Grieg-Eva-Knardahl-The-Complete-Piano-Music-Volume-5-Sonata-For-Klaver-Op7-Fra-Holbergs-Tid-O>
43. Einar Steen-Nøkleberg (Editor, Fingering). URL:  
[https://www.henle.de/en/detail/?Title=Complete+Lyric+Pieces\\_1136](https://www.henle.de/en/detail/?Title=Complete+Lyric+Pieces_1136)
44. Grieg, Edvard. Artikler og taler (red. Øystein Gaukstad). Oslo: Gyldendal. 1957. 302 s.
45. Grieg, Edvard. Samlede verker. 20 bind. Frankfurt: C. F. Peters Musikverlag. 1977-1995.
46. Herresthal, Harald. Ole Bull og Edvard Grieg. Teaterdirektør, koloniherre og norsksdomsman: 1848-1862. Tredje bind i Ole Bull. Oslo: Unipub. 2009. 424 s.
47. Herresthal, Harald og Ute Schwab. Edvard Grieg und sein Verhältnis zu Carl Reinecke. Studia Musicologica Norvegica nr. 25 (red. Arvid O. Vollsnes). Norsk Musikkforskerlag/Universitetsforlaget. 1999.
48. Hovland, Erlend. The Decline of Music History: A Case Study of the Grieg Research. Studia Musicologica Norvegica 43 (2017), pp. 31–57.

49. Johansen, David Monrad. Edvard Grieg, Oslo. 1956, 464 p.
50. Kreft, Ekkehard. Griegs Harmonik. Bind 3. Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2000. 280 p.
51. Lang Lang - Grieg Piano Concerto in A minor, Op. 16.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pfNvWmjtryQ>
52. Prout, Ebenezer. Compositions by Edvard Grieg. *The Academy*, 29 August 1874, p. 251.
53. Reisaus, Joachim. Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre. PhD-avhandling, Leipzig. 1988.
54. Schjelderup-Ebbe, Dag. Edvard Grieg 1858-1867: with special reference to the evolution of his harmonic style. Oslo: Universitetsforlaget. 1964. 324 p.
55. Skjellstad, Kjell. Musikken som møtested – Edvard Grieg og Leipzigkonservatoriet. Norsk Musikk Tidsskrift nr. 2. Norske Musikklæreres Landsforbund. 1993.
56. Taylor, Benedict. Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism, London 2016 (Royal Musical Association Monographs 29), pp. 32-56.
57. Vollsnes, Arvid O. Grieg in Norwegian Musical Life: Incoming and Outcoming Influences. Edvard Grieg and His Times, Wojciech Stepień (utg.), Karol Szymanowski Academy of Music, Katowice, 2016, p. 29-58.
58. 钢琴独奏《特罗尔德豪根的婚礼日》作曲家：格里格； 演奏：禰金丰  
(«Весільний день в Трольдхаугене» Гріга, виконавець: Хуен Цзиньфен).  
<https://www.youtube.com/watch?v=Q5hk4lmfvXQ>
59. 陈萨演奏格里格钢琴协奏曲 (Чен Са виконує Концерт Гріга для фортепіано з оркестром) [https://www.youtube.com/watch?v=\\_oR84v9g12g](https://www.youtube.com/watch?v=_oR84v9g12g)