

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Е.Х. ГРІГА
(СОНАТА *E-MOLL OP.7* ТА БАЛАДА *G-MOLL OP.24*)**

Магістерська робота

Анісімової Людмили Михайлівни

Науковий керівник:

Романюк Ірина Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент



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

Анісімова Л.М.

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ГРІГА	7
1.1. Сильовий метод пізнання: досвід вивчення категорії стилю в музичній науці.....	7
1.2. Мистецько-культурний простір Королівства Норвегії другої половини ХІХ століття: загальна характеристика.	9
1.3. Віхи життєтворчості та жанрово-сильові засади фортепіанної творчості Е. Гріга.....	15
1.4. Творча постать та композиторська спадщина Е. Гріга: історіографія досліджень.....	21
 Висновки до Розділу 1.....	 27
 РОЗДІЛ 2. СОНАТА <i>e-moll</i> OP.7 ТА БАЛАДА <i>g-moll</i> OP.24 Е. ГРІГА: ДОСВІД ПОРІВНЯННЯ ВИКОНАВСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ ..	 29
2.1. Соната <i>e-moll op.7</i> у виконавських версіях Г. Гульда та М. Плетньова.....	31
2.2. Балада <i>g-moll op. 24</i> у виконавських версіях А. Рубінштейна та Л. Андснес.....	40
 Висновки до Розділу 2.....	 58
 ВИСНОВКИ	 60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТКИ	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Аксіоматичним є твердження, що досить вагоме місце у підготовці майбутніх виконавців-професіоналів повинні займати твори світової музичної класики, які вплинули на ментальність людей у світовому масштабі. До таких шедеврів музичної класики можна справедливо віднести фортепіанні опуси норвезького композитора Едварда Гріга.

Окрім цього, одним із найважливіших завдань музичної науки є вивчення проблем творчого мислення. Тенденції розвитку культури XIX століття характеризуються значним підйомом літератури та музики, втіленими у розквіті стилю романтизму. У західноєвропейській культурі романтизм зайняв навіть своє особливе місце. Свідченням тому слугує і композиторська спадщина видатного Е. Гріга, що, в свою чергу, нерозривно пов'язана з історичним розвитком музичної культури Норвегії.

Нині, у глобалізаційну добу, означену появою розмаїттям стилів і технік (композиторських, виконавських тощо), важливим для вітчизняного музикознавства (зокрема – в царині інтерпретології музики) має дослідження сучасних виконавських практик. Враховуючи це, магістерська робота присвячена дослідженню творчості Е. Гріга та аналізу відомих виконавських інтерпретацій Сонати *e-moll op.7* та Балади *g-moll op. 24* Е. Гріга, що наразі не знайшло свого відображення у наукових працях сьогодення.

Мета дослідження полягає у вивченні виконавських принципів інтерпретації фортепіанних творів Е. Гріга на прикладах Сонати *e-moll op.7* та Балади *g-moll op.24*.

Наукові завдання дослідження:

- 1) увиразнити стильовий метод пізнання як досвід вивчення категорії стилю в музичній науці;
- 2) надати загальний огляд тенденцій розвитку музичної культури Королівства Норвегії другої половини XIX століття;

3) окреслити віхи життєтворчості та жанрово-стильові засади фортепіанної творчості Е. Гріга;

4) здійснити порівняння виконавських концепцій Сонати *e-moll op. 7* у версіях Г. Гульда та М. Плетньова;

5) здійснити порівняння виконавських концепцій Балади *g-moll op. 24* у версіях А. Рубінштейна та Л. Андснеса.

Об'єктом дослідження є сучасне фортепіанне виконавство творів Е. Гріга.

Предметом дослідження є виконавські принципи інтерпретації фортепіанних творів Е. Гріга на прикладах Сонати *e-moll op.7* та Балади *g-moll op.24*.

Матеріал дослідження становить нотний текст Сонати *e-moll op.7*, яка входила у навчальний репертуар автора роботи, та Балади *g-moll op.24* Е. Гріга, а також аудіозапис та відеозапис Сонати *e-moll op.7* у виконанні Г. Гульда (1975) та М. Плетньова (2016) та Балади *g-moll op.24* – у виконанні А. Рубінштейна (1949) та Л. Андснеса (2007).

Методи дослідження:

- *історико-культурологічний* – спрямований на вивчення тенденцій розвитку музичної культури Королівства Норвегії другої половини XIX століття;

- *стильовий* – необхідний з точки зору визначення стильових принципів фортепіанної творчості Е. Гріга;

- *жанровий* – націлений на виявлення жанрових особливостей фортепіанної творчості Е. Гріга;

- *структурно-функціональний* – розкриває єдність змісту та форми аналізованих творів;

- *інтерпретаційний* – пов'язаний із вивченням специфіки виконавської стилістики, а також аналізу виконавських інтерпретацій досліджуваних у праці фортепіанних творів Е. Гріга;

- *компаративний* – з'ясовує риси спільного, відмінного та унікального в різних виконавських концепціях обраних творів.

Теоретична база. У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками музикознавства:

- *теорії стилю та жанру в музичному мистецтві* (О. Катрич [13], О. Копелюк [16], С. Шип [40]).

- *наукові праці, присвячені музичній культурі Норвегії XIX століття та композиторській творчості Е. Гріга* – О. Коменда [15], О. Левашева [18], Н. Мурза [23], Т. Новохатська [25], Л. Синяк [31 – 33], А. Філіна [38]);

- *інтерпретології (дослідження з історії, теорії виконавства та інтерпретації)* – В. Москаленко [22], Ю. Ніколаєвська [24], К. Тимофєєва [36].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у дослідженні фортепіанних творів Е. Гріга в інтерпретаційному аспекті: у даному дослідженні здійснено порівняльний аналіз інтерпретації фортепіанної Сонати *e-moll op. 7* та Балади *g-moll op. 24* Е. Гріга видатними виконавцями – представниками різних національних виконавських шкіл, що наразі не знайшло свого відображення у сучасних наукових працях.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, а також у навчальних дисциплінах «Історія зарубіжної музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Методика викладання гри на спеціальному інструменті», «Основи наукових досліджень» для здобувачів вищої освіти фортепіанного факультету закладів вищої освіти України. Окрім того, обговорення ідей дослідження представляє практичний інтерес в контексті професійної діяльності здобувачів вищої освіти-виконавців у класі спеціального фортепіано.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні наукові положення та висновки дослідження, що становлять новизну та висновки

практичного характеру оприлюднено на Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ) 21-22 травня 2022 року.

Структура дослідження визначається метою, науковими завданнями, об'єктом і предметом дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, які охоплюють шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм магістерської роботи становить 76 сторінок, з них основного тексту – 62 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ГРІГА

1.1. Стильовий метод пізнання: досвід вивчення категорії стилю в музичній науці

Враховуючи заявлену методологічну настанову даного Розділу, вважаємо за доцільне більш детальніше передусім зупинитись на розгляді засадничої категорії у даному контексті – категорії стилю.

Як відзначає О. Катрич, питання категорії стилю відносяться до найважливіших та найпроблемніших у музикознавстві [13, с. 112]. Однак, не дивлячись на стародавню історію розвитку досліджуваного поняття стиль, а також значну кількість музичних інтерпретацій розуміння музичного стилю в ХХ ст., єдиного загальноприйнятого наукового розуміння, в якому відображалось б дане явище. Більше того, це зрозуміло. Адже, даний феномен є багатограним за своєю суттю та зосереджує в собі декілька сфер в музикознавстві: композиторську, виконавську та слухацьку [13, с. 112].

Відповідно до словника іншомовних слів під редакцією С. Морозова та Л. Шкарапута, теорія (від грец. – розгляд, дослідження) – 1) Логічне узагальнення практичного досвіду людей. 2) Система вірогідних наукових знань про що-небудь, яка описує, пояснює й передбачає явища певної предметної галузі. 3) Загальні міркування на противагу практичній діяльності [34, с. 569].

Стиль (лат. *stilus*, букв. – паличка для письма) – 1) Знаряддя для письма в давнину та середньовіччя. 2) У літературі та мистецтві – єдність змісту, образної системи й художньої форми, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і властива різним історичним періодам і епохам у розвитку літератури й мистецтва. У вузькому значенні стилю – індивідуальна манера, своєрідні, неповторні ідейно-художні особливості творчості митця. 3) У мові – сукупність мовних засобів і прийомів, вибір яких зумовлений змістом, характером і метою висловлювання. 4) Спосіб, прийом, метод роботи.

5) Характерна манера поведінки, спосіб говорити, одягатися тощо. 6) Спосіб літочислення (старий стиль, новий стиль) [34, с. 549].

Досить відомий вислів «стиль є людина» (Ж. Бюфон) потребувала вивчення ролі особистісних, світоглядних настанов митця та історико-культурного контексту. Особистісний стиль митця як феноменологічне явище відображає дух доби, в яку жив та творив композитор. Авторський стиль характеризує внутрішню складову майстра [16, с. 1].

Отже, значення теорії стилю для музичного мистецтва не викликає сумніву. Тому, спробуємо з'ясувати його визначення.

Так, на думку С. Шипа: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [40, с. 323]. Більше того, наголошує музикознавець стилі існують у колективній та індивідуальній свідомості людей у вигляді: а) більш або менш яскравих чуттєвих уявлень; б) більш або менш визначених понять про єдність засобів, прийомів і художнього змісту [40, с. 323].

Як зазначає О. Коменда, вагомий внесок у доктрину музичного стилю зробила Н. Горюхіна, проаналізувавши це поняття з позицій діалектики стилю та форми [15, с. 114]. Відповідно до її пропозиції, музичний стиль знаходиться у безперервній несумісній взаємодії з музичною формою. Взаємозв'язок музичної форми та музичного стилю, як наголошує музикознавець, визначається характером співдіяння тематизму та структури, а також їх елементів: художньої виразності, логіки та конструкції побудов. Н. Горюхіна наголошує, що музичний стиль – це «система стійких ознак музичних явищ» [15, с. 114].

Також О. Коменда розглядає інтерпретацію поняття стилю славетним музикознавцем В. Москаленко. Науковець відмічає, що «музичний стиль – є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного

мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [15, с. 115].

Отже, можемо дійти до висновку, що теорія стилю – це узагальнення людського досвіду та його особливостей у досліджуваній сфері діяльності, тобто музикознавстві.

1.2. Мистецько-культурний простір Королівства Норвегії другої половини ХІХ століття: загальна характеристика

Перш ніж вести мову про стильові засади фортепіанної творчості композитора, вважаємо за доцільне здійснити побіжний огляд культурно-мистецького простору Королівства Норвегії II-ї половини ХІХ ст., того періоду в якому жив і творив митець.

Так, Королівство Норвегія (з давньонорвезької мови *Norreveg* – північна долина) – це північноєвропейська країна, яка знайшла своє розташування на Скандинавському півострові, загальною площею більше ніж 400 тисяч кв. м. На сьогоднішній день Королівство Норвегія відноситься до історичного та культурного регіонів північної Європи і має загальну назву – Скандинавія. Разом із тим, до Скандинавії відносять ще Данію та Швецію. Чим, зокрема, і пояснюється схожість культурного та ментального розвитку скандинавських народів [17, с. 62].

Разом із тим, як відзначає Н. Мурза, країни Скандинавії в даний час є досить успішними державами в Європі, очільники цих країн вдало поєднують моделі регіональної та міжнародної інтеграції, утворюючи при цьому унікальну модель взаємовідносин з Європейським союзом [23, с. 78]. Тому, на думку вченого, дослідження регіональних схем відносин несе за собою достатньо важливий практичний інтерес для України, бо наша країна, проголосивши наміри стати повноправним членом ЄС, нині перебуває в стані пошуків достеменного сценарію зближення. У країн Скандинавії є багаторічний досвід включення програм співпраці з ЄС, не виступаючи при даних умовах в значенні повно-правних членів Співтовариств

(Норвегія) [23, с. 78]. Також, скандинавські народності мають між собою дуже багато спільного та відмінного. Щодо спільного, то це в першу чергу приналежність до скандинавської гілки германських мов.

У читача може виникнути цілком слушне питання. Яким чином, все вищезазначене стосується предмету нашого дослідження. Відповімо на це питання дуже коротко. Не можливо в повній мірі досягнути творчість норвезького митця (Е. Гріга), без розуміння особливостей тогочасного стану речей Королівства Норвегії. Тож, продовжимо.

Королівство Норвегія поділяється на 18 фюльке (графств), якими управляють губернатори. Клімат помірно-морський, саме завдяки впливу Гольфстріму та Північно-Атлантичної течії, на крайній півночі – субарктичний. Переважно тайгові та гірські ліси складають основу флори. Фауну Королівства Норвегії складають наступні представники тваринного світу: рись, благородний олень, куниця, ласка, борсук, бобер, горностай та білка [17, с. 62-63].

Ба більше, забігаючи наперед, можемо зробити висновок, що особливість тогочасного стану речей Королівства Норвегії залишило беззаперечний слід у творчості Е. Гріга.

Переходячи безпосередньо до розгляду культурно-мистецького простору Норвегії відзначимо наступне. Кожне дослідження повинно ґрунтуватися на зрозумілому понятійно-категоріальному апараті. Тому, з'ясуємо сутність поняття «культурно-мистецького простору».

Так, відповідно до ст. 1 Закону України «Про культуру» від 14 грудня 2010 року № 2778-VI культурний простір – це сфера, в якій відповідно до законодавства провадиться культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні та дозвілліві потреби громадян, що охоплює, зокрема, телебачення, радіомовлення, періодичні друковані видання та книговидавничу продукцію, а також культурно-мистецьке середовище. Мистецтво – це творча художня діяльність у сферах: літератури, архітектури, скульптури, живопису, графіки, декоративно-вжиткового мистецтва, музики,

танцю, театру, кіно та інші види діяльності людини, що відображають дійсність у художніх образах [27].

Таким чином, виходячи із запропонованих визначень: культурного простору та мистецтва, в Законі України «Про культуру» від 14 грудня 2010 року № 2778-VI, можемо сформулювати авторське визначення культурно-мистецького простору Королівства Норвегії другої половини XIX ст. Так, культурно-мистецький простір Королівства Норвегії другої половини XIX ст. – це сфери діяльності норвезького суспільства, які провадяться відповідно до законодавства Королівства Норвегії у другій половині XIX ст., в результаті чого здійснюється мистецька і культурна діяльність та задовольняються мистецькі та культурні, потреби громадян.

Як зазначає науковець А. Філіна, культура посідає особливе місце в утворенні суспільної свідомості, розвитку творчих вмінь кожної людини, формуванні громадянського соціуму [38]. Культура здійснює вплив як на функціонування державних елементів, так і на функціонування кожного громадянина, на всі галузі життєвого процесу, а саме: працю, буття, відпочинок, мислення та життєвий уклад спільноти. Вагоме значення її в утворенні та розвитку життєвого укладу людей відображається у функціонуванні особисто-суб'єктивних факторів таких як свідомість та духовні цінності, і це відбивається саме на характері поведінки, форми та стилю спілкування спільноти. Цінності, зразки й норми поведінки, які з'являються в наслідок діяльності з опануванням світу, постають водночас як компоненти скомплектованого методу регулювання соціального життя. Лайфстайл, спрямований не на адаптацію до тих умов життя, які постають, а на трансформацію, передвіщає піднесений рівень свідомості та культури, підвищує їх значення як коригувальників поведінки людей, їх прийомам мислення [38, с. 82].

Також, слід зазначити, що до культурної частини країни відноситься народна музика. Норвезька народна музика має ветхе коріння та офіційно записана в літературних джерелах в період скандинавського часу.

Дослідники притримуються думки, що перша народна мелодія була записана у 1695 році, але послідовний збір почався вже у ХХ столітті. Музика давніх народів саамів, тобто саамська, вперше було занотована у 1799 році. Народна музика поділялась на вокальну та інструментальну. До вокальної відносились такі жанри: кришок, смичок, балада, а також ряд пісень-награвів. Інструментальна музика, як зазначають історики, тісно була пов'язана з скотарством та виконувала роль танцювальної музики. Провідними інструментами для виконання народної музики були: скрипка, лангелеїк (струнний інструмент, гудяча цитра), губна арфа та торадер [51].

Як зазначає Л. Синяк, ХІХ століття для Норвегії стало поворотною добою [31, с. 43]. У цій країні відбувся прорив, як у політичному, так і економічному, культурному відродженні. Після звільнення Норвегії від данського правління, у народу активно пробудилась національна самосвідомість, ефект патріотизму, внаслідок цього відбувся розквіт національної культури, а саме національного романтизму. Піднесення літератури, науковці Л. Григор'єва та О. Сельницин пов'язують з такими прізвищами як Х. Вергеланн «Творіння, людина й Месія», «Цезар», «Скарга арфи Еріна», «Іспанці», Ю. Вельхавен «Світанок над Норвегією», «Вірші», «Півсотні віршів», «Дорожні нотатки й вірші». Відбувається театральний розквіт, яскраві представники драматурги-реформатори – Х. Б'єрреггор, А. Мунк, М. Хансен, Г. Ібсен, Б. Бйорнсона. Такі пейзажисти як Т. Фернлея, А. Каппелена, Ю. Флінту, А. Тидеманна та Х. Гюде відіграли значну роль у розквіті живопису. Норвезькі музиканти також активізувались, концертуючи виконавці виїжджали в гастрольні поїздки для популяризації музичної культури країни [31, с. 43, 44, 48, 49, 53, 55, 57].

Необхідно наголосити, що формування культурно-мистецького простору Королівства Норвегії у другій половині ХІХ ст. в більшій мірі характеризується сільською культурою норвезьців. Це безпосередньо простежується як у роботах Е. Гріга так і у роботах видатного норвезького драматурга та публіциста Г. Ібсена (роки життя з 20 березня 1828 року – 23

травня 1906 року). Яких в свою чергу справедливо можна віднести до творців культурно-мистецького простору Норвегії II-ї половини XIX ст. Класичний прикладом може слугувати драма Г. Ібсена «Пер Гюнт», музику до якої написав Е. Гріг.

Так, лише процитуємо частину проповіді священника над свіжою могилою селянина, якій був свідком сам Пер Гюнт. Де, зокрема Г. Ібсен через слова священника прирівнює селянина до воїна, а селянське життя до війни.

«Немає спору –
 Поганим він громадянином був; для церкви,
 Для держави – деревом непридатним.
 Але тут, на гірському схилі, в колі тісному
 Завдань і зобов'язань сім'янина,
 Він був великий, він був самим собою.
 Один мотив через життя його проходить.
 Він з ним народився, в усе життя його
 Звучав мотив той, – правда, під сурдинку,
 Зате фальшивої не було в ньому ноти! ..
 Так зі світом же спочивай, скромний воїн,
 Що стояв до кінця в рядах селянства,
 Прийнявши участь в тій маленькій війні,
 Яку воно все життя веде!
 Не будемо ми розкривати чуже серце,
 В чужому мозку копатися; це справа
 Чи не створених з праху, але Творця.
 Одну надію висловлю я сміливо,
 Що навряд чи той, кого ми поховали,
 Перед своїм суддею постав калікою!» [53].

Таким чином, не зважаючи на те, що померлий і порушив закон (наніс собі травму у вигляді відрізаного пальця на руці) з метою звільнення від

військового обов'язку. Він своїм самовідданим селянським життям, яке зводилось до оброблення землі та виховання дітей, був прирівняний до воїна. Зокрема, цим духом і пронизана творчість Е. Гріга. Що і потрібно зрозуміти під час розгляду його творчості.

Окрім цього, А. Філіна відзначає, що деякі вчені (Є. Подольська, Л. Коган, В. Лихвар, Д. Погорілий) схиляються до думки, що до особливостей сільської культури можна віднести:

- не справедливий розподіл сільськогосподарського навантаження протягом визначеного переліку;
- уособлення взаємовідносин (перехід від колективних до особистісних взаємовідносин);
- всеохоплюючий безконтрольний нагляд за соціальною позицією кожного члена соціуму;
- переважна більшість взаємовідносин у сільській місцевості відзначають помітною грубістю і формальністю міжособистісних розмов;
- значна частина розмов, як інформаційного потоку стосуються пліток, місцевих та світових подій;
- серед селян переважна більшість характеризується обмеженим кругозором, що витікає з територіального обмеження (відсутність бажання або можливості подорожувати тощо), що в свою чергу формує певним замкнутий менталітет для кожної місцевості;
- значно підвищена колективна відповідальність на відміну від міських від міст;
- підвищена цінність екологічного надбання та визнання навколишнього середовища, яка найбільшій соціальної цінності;
- визначений культурний вибір в свою чергу звужує інші культурні вподобання [38, с. 85].

Отже, можемо стверджувати, що культурно-мистецький простір Королівства Норвегії у другої половини ХІХ ст. зазнав чи не найбільшого

підйому за всю свою історію. Чому в значній мірі необхідно завдячувати «сину Норвегії» Е. Грігу. Норвегія – це країна з найдавнішими та затятими музичними традиціями. Добре що до сьогодні збереглись дивовижні музичні інструменти, котрі були популярні в минулі століття. Норвезький фольклор досить різноманітний, а також він є джерелом багатогранної музичної творчості.

1.3. Віхи життєтворчості та жанрово стилеві засади фортепіанної творчості Е. Гріга

Як вже було відзначено, друга половина ХІХ століття характеризується величезним підйомом в області літератури та музики. В західноєвропейській культурі романтизм займає особливе місце. Романтизм виникає, по-перше, як відголосок протиставлення раціоналізму епохи Просвітництва, його усталених канонів у мистецтві, по-друге, породжується під впливом і в ідеалах Великої Французької революції [28].

Романтизм міцно проникнув у норвезьке мистецтво, прийшовши з Німеччини. Творчість Едварда Гріга (15 червня 1843 р. – 4 вересня 1907 р.) нерозривно пов'язана з історичним розвитком норвезької культури. Разом зі своїми співвітчизниками Г. Ібсеном та Б. Бйорнсоном він відстоював національні основи норвезького мистецтва. Творче життя Е. Гріга – народного співака і художника-патріота – одна з найпрекрасніших сторінок в історії світової культури [31, с. 79].

Досліджуючи композиторську спадщину Е. Гріга, не можливо не враховувати творчий шлях митця, що має вирішальне значення. Вважаємо за доцільне стисло окреслити основні віхи життєтворчості Е. Гріга, спираючись на наявні джерела [9, 10, 18, 25, 43, 45, 52], у контекстуальних взаємозв'язках з композиторськими здобутками (а саме фортепіанної творчості).

Е. Гріг народився 15 червня 1843 року у невеличкому містечку Норвегії – Берген. Берген знаходить своє розташування на березі Північного моря. Він посідає друге місце за величиною в країні. Його центром виступає

Хордаланд, який знаходиться серед дивовижних пагорбів та фіордів. Берген є дуже давнім містом Норвегії, в якому розташований морський порт. Більше того, Берген є стародавньою столицею Королівства Норвегії. В ньому збереглись, як стародавня архітектура так і спадщина ганзейського періоду. Серед видатних пам'яток міста є – Брюгген (бергенська набережна), яка входить в перелік офіційної всесвітньої спадщини UNESCO. Також, Берген це місце неймовірної краси. Це країна, в якій багато різнокольорових хатинок піднімаються по гірській місцевості, де погодні умови майже завжди однакові, або дощ або густий туман, де мальовнича природа межує з міським середовищем. Тим паче, вищезазначене місто виступає найбагатшим містом Норвегії і це завдяки торговій та нафтовій промисловості [2].

У музичному вихованню майбутнього композитора найбільшу та найважливу роль відіграла його матір, яка була дуже обдарованою піаністкою. Коли юному митцю Е. Грігу виповнилось 6 років, Гезіне Хагеруп Гріг почала навчати сина грі на інструменті. Декілька поколінь видатного митця, також займались музикою, що безумовно зіграло свою роль у формуванні Гріга як музиканта [18, с. 59]. Не дарма казав угорський педагог Ласло Полгар: «Не генії дуже рідко народжуються, а їх дуже рідко виховують» [41]. Можемо побачити, що музичному вихованню юного Е. Гріга було приділено значну роль з боку сім'ї.

Ба більше, О. Левашева наводить приклад висловлювання композитора про вплив народної творчості: «Я ввібрав не тільки культуру та мистецтво Бергена; я навчався не тільки у Хольберга, Вельхавена, Уле Булля... Ні: все оточення, все середовище Бергена послужили для мене ґрунтом. Бергенська природа, народне життя Бергена, праці і діяння бергенців – ось що мене надихнуло» [18, с. 64].

Уле Булль, геній норвезького скрипкового мистецтва, вперше оцінив самобутній талант хлопчика. Маестро зіграв не тільки важливу роль в розвитку норвезької національної культури, а й особливу у становленні Е. Гріга як музиканта. Саме за його поради, Е. Гріг в 15 років вступив до

Лейпцігської консерваторії. В пам'яті композитора, Уле Буль назажди залишився героєм, який відкрив йому чудовий світ музики [18, с. 66; 52].

Лейпціг. Консерваторія (1858-1863). Е. Гріг почав навчання у консерваторії коли йому виповнилось 15 років. Його викладачами-наставниками були (Е. Венцель, І. Мошелес, Е. Ріхтер і Р. Папперіц – по фортепіано, М. Гауптман по теорії, К. Рейнеке по композиції, гармонії та поліфонії). За час навчання композитор оволодів технічними навиками у виконанні та композиції, здобув легкість письма, розширив музичний кругозір, розвив працездатність та дисципліну. У студентські роки написав п'єси для фортепіано *op. 1* – це стислі ліричні мініатюри, що фіксують швидкоплинні враження художника, а також під впливом німецької романтичної музики написав 3 п'єси для фортепіано та присвятив Терезі Берг, і 4 пісні для низького голосу *op. 2* на вірші Гейне та Шамиссо. Навесні 1862 року, закінчуючи консерваторію, в якості дипломної роботи виконав на відкритому концерті, в залі Гевандхауз 4 п'єси для фортепіано, які були присвячені Венцелю [18, с. 70-72].

Копенгаген. Початок кар'єри. Одруження. (1863-1866). У 1863 році Е. Гріг приїздить до Копенгагену. Роки, які композитор провів тут, відзначені багатьма подіями, важливими для творчого життя Е. Гріга (створив нові шедеври та відіграв безліч концертів). Саме в Копенгагені відбувається знайомство з Н. Гаде. Датський композитор надав своєму учневі чималу допомогу в роботі над великою сонатно-симфонічною формою, а також навчив його принципам оркестровки. Однак, Н. Гаде не підтримував ті творчі пошуки Е. Гріга, які вели до створення національного музичного стилю. Датський композитор пізніше відгукнувся про другу скрипкову Сонату таким чином: «Милий Грігу, все ж таки Ви повинні зробити наступну Сонату менш норвезькою». Саме в цей період життя митець зустрічає Ніну Хагеруп, яка у подальшому житті стала його дружиною. Композитор присвячував своєму коханню твори, один з яких мав назву «Я тебе кохаю». Вони завжди були

партнерами в музичному мистецтві, багато гастрольних турів подолали разом, Ніна Хагеруп була чудовою вокалісткою [18, с. 104; 9].

Разом зі своїм другом Р. Нурдроком, Е. Гріг створив музичне товариство «Евтерпа», метою якого стала пропаганда норвезької музики. Це товариство проіснувало доволі недовго, однак саме створення «Евтерпи» відіграло певне значення у зрості демократичних ідей, які підживлювали національну культурну спадщину Данії та Норвегії. Також, в цей період глибоко познайомився з видатними досягненнями датської літератури, мистецтва і театру. По-особливому сприйняв і втілював ліричну поезію Г. Андерсена, яка є спорідненою до його індивідуальної творчої натури. Під впливом поезії створив збірку романсів «Мелодії серця» ор. 5 [18, с. 109-110; 43].

Перебувавши в Копенгагені Е. Гріг створив багато музичних шедеврів, а саме: «Поетичні картинки» та «Гуморески», Сонату для фортепіано, першу скрипкову Сонату та романси. При написанні кожного нового твору, більш ясніше вимальовувався стиль Е. Гріга саме як композитора-норвежця [9].

II період. Осло. Розквіт діяльності (1866 – 1874). З переїздом до Осло у 1866 році почався новий плідний етап життя митця. Своїм головним завданням він вважав створення спеціального музичного навчального закладу, яке б могло дати державі професійних музик, спроможних вести роботу в театрах, оркестрах, дитячих школах та хорових товариствах. Саме так, у 1867 році відкрилась Музична академія, котра незабаром дала результати, і в наслідку цього ще з'явилась консерваторія [9; 10].

Кращі твори цього періоду отримали загальне визнання: фортепіанний концерт *a-moll*, перший зошит Ліричних п'єс, друга скрипкова Соната, Балада у формі варіацій. Е. Гріг отримав довічну стипендію, це дало змогу частіше виїжджати в Європу [9].

Початок 1870-х років – новий етап творчої біографії Е. Гріга – роки наступаючого визнання. Композитор створює фортепіанний концерт (1868), перший зошит «Ліричних п'єс», другу Сонату для скрипки і фортепіано

(1867), музику до драматичного монологу Б. Бйорнсона «Бергліот» та до драми «Сігурд Юрсальфар», музика до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» [45]. Саме після створення цих музичних шедеврів, молодий композитор досяг головної мети: підпорядкувати майстерність ідеї національного та народного. Значну роль зіграла зустріч композитора з Ф. Лістом, яка відбулась в 1870 році. Ліст дав творчості Е. Гріга захоплюючий відгук: «Продовжуйте у тому ж дусі... У Вас є для цього дані. І не давайте себе залякати» [25, с. 88].

III період. Берген (1874 – 1885) і Трольхауген (з 1885 – до смерті 1907). Повернувшись в рідні місця, Е. Гріг відчував прилив енергії. Він провів два концертних сезони (1880/81 та 1881/82 років), за цей час відбулись ряд симфонічних та камерних концертів з великими, різноманітними програмами. Виконувались твори великих музикантів, а саме Л. Бетховена, Р. Вагнера, Ф. Шуберта та Р. Шумана. За цей період композитор написав: збірку пісень на слова Віньє *op.* 33 у 1880 році та сюїту «Норвезькі народні танці» *op.* 35 у 1881 році. У 1888 році в Лейпцігу Е. Гріг зустрівся з П. Чайковським, у них зав'язалась міцна творча дружба «Гріг зумів відразу і назавжди завоювати собі російські серця. Його музика відображає у собі красу норвезької природи, то велично-широкою і грандіозною, то сіренькою. Скромною, але для душі сіверянина назавжди несказанно чарівною». Пізніше разом з П. Чайковським Е. Гріг був удостоєний почесного звання доктора Кембриджського університету [44; 7].

Відомий біограф Герхард Шельдерун, впевнено називає 80-і роки періодом «другого розквіту» творчості Е. Гріга. Це середина творчого шляху видатного композитора, кульмінація, досягнення цього періоду є неперевершеними [18, с. 374].

У 1890-і роки та початок 900-х років Е. Гріг більше значення приділяє написанню пісням та творам для фортепіано. З 1891 по 1901 роки композитор написав 6 зошитів «Ліричних п'єс», декілька вокальних циклів, цикл «Норвезькі народні мелодії» (1896), «Симфонічні танці» (1898), цикл обробок народних пісень для фортепіано (1903). Е. Грігом вперше було

організовано фестиваль норвезької музики, в рамках якого пройшло близько шести концертів, ця подія була зафіксована музикознавцями у 1898 році. Даний фестиваль відіграв визначну роль в культурному житті Королівства Норвегії. Великої популярності набули твори написані в останні роки творчого шляху митця, серед них виділяються сцени з «Улафа Трюгвасона» для солістів, хору та оркестру (1889). Е. Гріг позиціонував себе як музичний критик, тому слід відзначити його роботи: душевну і водночас жартівливу автобіографічну повість «Мій перший успіх» та статтю «В. Моцарт і його значення для сучасності». В цих працях яскраво виражені амбіції та надії композитора до визнання його власного стилю у світовому масштабі [25, с. 89-90].

В 1903 році композитор створив цикл обробок народних танців для фортепіано. Незважаючи на хворобу легень у досить тяжкій формі, славетний норвезький митець продовжував творчу діяльність до кінця свого життя. Останній гастрольний тур відбувся в 1907 році по містах Данії, Королівства Норвегії та Німеччини. У вересні 1907 року, у рідному Бергені, Е. Гріг помер, залишивши після себе величезну спадщину. Однак, по справедливому зауваженню сучасних музикознавців, норвезький композитор не був новатором у сфері форм. Але, він вмів індивідуально перетворити досвід німецьких попередників. Саме завдяки сину Норвегії, Е. Грігу - музична школа держави постала на одному рівні з іншими національними школами Європи, однак розквіт здійснювався в досить непростих умовах. Адже, до 1905 року Королівство Норвегія мало політичну залежність від Данії (XIV-XVIII століття) та Швеції (XIX століття), яка гальмувала розвиток економічних та культурних функцій країни (до середини XIX століття не було єдиної державної мови, а також професійного мистецтва) [9].

Узагальнюючи і систематизувавши наявні відомості щодо життєтворчості Е. Гріга у загальновідомих джерелах спробуємо здійснити і запропонувати авторську періодизацію творчості митця. За її основу нами обраний хронологічний чинник:

- 1843 – 1858 рр. – період від народження до вступу у консерваторію;
- 1858 – 1863 рр. – період навчання в консерваторії;
- 1863 – 1866 рр. – період становлення;
- 1866 – 1907 рр. – період визнання.

Як бачимо, розквіт творчої діяльності Е. Гріга припадав саме на 1866 – 1907 рр. Тому, творчість композитора здебільшого характеризувалася сформованістю світосприйняття, а також зрілості думок та поглядів на життя.

1.4. Творча постать та композиторська спадщина Е. Гріга: історіографія досліджень

Як відзначає Л. Синяк, особистість Е. Гріга посідає вагоме місце серед актуальних досліджень вітчизняних вчених вже друге століття підряд. Тому, за довгий час наукових пошуків, серед деяких науковців сформувався деякий портрет творчої постаті митця. Так, його в першу чергу відзначають як професіонала ліричних жанрів, серед яких налічуються десятки фортепіанних і вокальних мініатюр, зокрема. Разом із тим, у творчому доробку автора виступають і опуси великих форм, найбільшої успішності з яких, набув фортепіанний концерт, сонати для скрипки та оркестрова сюїта «Пер Гюнт». На думку науковця, такий стан речей зумовлюється в першу чергу тим, що більшість науковців приділяла увагу тільки закінченим творам митця. Так, переважна більшість науковців зосереджують свою увагу лише на опусах вже сформованого Е. Гріга, як митця. Однак, Л. Синяк переконана, що майже взагалі не приділяється увага творчим експериментам Е. Гріга 1870–1873 років у сфері музичного театру в часи формування творчої особистості митця [32, с. 1].

На тому, що творчість Гріга користується величезною, невмираючою популярністю, відзначала і О. Левашева. Зокрема, музикознавець наголошував, що увага до музики композитора тільки підвищується з кожним роком, що підтверджується все більшим інтересом до його творчості світовими виконавцями. Разом із тим, значимість творчості Е. Гріга

зумовлюється сформованою грігіаною колишніх радянських країн, яка збагачується і по сьогоднішній день новими працями. Так, значним впливом на наукове осмислення творчості митця вплинули твори вітчизняних та іноземних науковців [18, с. 5].

Переходячи до безпосередньо власної історіографії досліджень Е. Гріга відзначимо, що її розгляд доцільно проводити у країнах колишнього Радянського Союзу. Наш пріоритет географії досліджень обумовлюється в першу чергу слов'янським менталітетом сприйняття норвезької культури.

Так, у 1972 році вийшла друком друга правлена і доповнена книга письменника, поета та музикознавця Фелікса Розирнера під назвою «Сага про Едварда Гріга» [29].

У праці автор розкриває відомості, які стосуються життя і творчості славетного композитора епохи романтизму. Ознайомлює всіх бажаючих із життєвим шляхом Е. Гріга, умовами та обставинами написання його творів. Проте, поряд із цим Ф. Розинер широко здійснює опис шляху піднесення норвезької національної музики та літератури, в тому числі, різноманітне природне забарвлення та селянський побут громадян Королівства Норвегії [29, с. 2].

Продовжувачем роботи Ф. Розинера справедливо можна вважати Ольгу Євгеніївну Левашеву, яка внесла неоцінимий вклад у історіографію дослідження життя та творчості Е. Гріга [18]. Так, у 1975 році вийшла робота видатного музикознавця під назвою «Едвард Гріг: нарис життя та творчості» [18].

Як відзначає сама О. Левашева, зазначену працю можна охарактеризувати, як найґрунтовнішу в країнах колишнього радянського союзу, яка безпосередньо стосується творчості та життя славетного норвезького композитора Е. Гріга. Дослідження має дорогоцінний документальний та історико-культурний матеріал. Разом із тим, робота має й аналітичні розділи, в яких розміщений детальний огляд творів митця, поряд із його стилем і творчими методами Е. Гріга, поєднання його творинь з

норвезьким національним фольклором і культурою спадщиною Королівства Норвегія. Також, праця насичена довідковим матеріалом, та розрахована на широкий загал [18, с. 621].

В подальшому, у 1980 році норвезький музикознавець та критик Фін Бенестад спільно з норвезьким музикознавцем, композитором, музикальним критиком та біографом Дагом Шельдерупом Еббе закінчив роботу над відомою у майбутньому книгою «Едвард Гріг: людини та художник». Враховуючи значну популярність останньої, у 1986 році М. Моховим було закінчено її переклад.

Окремої уваги під час огляду історіографії досліджень необхідно приділити і науковим доробкам наших співвітчизників, зокрема дисертаційним роботам, науковим статтям тощо.

Так, у 2003 році в Маслій Світлана Юріївна захистила кандидатську дисертацію за темою: Сюїта: семантико-драматургічний та історичний аспект дослідження. Творчість Е. Гріга безпосередньо розглядається в розрізі сюїтного циклу «Пер Гюнт».

У 2009 році в Сполучених штатах Америки, а саме на базі університеті штату Огайо, Амалія Сагона здійснила захист дисертаційної роботи на тему: «Балада Едварда Гріга у формі варіацій на норвезьку мелодію *op. 24*, для фортепіано, та старонорвезька мелодія з варіаціями, *op. 51*, для двох фортепіано: аналітичний огляд та інтерпретаційне дослідження варіаційної процедури» [42].

Так, за результатом дослідження Амалія Сагона дійшла до висновку, що у Баладі *op. 24* та «Старонорвезькі мелодії» *op. 51*, Е. Гріг довів свої неабиякі вміння у використанні варіаційної форми. Обидва твори відображають виняткові ліричні дари Е. Гріга, вишукану гармонічну ідіому та композиційну майстерність. Більше того, вони ілюструють унікальну маніпуляцію з варіаційною формою, що характеризується наративними та драматичними вимірами. В *op. 24* та *op. 51* процедура варіації стає самою розповіддю. Для Е. Гріга варіаційна форма мала особливе значення внаслідок

її внутрішнього структурного зв'язку із строфовим процесом народного баладного виконання. На цій загальній структурній основі він поглинув наративні стратегії з уже сформованої традиції фортепіанної балади, створивши, таким чином, гібридну форму, яка запровадила новий тип в традиції фортепіанної балади та поєднала народну традицію та художню музику через органічні взаємозв'язки. Варіаційні набори Е. Гріга є продуктом гібридного мислення, свідомого поєднання багатовікової варіаційної форми з традицією народної балади в ширшому контексті програмних та наративних структур XIX століття [42].

У 2016 році музикознавець Л. Синяк починає роботу над дисертаційним дослідженням присвяченим окремим питанням, які стосуються життя та творчості Е. Гріга [31].

Зокрема, у статті «Національні акценти у драматургії прологу до опери Едварда Гріга «Олаф Трюггвасон»» автор розглянув спробу створення Е. Грігом і Б. Бйорнсоном першої національної опери в Королівстві Норвегія, як актуальних соціально-культурних новацій країни XIX ст. Також, автором визначено місце музичного театру Е. Гріга – Б. Бйорнсона, зокрема прологу до незавершеної опери «Олаф Трюггвасон», серед творчого доробку композитора. Запропоновано історичні етапи написання твору, а також окремих деталей об'єднаної роботи композитора і драматурга над зазначеним опусом. Автором здійснено розвернення ідейного та образного змісту незакінченої опери, здійснено реконструкцію наближеного сюжетного ряду, та зосереджено увагу на зосередженості обрання історичного періоду розкриття подій в опері – періоду християнського Королівства Норвегія. Крім того, здійснено дослідження композиційних, а також драматургічних закономірностей, з'ясовано ключеве місце прообразу норманської народності, зосереджено увагу на національних акцентах серед драматургії твору, викрито сценічну долю оперного прологу до «Олафа Трюггвасона», здійснено аналіз нотного тексту незавершеної опери, та її структури, за основу якої є три розкриті хорові сцени, та дано характеристику кожної

складової простеженої опери. Окреслено причини, які могли впливати на актуальність опери в окремі проміжки часу [33, с. 84].

У 2019 році в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського було захищено кандидатську дисертацію Л. Синяк за темою: «Музичний театр Бйорнстєрне Бйорнсона та Едварда Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій», під керівництвом кандидата мистецтвознавства, доцента О. Сакало [31].

Так, зокрема, у роботі досліджено та встановлено місце національної свідомості в складі світового, окреслено елементи національного концепту, який покликаний природничими та соціокультурними умовами, а також уособлює в собі історичний шлях, релігійного життя, мовного розвитку, становлення національних традицій. Підтверджено, що національна традиція є тим напрямком, що зумовлює підтвердження національної свідомості. Знайдено основні та універсальні складові традиції, які є архетипами – першими соціокультурними моделями, які мають в собі стародавні наповнені змістом символи колективізму, як свідомої пам'ятки людства та окремої національності. Ба більше, наголошено, що, як в усіх мистецьких сферах, архетипи здійснюють вплив і в музичних проявах людства, де, зокрема, виступають уособленням музичних ментальностей. Досліджено найголовнішу ідейну думку романтизму Королівства Норвегія, яка полягає у формуванні національної соціосвідомості громадян країни. Здійснено аналіз засадничих культурних ознак прояву норвезької ментальності, з поміж чого, окреслено значення гірської місцевості, морської безмежності та лісистих гектарів, історичних переказів, зокрема, саг та народних казок, окреслено перелік національних складових норманської музики [31, с. 2].

Окрім цього, Л. Синяк провела дослідження різнопланового переліку театральних опусів норвезьких авторів, які, зокрема, представлені музично-драматичною сценою «Біля брами монастиря», мелодрамою «Бергліот», музикою до драми «Сігурд Юрсальфар» та незавершеною оперою «Олаф Трюггвасон». Де, зокрема, автор знайшла характерні для окремих націй

пануючі ідеї серед усіх зазначених вище творів. Перелічені твори окреслені соціокультурними елементами, які характерні тільки для норманської, загалом, та норвезької культури, зокрема. Так, у сцені «Біля брами монастиря» прообраз брами зосереджує увагу не нескінченних напрямках для духовних пошуків, які відкриті для норманців; у мелодрамі «Бергліот» прообраз морської безкінечності виникає, як безмежна сили, непідкореної волі людей, невичерпного людського ресурсу; прообраз воїна в драмі «Сігурд Юрсальфар» піднімає незкорений дух норвезьців, що піднімається до всеосяжної єдності; поряд із цим прообраз храму в незавершеній опері «Олаф Трюггвасон» є свідомством нової віри в невмираючої надії. Більше цього, науковець виявила окрему об'єднаність епічного, ліричного й героїчного начал серед усіх досліджених творів та окреслила засоби, що спрямовані на їх відтворення у музиці, та виокремила логічну послідовність тональної драматургії та принципів тематичних взаємозв'язків [31, с. 4].

Як бачимо, дослідження життєтворчості Е. Гріга продовжується і сучасними науковцями та музикознавцями. Таку цікавість до норвезького композитора можна пояснити наступним.

Окрім окресленої вище історіографії життєтворчості Е. Гріга вітчизняних авторів, для комплексного дослідження необхідно зробити хоча б побіжний погляд на праці зарубіжних музикознавців з окресленої тематики.

Так, як зазначає Л. Синяк, музичний театр Е. Гріга досліджено у працях зарубіжних музикознавців: Б. Фостер, Е. Даль, М. Янгард, Х. Лоос, Р. Бакке, П. Дінсланж, Beryl Foster, Edmund Rubbra, John Horton. Більше того, останніми роками почали з'являтися реконструкції незакінченої опери норвезького композитора «Олаф Трюггвасон», перевидано переклади лібрето музично-драматичних на багатьох мовах світу, а сценічні твори виконуються найвідомішими виконавцями у більшості країн Європи та країн колишнього радянського союзу тощо [33, с. 85].

Отже, проаналізувавши історіографію досліджень творчої постаті, композиторської спадщини Е. Гріга та питань її виконавської інтерпретації,

можемо дійти до висновку, що переважна кількість досліджень здійснена у другій половині – кінці ХХ століття. Саме тому, виникла об'єктивна необхідність нових дослідження виконавських концепцій фортепіанної творчості Е. Гріга.

Висновки до Розділу 1

В результаті дослідження доктринальних підходів тлумачення теорії стилю ми мали змогу зрозуміти, що теорія стилю – це узагальнення людського досвіду та його особливостей у досліджуваній сфері загалом та виконавській, зокрема.

Культурно-мистецький простір Королівства Норвегії у II-й половини ХІХ ст. зазнав чи не найбільшого підйому за всю свою історію. Цьому в значній мірі необхідно завдячувати Е. Грігу. Адже, Е. Гріг – перший норвезький композитор, творчість якого пододала бар'єри країни і стала надбанням загальноєвропейської культури. Завдяки Е. Грігу музична школа Норвегії стала на рівень з іншими національними школами Європи, хоча її розвиток проходив в складних умовах.

Під час аналізу основних віх життя та творчості Е. Гріга нам вдалося сформулювати наступні його періоди:

- 1843 – 1858 рр. – період від народження до вступу у консерваторію;
- 1858 – 1863 рр. – період навчання в консерваторії;
- 1863 – 1866 рр. – період становлення;
- 1866 – 1907 рр. – період визнання.

Тобто, розквіт творчої діяльності Е. Гріга припадав саме на 1866 – 1907 рр. Тому, творчість композитора здебільшого характеризувалася сформованістю світосприйняття, а також зрілості думок та поглядів на життя.

Під час аналізу історіографії досліджень творчої постаті Е. Гріга ми дійшли до висновку, що переважна кількість досліджень зроблена за часи

бутності Радянського Союзу. Саме тому, виникла об'єктивна необхідність нових дослідження виконавських концепцій фортепіанної творчості Е. Гріга.

В ході аналізу особливостей композиторського стилю Е. Гріга було з'ясовано, що особливостями його стилю є характерний для того часу норвезької культури романтизм та підняття національної самосвідомості норвезьців.

РОЗДІЛ 2

СОНАТА E-MOLL op.7 ТА БАЛАДА G-MOLL OP.24 Е. ГРІГА: ДОСВІД ПОРІВНЯННЯ В ВИКОНАВСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ

Починаючи дослідження наступного розділу нашої роботи, яка присвячена розгляду Сонати *e-moll op.7* та Балади *g-moll op.24* Е. Гріга процитуємо вдалі слова Ю. Ніколаєвської.

Так, як зазначає науковець музична практика найновітнього часу, віддзеркалюючи нові комунікативні ситуації, змінила парадигму наукового опису та актуалізувала оновлення категоріального апарату мистецтвознавства [24]. Таке оновлення, на її думку, торкнулося й такої галузі науки як інтерпретологія, суб'єктом котрої є Людина, що інтерпретує (*Homo interpretatus*). Когнітивна модель Людини, що музикує, представлена як модель: Людина, яка інтонує – Людина, яка контонує – Людина, яка артикулює – Людина, яка інтерпретує. Більше того, додає науковець: будь-які інтерпретативні дослідження передбачають, що люди створюють та асоціюють власні суб'єктивні та міжсуб'єктивні значення, коли вони взаємодіють із навколишнім світом (інтерпретативна теорія перекладу, інтерпретативна антропологія, інтерпретативна теорія культури К. Гірца, інтерпретативна соціологія тощо). Таким чином, робить підсумок науковець, дослідники намагаються зрозуміти явища через доступ до значень, які самі учасники їм присвоюють. Інакше кажучи, інтерпретаційні методології позиціонують смислові практики людини в центрі наукового пояснення (дослідник не починає з апріорі визначених понять). Інтерпретативне дослідження зосереджується на аналітичному розкритті практики сприйняття не фактів, а смислів та їхньому евристичному осягненні [24, с. 184].

Більше того, необхідно відмежовувати поняття «інтерпретація» від «аналіз». Адже, ці поняття не є тотожні. На нашу думку, під час аналізу виконавських версій представниками різних піаністичних шкіл необхідно

приділяти увагу як структурі власного виконавського стилю, так і процесу його втілення.

Так, як зазначає В. Москаленко «інтерпретацію» необхідно вважати більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її базових складових [22, с. 6-7]. В «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору. У «музичній інтерпретації» ми намагаємося пізнати музичний твір у повному обсязі. В «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторської творчості, що фіксується у нотному запису. Музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну інтерпретаційну версію твору [22, с. 6-7].

Дослідник вказує, що в полі зору виконавці знаходить тільки і не стільки авторський план, але гіпотетично можливі версії – варіанти художніх, аналітичних, критичних чи яких-небудь інших «прочитань» музичного твору. Серед цих версій особлива увага приділяється виконавським трактуванням музичного твору. В них відкладається художній досвід осягнення його смислової сфери, котрим збагачуються слухові уявлення інтерпретатора. Як слушно зазначає В. Москаленко, одним із засадничих принципів музичної інтерпретації є формування художньо-самостійної виконавської версії музичного твору [22, с. 6-7].

К. Тимофєєва пропонує концепцію компаративного аналізу, засновану на взаємодії кількох аналітичних методів: порівняльно-генетичний, жанрово-інтерпретаційний, порівняльно-типологічних аналізу виконавської драматургії музичного твору у різних інтерпретаціях [36, с.14].

2.1. Соната *e-moll op.7* у виконавських версіях Г.Гульда та М. Плетньова

Отже, враховуючи вищевикладене можемо перейти до безпосереднього аналізу. Так, Соната *e-moll op.7* була написана у 1865 році протягом одинадцяти днів, коли Е. Грігу було 22 роки. Це єдиний фортепіанний твір, який був присвячений датському композитору Н. Гаде [54]. Серед всіх сонат написаних композитором, лише фортепіанна Соната містить в собі 4 частини (див. схему в таблиці 1).

Таблиця 1

Схема будови Сонати *e-moll op. 7*

Частина	Тональність	Темповий зміст	Розмір
<i>I</i>	<i>e – moll</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>2/4</i>
<i>II</i>	<i>C-dur</i>	<i>Andante molto</i>	<i>C</i>
<i>III</i>	<i>e-moll</i>	<i>Alla Menuetto, ma poco piu lento</i>	<i>3/4</i>
<i>IV</i>	<i>e-moll – E-dur</i>	<i>Molto allegro</i>	<i>6/8</i>

В Сонаті *e-moll op. 7* проведена одна змістовно-глибока лінія, яка є завуальованою і не вбачається з першого погляду. Однак, вона пронизує всю Сонату від початку до кінця. Йдеться про наскрізну лінію багатьох ліричних тем, які виформовують драматургію цілого і поступово призводять до кульмінації в фіналі твору (свого роду, драматургічне *crescendo*). Більше того, у Сонаті, за твердженням дослідників, наявні ознаки таких музичних жанрів, як пісня, етюд, марш, прелюдія [48].

І частина Сонати на перший погляд схожа на імпровізацію – так легко, але при цьому досить стрімко розвивається музичний тематизм. Проте, за цією уявною імпровізацією, як бачимо, наявний прихований зовсім інший план – втілений у залученні Е. Грігом музичної монограми (яку використовували інші видатні композитори, такі як Й.С. Бах або Д. Шостакович). Особливістю цього прийому, як відомо, є шифрування

власних ініціалів в нотному тексті. У даному творі з першого такту (нот. прикл. 1) в мелодичній лінії спостерігаємо послідовно приховані ініціали – *ENG* (*H* – німецька назва для примітки *B*). Далі повторюється в октавному ході і навіть лівою рукою в тактах 14 і 15 (Нот. прикл. 2) [48].

Нот. прикл.1. I ч. Експозиція 1-2 тт. Нот. прикл.2 I ч. Експозиція 14-15 тт.



Соната розпочинається вступом, який триває 12 тактів. З 13 т. по 36 т. починає стрімко розвиватись головна партія, яка визначає характер та напрям подальшого розвитку, звучить у головній тональності твору. За нею слідує сполучна партія, вона плавним переходом з'єднує головну і побічну партії тематично і тонально з 37 т. по 49 т. Далі звучить побічна партія, яка контрастна головній партії, з 50 т. по 81 т. До побічної партії примикає заключна партія з 82 т. по 93 т., яка носить менш самостійний характер і служить доповненням до побічної партії [48].

Взаємообумовлення ліричних та вольових по характеру елементів теми у подальшому виявляють спільні ознаки. Враховуючи це, в розробці тема головної партії отримує відносно новий характер, звучить більш лірично, в дуеті голосів. Тема ґрунтується на низхідній інтонації в басу, перетворюючи її у верхньому голосі [48] (Нот. прикл.3):

Нот. прикл. 3. I ч. Розробка 94-96 тт.



У гармонії спостерігаємо загальну тональну нестійкість. Весь тональний розвиток направлений в сторону від головної тональності. Реприза являє собою повторення тем експозиції, з тією закономірною відмінністю, притаманній репризі, що полягає в проведенні побічної партії в основній тональності [48].

У коді музичний тематизм головної партії наполегливо затверджується в бурхливому, стрімкому наростанні.

II частина Сонати схожа по характеру і жанровими витоками на чаруючий ноктюрн. Прекрасна в своєму величому спокої, вона ставить перед виконавцем досить складні образно-звукові завдання, пов'язані зі змістом музики. Уже у першому такті Сонати, перед виконавцем постає задача тонкого нюансування, до цього відносяться відтінки всіх музично-виконавських засобів виразності – артикуляції, динаміки, тембру, фразування. Чутливий інтерпретатор, виконуваний твір може розпізнати по принципам нюансування, а саме по звукоритмічним координатам нотного текст: з логіки самої музики, її фактури, характеру розвитку музичного образу та побудови форми. Основною метою при виконанні даної частини є досягнення співучого звуку. Даний розділ завершується зануренням у світ спокою. Слід відзначити, що це найбільш вражаючий епізод у Сонаті.

III частина Сонати пронизана образами лицарської героїки. Урочиста, піднесена музика, статичний метроритм є головними у даному епізоді. Це – стриманий менует з його характерною норвезькою ритмікою (синкоповані акценти у тридольному такті), гармоніює з загальним образним строем Сонати.

Фінал Сонати пронизаний виразним, пунктирним ритмом. З 7-го такту відчувається активне та енергійне першоджерело, властивий норвезькому танцю. Під час єднання виразної рухливості та остинатності, головна партія набуває вольового характеру. Композитор за принципом контрасту упроваджує помірну побічну партію.

Побічна партія близька головній темі *Andante*, вона отримує у кодї риси грандіозності, могутності та величності. Сонату завершує світла, ясна, мажорна кода. Можемо спостерігати, як ліричне перетворюється в героїчне, а тихе спостереження – у невимовне захоплення.

Далі, продовжуючи наше дослідження відзначимо, що на думку В. Москаленко, музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору [22, с. 17]. Разом із тим, автор відзначає, що у науковій літературі за способом інтерпретування є такі різновиди інтерпретації: науковий, художній та буденний. Здається, що музичне інтерпретування належить безпосередньо до художнього різновиду. Проте на практиці в ньому поєднуються можливості всіх трьох різновидів. У музичному мистецтві найбільш ефективно репрезентується класифікація, в якій за початковий координат береться результат інтерпретування – саме інтерпретаційна версія. Враховуючи протилежності у змісті та способі існування інтерпретаційних версій, можна виразити такі різновиди музичної інтерпретації: композиторська, редакторська, виконавська, слухацька, режисерська, технологічна та музикознавча. До різновидів музичної інтерпретації належить виконавський переклад. У слухацькій інтерпретації версія музичного твору знаходить своє відображення тільки у слухових уявленнях. Слухові уявлення професійного музиканта стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації. Для редакторської інтерпретації підсумком інтерпретування є напрацьований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору. Для виконавської інтерпретації характерно творче прочитання музичного твору та його озвучування без відхилення від внутрішньої структури та заміщення основного, задуманого композитором інструментарію. Для виконавського перекладу типовим є виконання музичного твору на інструментах зовсім іншої категорії, аніж це завбачав композитор [22, с. 8-16].

Досліджуючи вплив артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації сонати *e-moll*, *op. 7* Е. Гріга, проведемо порівняльний аналіз її інтерпретації представниками різних виконавських типів.

Так, загальноновизнаною фігурою серед інтерпретаторів світового рівня постав видатний піаніст нашого часу Михайло Плетньов (народ. 1957). Видатний піаніст у родині музикантів, матері піаністки та батька баяніста, і вже у ранні роки почав подавати музикальні надії. За свідченнями матері, піаніст уже у ранньому віці мав абсолютний слух, який унаслідувався від його батьків. Як пам'ятає сам піаніст, його дитячі спроби були слабкі, але з часом вони ставали в дедалі кращі, а згодом і зовсім професійні. З роялем його познайомила Кіра Олександрівна Шашкіна, яка викладала у Казанській спеціальній музичній школі куди вступив М. Плетньов. Під пильним керівництвом піаністки юний віртуоз не лише повністю засвоював основні принципи гри на інструменті, а навіть спробував себе в ролі композитора. Таким чином, як відзначає науковець, у подальшому профільною мистецькою діяльністю М. Плетньова стало фортепіанне виконавство, що і вплинуло на його художньо-естетичні настанови, як митця [14, с. 53].

Наступний період життя М. Плетньова пов'язаний зі співпрацею з наставником Є. Тімакіним у Центральній музичній школі при Московській консерваторії ім. П.І. Чайковського. Таким чином, Є. Тімакін відіграв чи не визначну роль у становленні М. Плетньова як видатного піаніста та сприяв його вдосконаленню на професійному шляху [14, с. 54].

Поняття «культура» активно використовується у різних сферах сучасної гуманітаристики (філософії, соціології, психології, історії, мистецтвознавстві та ін.), але трактується у залежності від об'єкту та предмету наукового пізнання [14, с. 53]. Так, музикознавство вивчає її крізь призму художнього світовідчуття людини, визначеного історичними умовами, національною ментальністю, тобто іншими складовими метасистеми людської культури. На можливість застосування системного

підходу у таких дослідження вказував ще А. Сохор : «Музична культура суспільства є єдністю музики та її соціального функціонування. Це – складна система, в яку входять:

- музичні цінності, що створюються або зберігаються в цьому суспільстві;

- усі види діяльності по створенню, зберіганню, відтворенню, поширенню, сприйняттю і використанню музичних цінностей;

- усі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками і іншими якостями, що забезпечують її успіх;

- усі установи і соціальні інститути, а також інструменти і устаткування, що обслуговують цю діяльність» [14, с. 53].

Стрімкий злет інтенсивної концертної діяльності виконавця почався після перемоги на всесвітньовідомому конкурсі у 1978 році. Ще під час навчання, піаніст починає працювати у Московській філармонії. В аспірантурі стає помічником Л. Власенко, а згодом й сам має цілий клас учнів [21].

Талановитий виконавець співпрацював із диригентами світового масштабу – Р. Баршаєм, В. Ашкеназі, М. Ростроповичем, О. Ведерніковим, виступав по всьому світу з сольними програмами та з видатними оркестрами Європи та Америки – Філармонічними оркестрами Берліна, Ізраїлю, Лондона, Мюнхена та Чехії, також брав участь у багатьох великих фестивалях. Незважаючи на такий молодий вік, піаніст досяг визнання як неперевершеного виконавця творів В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського та С. Рахманінова [39].

У 1990 році маестро прославився в якості диригента заснувавши Російський національний оркестр, який згодом набув визнання державного. Багаторазово у якості запрошеного диригента виступав з оркестрами Лос-Анджелеса, Лондона, Токіо та інших [21].

Зупинимось більше детальноше на аналізі виконавської інтерпретації Сонати *e-moll op.7* Е. Гріга М. Плетньовим.

Так, виконавська інтерпретація є цілком ювелірною, кожна дрібниця є невід'ємною складовою єдиного цілого. Перша частина Сонати характеризується шаленою поривчастістю, стрімкістю та виразністю. Піаніст вдало виконує всі агогічні відхилення. Другу частину твору інтерпретатор виконує туше, яке притаманне виконавцям музики епохи Романтизму, здається що його рояль насправді співає, це досягається завдяки гнучким та плоским пальцям рук виконавця. Третя частина відображає динамічність та чітку послідовність дій, які розвивають необхідну для твору кульмінацію. Під час інтерпретування занадто складних та незручних пасажів, піаніст демонструє неперевершену легкість, виразність та звертає увагу слухачів безпосередньо на акценти, *tenuto* та *sforzando*. М. Плетньов майстерно застосовує *rubato*, і це дає змогу уникнути однотонності в метричному співвідношенні. Зокрема, ці раптові короткі стиснення та розтягування, які інколи відтворюються в рамках *tempo rubato*, саме і є головною особливістю його виконавського стилю. В Сонаті вони особливо виявляються в першій та четвертій частинах. Іноді його жест перед взяттям звуку занадто скорочений, що очікуєш прямолінійного звуку. Проте, зазначена вище виконавська особливість надає Сонаті дивовижного звучання, що характеризується деякими елементами тихості та м'якості. Саме таким звуком грав видатний піаніст Ф. Шопен [5].

М. Плетньов звертає увагу слухача тільки до окремих деталей. Так, деталі зникають в заворожуючому та динамічному сплинні музики взагалі. Як зазначалось вище, його рояль завжди співає. Дійсно він професійний виконавець, тож завжди неперевершено передає емоції під час виконання твору, поєднуючи в собі віртуозну експресію з плавністю та делікатністю. Завжди залишається вірним девізу свого вчителя Є. Тимакіна, який зазначає, що спочатку необхідно почути, а вже потім тільки зіграти» [11].

Іншим зразком інтерпретації твору у даному дослідженні нами обрано виконавську версію Глена Гульда. Виконання Сонати *e-moll op. 7* Е. Гріга

канадським піаністом Г. Гульдом, якого можна віднести до емоційного типу піаністів, є повною протилежністю виконанню М. Плетньовим.

Спершу, спираючись на наявні джерела [4, 46] окреслимо стисло основні віхи виконавської діяльності, з метою подальшого виявлення ключових ознак виконавського стилю Глена Гульда.

Глен Гульд (1932 – 1982) – канадський піаніст, органіст, композитор, дивовижний інтерпретатор другої половини ХХ століття, який своєю діяльністю змінив багато уявлень про виконавство. Своїм майбутнім видатний піаніст завдячує батькам та викладачам-наставникам. Батько Г. Гульда був скрипалем-аматором. Прикметно, що мати – Флоренс Емма Г. Гульд (до слова сказати, даний факт є цінним, враховуючи обрану нами проблематику дослідження – *онукова племінниця Е. Гріга!*) навчала на початковому рівні гри сина на фортепіано та органі (до десяти років). З раннього дитинства піаніст демонстрував прекрасні музичні здібності, уже в п'ять років заявивши про композиторські здібності, вдало демонструючи свої твори батькам та одноліткам. З шести років з задоволенням брав участь у концертах, церковних заходах, конкурсах, стрімко накопичував новий репертуар. Так на вступних екзаменах до Торонтської консерваторії у віці десяти (!) років, грав весь «Добре темперований клавір» Й.С. Баха I ч. [4].

У консерваторії виконавець навчався у Фредеріка Сильвестра по класу органа та Альберта Герреро (фортепіано). За роки навчання у класі А. Герреро Г. Гульд добре засвоїв принципи особливої піаністичної техніки, навчився домагатись філігранності кожної ноти.

Відмінно завершивши навчання, піаніст розпочав свою концертну діяльність. Вона була досить своєрідною, багато що виконавець запозичив у А. Герреро, починаючи з музичних нюансів, закінчуючи прийомами виконання – досить низька посадка за інструментом, диригування вільною рукою, бурмотіння та наспівування під ніс (саме ця дивна для слухачів звичка у нього залишалась з дитинства, коли мати наспівувала йому ноти для

кращого запам'ятовування) та умовами для виконання – належний температурний режим у концертному залі, склянка води на роялі [46].

Завдяки винятковій пам'яті, репертуар Г. Гульда був досить розмаїтим, він виконував твори композиторів різних епох. Досить популярним виконавцем Г. Гульд став після запису першої музичної платівки – «Гольдберг-варіації» Й.С. Баха. Митець записав безліч творів, в тому числі рідко виконуваних. Виконавець мав видатну піаністичну техніку, славився чітким туше навіть при дуже швидких темпах, розумів музикування як духовний та інтелектуальний пошук [46].

Необхідно відзначити, що Г. Гульд професійно здійснював аналіз музичних творів, приділяючи увагу кожному музичному фрагменту аж до найменших нюансів, в тому числі, із урахуванням чіткості та бездоганності всі штрихів, а також прослідковував задуману композитором логіку і драматургію твору.

Для виконання фортепіанної Сонати *e-moll op. 7* Е. Гріга Г. Гульдом характерна загальмованість темпів у виконанні. Саме за рахунок цього виконавцю вдається деталізувати фактуру, виявляючи в ній динамічні відтінки та штрихові елементи. На головному плані у Г. Гульда виділяються думки та співпереживання. Саме тому, для 1, 3 та 4 частин характерна повільність виконання [6]. Сенс твору розвивається вже у першій частині Сонати. Гра Г. Гульда характеризується спокійністю та повним контролем всього того, що відбувається за інструментом. Так, Г. Гульд змістовно та філософічно відтворює на власний лад авторське виконання Е. Гріга [6].

Друга частина Сонати у виконанні Г. Гульда характеризується вже більшою інтимністю та душевними тонами, іноді звучить занадто тихо, на межі зникнення. Повнозвучна мелодія в правій руці будується на тлі мальовничого акомпанементу. Виконавець дає змогу слухачеві помилуватися всіма нюансами. Рідко використовує педаль, в той час як М. Плетньов навпаки досить часто використовує педаль, весь час підмінюючи її. Здається

ніби виконавець намагається відтворити свої особисті переживання у музиці [6].

В третій частині по особливому відчувається «продуманість» кожної ноти. Вся частина звучить в одному темпі «кроку». Виконавець вдається до принципу редагуючої інтерпретації, підкреслюючи кожну четвертну ноту відсутніми у нотному тексті акцентованим *tenuto*. В мелодичній лінії виразно змальовує всі інтонаційні підйоми та спади у фразах. Г. Гульд передає чіткість артикуляції прийомом *non legato*. Здається що він всю частину грає без педалі [6].

Виконання Фіналу сприймається, як свіжий ковток чогось прекрасного, в той час як у М. Плетньова ми спостерігаємо безпосереднє продовження попередньої частини, оскільки нюанс *ff*, яким завершується III частина Сонати переноситься виконавцем у фінал. Цю частину Сонати можна охарактеризувати у виконанні Г. Гульда як патетичне піднесення. Динамічний план дуже різноманітний. Виконавська версія Г. Гульда характеризується різноманітністю звукових фарб, незвичними для більшості виконавців піаністичними прийомами, загальмованістю в темпах та глибоким розумінням твору [6].

Отже, в результаті порівняння виконавських концепцій Михайла Плетньова та Глена Гульда необхідно наголосити, що не звертаючи увагу на окремі розрізнення в інтерпретації Сонати *e-moll op.7*, досліджувані виконавці деталізовано та глибоко відчують і втілюють стиль музики композитора.

2.2. Балада *g-moll op.24* у виконавських версіях А. Рубінштейна та Л. Андснеса

Наступним, але не менш важливим підрозділом даної магістерської роботи є дослідження аспектів сучасного виконання Балади *g-moll op. 24* Е. Гріга.

Як відомо, балада (від іт. *ballade* – танцювати) – у давні часи це пісня народного походження, яка супроводжувала танець. В добу романтизму поняття балада упродовжилось і в сфері інструментальної музики (можна згадати балади для фортепіано Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Шопена та ін.) [35].

Балада *g-moll op. 24* Е. Гріга у формі вільних варіацій на норвезьку народну пісню була написана у 1875 році, як зазначив сам композитор, написана «Кров'ю мого життя в дні скорботи та відчаю» [12].

У даний період композитор перебував у депресії після смерті своїх батьків, також стосунки з дружиною погіршувались з кожним днем. Балада особливо значуща була для композитора у емоційній сфері того періоду. Це був перший твір, який він виконав публічно наприкінці липня у 1876 році проїжджаючи через Лейпціг. За словами слухачів, виконання було дуже емоційним, виконавець був виснаженим [12].

Даний твір є значним у фортепіанній спадщині композитора. Він є досить об'ємним за обсягом і представлений 14 варіаціями на основну тему. Тональність Балади – *g-moll*. В якості теми обрано норвезьку народну пісню, що має назву «Гірська пісня».

Стисло окреслимо основні віхи будови Балади.

Тема звучить у помірному темпі, розмір $\frac{3}{4}$, використання хроматичної басової лінії та велике розмаїття акордів дає змогу відчутти її глибокий зміст. Хроматична низхідна лінія басового голосу вибудовує розлогу музичну фразу. Тема звучить 16 тактів. У ній спостерігається динамічний план від *p* до *pp*, все звучить таємничо, з фарбами похмурості, лише в тт. 9-12 у темі виявляється мажорний наявний відтінок [42].

Варіація I – *Poco meno Andante, ma molto tranquillo*. Використання хроматичної лінії басу залишилось, але тепер воно вже поєднане з акордами, які виконуються арпеджіато та штрихом *non legato*, цікаво зазначити що верхній голос в цих акордах також побудований на низхідному хроматизмі (нот. прикл. 4). У правій руці також верхній голос у

акордах перебуває у хроматичному русі. Розмір $3/4$. У даній варіації її друга половина повністю повторюється [42].

Нот. прикл. 4 Вар. I

Варіація II *Allegro agitato* – звучить в досить жвавому темпі, маючи схвильований характер, це завдяки швидким шістнадцятим фігураціям у правій руці та динамічному плану від занепокоєного *p* до рішучого *ff*. З 4 такту синкоповані фігури у правій руці ще більше нагнітають обстановку. Розмір $9/8$, тональність *g-moll*. За довжиною тема незмінна. Друга половина варіації також повторюється [42].

Варіація III *Adagio* – виконується повільно та досить виразно, знову повертається похмурий образний стрій ще з більш «темними» відтінками. Розмір $3/4$. Структура теми зберігається. Фрази побудовані за дуетним принципом. Форма варіації безрепризна двочастинна (AB) [42].

Варіація IV *Allegro capriccioso* – по характеру являє собою танцювальний музичний тематизм, тональність та структура теми незмінні. Тема побудована як на діатонічному так і на хроматичному аспекті. Значно проявляється народний колорит у синкопах та штрихах (акцент, *tenuto*, *staccato*) та використанні лідійського ладу підвищеним *cis #*. Форма варіації репризна двочастинна (AA/BA) [42].

Варіація V *Piu lento* – початок нагадує вступ балади *g-moll* Ф. Шопена. Динамічний план різноманітний від *p* до *f*. Середній розділ по характеру мажорний, виконується *dolce* на *pp* (нот. прикл. 5). Варіація завершується поверненням у головну тональність, а форма варіації репризна двочастинна (AA/BA) [42].



Нот. прикл. 5. Вар. V

Варіація VI *Allegro scherzando* – заснована на музичному тематизмі інструктивного типу, який апелює до жанру етюда. Виконується постійним чергуванням рук, ліва рука повторює всі звуки правої, лише в іншій октаві. Темп швидкий, грайливий [42].

Тональний план даної варіації: *g-moll* – *B-dur*. Слід звернути увагу, що немає ні паузи, ні фермати в кінці, тож VII варіація виконується *attacca*.

Варіація VII – єдина варіація, яка не містить авторської темпової вказівки на початку. Зв'язок із попередньою варіацією втілений безпосередньо через прийом *attacca*, як зазначено вище. Спорідненість із Варіацією VI спостерігається також і на рівні тонально-гармонічних закономірностей та фразової структури. Дана варіація побудована на шістнадцятих тривалостях, які виконуються на *staccato*, утворюючи дві лінії у канонічній імітації. Характер віртуозний, насичений, бурхливий [42].

Зміна характеру у тт. 9-12, штрих змінюється на *portamento*. Музичний тематизм заключної фрази (тт. 13 – 16) характеризується поверненням канонічної імітації на *staccato*. Варіація VII завершується доволі нетипово: різко на домінантовому акорді, тримає у напрузі, що зумовлює відчуття відсутності логічного розв'язання [42].

Варіація VIII *Lento* – звучить сумно, маючи характер похоронного маршу. Кульмінація виконується на *pp*. Мелодична лінія має імпресіоністичний відтінок. Тема представлена в компактних акордах будучи імітацією у басових нестандартних восьмих нотах [42].

Далі спостерігаємо звукове напруження, мелодія звучить у п'яти регістрах, виникає дзвоновий звуковий ефект. Початкова фраза повертається ближче до завершення варіації, відлуння стає октавним. Наступний розділ тт.9-12 як вже траплялось, переходить у *B-dur*, він є більш спокійним, є динамічна вказівка *pp* та *dolcissimo* – це і створює задушеву атмосферу [42].

Структура теми залишається незмінною.

Варіація IX *Un poco Andante* – лірична, звучить виразно. Схожа дещо на попередню, але звучить більш схвильовано. У середньому голосі спостерігаємо хроматичний рух (нот. прикл. 6) [42].



Нот. прикл. 6. Вар. IX

Прикметна ознака даної варіації полягає у тому, що тема відтворюється без структурних обмежень (9+17+17). Форма варіації репризна двочастинна (AA/BA). Тональний план *g-moll* – *B-dur* – *g-moll* [42].

Варіація X *Un poco Allegro e bella burla* – приближує до основної кульмінації. Звучить швидко, ритмічний малюнок восьма з крапкою та шістнадцята-четвертна нагадує пунктирний ритм мелодії теми [42].

Початок варіації має головний мотив теми (Сі b , соль, фа \sharp). Розмір з $\frac{3}{4}$ змінився на $\frac{12}{8}$. Значну роль у підготовці до кульмінації відіграють хроматично зростаючі домінантові септакорди без розв'язання. Варіація завершується різко, *ff*, фермати підсилюють цей ефект (нот. прикл. 7) [42].



Нот. прикл. 7. Вар. X

Варіація XI *Piu animato* – виконавець по клавіатурі різко зсувається на 5 октав нижче, на *ppp* та на педалі *una corda* відкриває варіацію. Виконується швидко, все ближче підводить до коди. В лівій руці залишається пунктирний ритм. Цікаво що у правій руці $\frac{4}{4}$ [42].

Варіація модулююча, веде до *G-dur*. Перше проведення у *Des-dur*, далі *E-dur* і *G-dur*. Заклучний розділ у *D-dur*. Зустрічаються хроматичні звороти (фа – фа \sharp , сі b - ля) (нот. прикл. 8) [42].



Нот. прикл. 8. Вар. XI

Варіація XII *Meno Allegro e maestoso* – грандіозна варіація, яка побудована на розгорнутій акордовій фактурі. Динамічний план потужний - *fff*. Єдина варіація, тема якої проходить у *dur* (мелодія схожа на 3 варіацію), акорди поєднанні з педаллю на основі пунктирного ритму. Безпосередньо веде до наступної варіації через каденції [42].

Варіація XIII *Allegro furioso* – віртуозна та насичена, остаточне накопичення скаженого напруження, що веде до головної кульмінації. Повертається тональність *g-moll*. Акценти та *sf* підкреслюють її різкий характер. Тема проходить у арпеджірованій версії, підіймаючись то на октаву вище, то нижче, як у правій так і у лівій руці. Хроматичні звороти також присутні (нот. прикл. 9) [42].



Нот. прикл. 9. Вар. XIII

Заключний феєричний акорд на *fff* слугує переходом до заключної варіації.

Варіація XIV *Prestissimo, Theme return – Andante espressivo* – завершальна велична варіація, музичний тематизм якої заснований на початковій фразі основної теми, при тому заключна варіація має структурні відмінності. До кінця варіації елементи теми повністю зникають через повторення та розпуск мотивів, а саме через *tremolo*. Вступ варіації звучить розгорнуто, широкими акордами на *ff*. В правій руці характерний синкопний ритмічний малюнок, в лівій руці акценти на першу долю, педаль зазначена автором пряма [42].

Як зазначалось вище мотив теми поступово скорочується, підводячи до тремоло, яке обривається раптово двома акордами на *fff* та різким гулом лівої руки у субконтроктаві, далі після фермати все розчиняється на *p* та завершується твір поверненням першої половини теми. Композитор вказує що, тему треба особливого підкреслити, за допомогою вказівки «*il canto ben tenuto*» (добре виділяючи та витримуючи) [42].

У Баладі *op. 24 g-moll* перші 9 варіацій дуже близькі до теми, в них є спільним гармонічний малюнок з деякими змінами. Слід зазначити, що восьма варіація будується на музичному тематизмі, що має значну спорідненість з третьою варіацією (мелодична лінія) [42].

Наразі спробуємо проаналізувати виконання Балади *op.24 g-moll* окремими сучасними виконавцями, зокрема А. Рубінштейном та Л. Андеснесом.

Артур Рубінштейн (1887 – 1982) – польський та американський піаніст, музичний діяч з досить складним життєвим шляхом становлення професійного музиканта. Талановитий виконавець з ранніх літ проявляв гарні музичні здібності. Професійну освіту, власний художній смак здобув у Берліні у Вищій музичній школі, по фортепіано навчався у К. Барта та Р. Брейтхаупта, по теорії у М. Бруха і Р. Кана. Коли перебував у Швейцарії займався у І. Падеревського. Зробивши генеалогічне музичне дерево викладачів К. Барта та І. Падеревського можемо зробити висновок, що основні принципи гри на інструменті до А. Рубінштейна перейшли від Ф. Ліста, Р. Вагнера та Ф. Віка (додаток 4), так як його викладачі, навчались у вищезазначених майстрів. Також в цей час піаніст знайомиться з багатьма корифеями епохи Романтизму, що у подальшому утворює фундамент до розуміння виконання творів композиторів-романтиків. Вже у віці 13 років перспективний піаніст веде активну концертну діяльність, поступово формуючи власний стиль виконання. Публіка сприймала юного інтерпретатора з великим захопленням, однак деякі музичні критики дотримувались думки, що він занадто недосвідчений через свій вік, опублікувавши холодні відгуки про його виконання. На превеликий жаль, А. Рубінштейн тяжко сприймав це, через сумні прогнози та злидні навіть вчиняв спробу самогубства [3].

Згодом піаніст проаналізувавши минулий етап свого творчого життя, вирішив розширити географію своїх виступів та почав пошуки себе у музичній культурі ХХ століття. Серед визначних артистичних досягнень

можна виділити декілька ліній, а саме: ансамблеве виконавство (Ж. Тібо, П. Казал'є, П. Коханський), тісне спілкування А. Рубінштейна з родинами Давидових, Ф. Блуменфельда, Г. Нейгауза, а також зі О. Скрябіним, Ф. Шаляпіним та іншими), довголітні творчі зв'язки з польським композитором К. Шимановським [1].

Тож, можна вважати, що музичний стиль виконавця поступово будувався з різноманітних впливів, це поєднання німецької школи, слов'янської та усесвітніх контактів.

Сучасні музикознавці ретельно проаналізувавши творчу шлях музиканта, зазначають що піаніст відіграв 6000 концертів впродовж своєї 80-річної кар'єри. Лише I Світова війна на деякий час призупиняла концертну діяльність віртуоза. На початку виконавської кар'єри у репертуарі музиканта переважали твори В. Моцарта, Л. Бетховена та Ф. Мендельсона, а от композиторів-романтиків почав виконувати у більш зрілому віці, їх твори, на думку критиків, вважаються найбільш вдалими інтерпретаціями А. Рубінштейна [3].

Головною особливістю виконання було перенесення з вокальної музики «дихання» до фразування. Музичні критики відмічають елегантність та незвичайність його інтерпретацій, дивовижну пластичність, гнучкість та природність виконуваної ним музики. «Звучання фортепіано під його пальцями, - пишуть вони, - наповнене, глибоке, ясне та рельєфне» [30].

Як зазначав піаніст: «Якби я не знав творчості Едварда Гріга і мені сказали б, що Фортепіанний концерт *a-moll* та Фортепіанну Баладу *g-moll* написала одна і та сама людина, я б, напевно, не повірив. Цю Баладу виконують не так часто, та й я, чесно кажучи, не відразу в неї вник. Пам'ятаю, що коли послухав її вперше, то здивовано знизав плечима і відклав. Але нещодавно настало прозріння, і я слухав цю музику з куди більшим інтересом» [8]. Виконуючи Е. Гріга Баладу *g-moll op.24* піаніст підкреслює слухачу дві важливі кульмінації твору, це розділ *Piu Lento* та фінальну кульмінацію *Prestissimo, Theme return* на два *ff*. Ці апогеї

нагадують про тяжкий період композитора, саме в який створювався даний витвір мистецтва [8].

Початок твору – тема *Andante espressivo* звучить глибоко, зворушливо, інтерпретатор вдало передає скорботні інтонації та статичний метроритм. Піаніст чітко оперує вказівкою автора використовуючи пряму педаль, це додає ще більшої зосередженості печальній мелодії. Лише в т.9-12 виконавець висвітлює з легкою відтяжкою відносний мажор. *Poco animato* звучить обережно, легким *pp*. Туше піаніст м'яке, здається, що кожен палець у виконавця готується перед взяттям звуку. Рояль виконавця мелодійно співає вже з перших нот теми. *Ritenuto* звучить досить широко [49].

Варіація I – *Poco meno Andante, ma molto tranquillo* – виконавець гарно вибудовує хроматичну вертикаль, лінія басу відчутно перегукується з верхнім голосом, де звучить низхідний хроматизм. Виконання має танцювальний характер, перша фраза починається ніби з розгойдування з поступовим *accelerando*. Всі агогічні відхилення чіткі та логічні. Педаль піаніст використовує пряму. Другий розділ варіації повторює з тотожним розгойдуванням [49].

Варіація II – *Allegro agitato* – дана варіація звучить схвильовано, в досить швидкому темпі. Першу фразу 9 тактів від *p* до *ff* інтерпретатор будує по лівій руці, значно підкеслюючи невеликим розширенням каданс з домінантою. Другу половину варіації повторює більш ніжно, з невеликими зупинками, ніби більш дослуховуючи звучання нот. Педаль коротка, пряма [49].

Варіація III – *Adagio* – наступна варіація звучить виразно, тему піаніст виконує першими пальцями дуже вдало, у такий же спосіб добре показує дуетність фраз, використовуючи як ліву так і праву педаль [49].

Варіація IV – *Allegro capriccioso* – виконання четвертої варіації починається відразу, здається що це продовження минулої варіації, однак характер вже більш грайливий, з невеликими *accelerando*. Тему у

хроматичному аспекті даний інтерпретатор значно виділяє особливим туше, зібрані пальці, *staccato* та акценти від теми у діатонічному аспекті [49].

Варіація V – *Piu Lento* – виконання цієї варіації починається у такий же спосіб як і попередньої, неначе в нотах стоїть *attaca*. Динамічний план різноманітний, але здебільшого звучить могутнім неочікуваним *f*. Педаль використовує запізнюючу. Якщо, переглянути ноти, можна впевнено зазначити, що піаніст абсолютно точно виконує вказівки автора щодо агогічних відхилень [49].

Варіація VI – *Allegro scherzando* – досить впевнено, віртуозно виконує шосту варіацію, постійно чергуючи руки та з точністю повторюючи звуки правої руки – лівою, при чому лише в малій октаві. Педаль використовує коротко та рідко [49].

Варіація VII – виконавець грає її в темпі *Presto* відразу після шостої, адже в кінці минулої варіації немає ані пауз, ані фермат. Завдяки цьому, звучання нагадує бурхливий потік. У верхньому регістрі на самих високих нотах затримується, час від часу утворюючи звуковий стробоскопічний ефект. Педаль бере коротку [49].

Варіація VIII *Lento* – дану варіацію А. Рубінштейн виконує в характері похоронного маршу, до того ж звучать зовсім поодинокі акорди імпресіоністичного характеру. Динамічний план похмурий, від *p* до *ppp*, іноді використовує педаль *una corda*, а *tre corda* підмінює дуже часто [49].

Варіація IX *Un poco Andante* – звучить романтично, наспівно, моментами у верхньому регістрі на межі зникнення. Варіація збагачена педаллю. В даній варіації велика кількість агогічних відхилень, це потребує від виконавця швидкого реагування на зміни темпу та характеру, виконавець чітко виконує вказівки автора, продумує кожну ноту і втілює в неї власні переживання та думки. Застосовує туше – плоский палець, штрих переважно – *legatissimo* [49].

Варіація X *Un poco Allegro e bella burla* – звучить жартівливо, ритмічно, живо. Піаніст часто підмінює педаль. Динамічний план виконання приближує до основної кульмінації, закінчуючи варіацію бурхливо на *ff*. Знову можемо спостерігати музичний стробоскопічний ефект [49].

Варіація XI *Piu animato* – для виконання даної варіації, піаніст бере педаль *una corda* та на ній у нижньому регістрі на *ppp* починає своє виконання. Звучить напружено, цьому завдячує пунктирний ритм у лівій руці. При модуляції піаніст значно розширює акордові звороти, підкреслюючи її цим [49].

Варіація XII *Meno Allegro e maestoso* – складна фізично та емоційно, але піаніст з нею впорався бездоганно. Дана варіація звучить вся на *fff*, виконання заряджено певною енергією. Всі акорди поєднує сполучною педаллю. Досить виразно передає відчуття мажору протягом всієї варіації [49].

Варіація XIII *Allegro furioso* – виконана динамічно і досить різко, акценти та *sf* підкреслили характер вибухової варіації, яка веде до головної кульмінації. Піаніст добре показує тему, яка арпеджіо підіймається на октаву вище, то нижче. У бездоганному виконанні А. Рубінштейна гарно прослуховуються хроматичні звороти. Педаль використовує пряму [49].

Варіація XIV *Prestissimo, Theme return – Andante espressivo* – виконання починається велично, впевнено, з перших звуків демонструючи кульмінацію всього опусу. Широкі акорди, які розкидані по всіх регістрах, звучать голосно та повнозвучно. Піаніст робить великі помаху руками, перед кожним взятим акордом. Інтерпретатор з легкістю подолав всі задачі, які були зазначені у нотному тексті. Впевнено виконав досить складний ритмічний малюнок – в правій руці – синкопи, а в лівій – акценти на першу долю. Туше – плоскі пальці неначе продавлюють клавіатуру. Педаль використовує переважно пряму [49].

Спираючись на наявні джерела, спробуємо визначити стисло основні віхи виконавської діяльності наступного інтерпретатора Балади *g-moll op.24*. Лейф Ове Андснес (нар. 1970) – сучасний відомий норвезький піаніст та диригент. Творчість виконавця зосереджена переважно на композиторах романтичної школи. Газета *New York Times* назвала Лейфа Ове Андснеса «піаністом безумовної елегантності, мощі та глибини» [20]. Норвезький виконавець, провідний інтерпретатор фортепіанної музики Е. Гріга, бо він сам норвежець як і композитор, а також досить відомий та фаворитний виконавець країни за останні роки. Прекрасний піаніст родом з Західної Норвегії, невеликого міста Кармьой. З дитинства неозброєним оком було помітно талант юного митця. Батьки його були музикантами, працювали у загальноосвітній школі, а вдома додатково проводили заняття по фортепіано, тож з ранніх літ Л. Андснес зростав у музичному середовищі, а згодом у 4 роки й сам попросив у наказному тоні навчити гри на фортепіано [26].

В 11 років виступав з аматорським оркестром, де виконував концерти Й.С. Баха. Однак більш професійне навчання почалось, коли Андснесу виповнилось 16 років. Піаніст вступив до Консерваторії у місті Берген, навчався у видатного чеського музиканта-інтелектуала Іржі Глінки, який переїхав до Норвегії щоб покращити рівень музикального життя. Наставник відіграв важливу роль у подальшому розвитку та становленні музиканта, залишив велике віддзеркалення на стилі та філософських переконаннях піаніста. Через рік почались виступи на фестивалях, інтерпретатор відмінно зарекомендував себе, оркестри почали запрошувати брати участь у їх турне. З цього періоду у виконавця почалась насичена концертна діяльність у великих світових залах, незвичній обстановці (прикладом служить виконання Е. Гріга Сонати *e-moll op.7* на вершині гори, інструмент постачали на гелікоптері), з провідними диригентами, Л. Андснес виконував сольні твори та камерні [26]. У більш зрілому віці створив власний проект, який мав назву «Бетховенською подорожжю».

Регламент проекту передбачав 230 концертів на яких Л. Андснес музикував фортепіанні твори Л. Бетховена у 27 країнах та 108 містах. Проект виявився вдалим та приніс чимало нагород. Як зазначав у своєму інтерв'ю сам піаніст : «Для мене Бетховен – особливий, він був винахідником у музиці, у його творах стільки кольорів та відтінків». На сьогодні проект закінчився, але розгорнута концертна діяльність продовжується. Виконавець записав чимало творів на *CD* диски, репертуар досить різноманітний від І.С. Баха до композиторів сьогодення. Найбільш унікальні записи, на думку музичних критиків, це балади та ноктюрни Ф. Шопена, твори Я. Сибеліуса [19].

Творчість норвезького піаніста здобула високих нагород – Командор королівського норвезького ордену святого Олафа. Мистецтво композитора Е. Гріга було близько по духу для виконавця, оскільки він виріс та був вихований на норвезьких традиціях, як і композитор. Публіка з бурхливими оваціями сприймала виконання Концерту *a-moll op.16*, Балади у формі варіацій *g-moll op.24*, Сонати для фортепіано *e-moll op.7*. Під час домашніх репетицій, піаніст часто повертається до творів, які виконував вже багато разів, аналізує, знаходить щось нове та дуже цінне в музиці, що підриває шаблон. Музикант вважає, що з кожним новим етапом життя, твір звучить по-різному. По темпераменту піаніст стриманий, спокійний та врівноважений, але все це поіншується коли він за роялем [37].

Якщо порівняти виконання Балади *g-moll op.24* Е. Гріга, з вищезазначеним інтерпретатором, то можна відзначити у Л. Андснеса Балада вцілому звучить більш інтимно та задушевно. Піаніст використовував несподівані піаністичні прийоми, багаторазово розподіляючи між руками пасажі, для легкості та зручності. До педалі відносився пильно, використовував пряму, напівпедаль та чверть-педаль, значно використовував ліву педаль. Виконавець плідно попрацював над змістом та формою. Кожна варіація несе в собі неповторний образ та тримає слухача у приємній напрузі [50].

Можем гадати, що інтерпретація Л. Андснеса найбільш довершена, бо він виходець з норвезької піаністичної школи і йому більш легко було передати основний задум композитора.

Тема *Andante espressivo* – перші 8 тактів теми звучать мрійливо та сором'язливо, при повторі більш ствердно. Рухи інтерпретатора незначні, пальці тримає зібрано, однак кожен палець ставить плоско, що притаманно піаністам при виконанні творів епохи Романтизму, саме для співучості музичних фраз. Темп більш стриманий, аніж у попереднього виконавця. Педаль весь час пряма [50].

Варіація I – *Poco meno Andante, ma molto tranquillo* – починає крадькома, згодом розгортає невелике *accelerando*. Слід зазначити, що в даній варіації чуттєво вибудована мелодична лінія у лівій руці, права рука в цей момент прийомом кистьових рухів (кидок) вдало демонструє штрих *non legato* та виразно вибудовує верхній голос у хроматичному звороті ввєрх. Якщо заплющити очі, здається що звучить арфа, у арпеджованих штрихових малюнках, добре прослуховується багатоголосся. Педаль коротка, пряма. Середній розділ у інтерпретатора звучить натхненно з внутрішньою темповою рухливістю. Слід зазначити, що майже вся варіація побудована на хроматизмах, виконавець інтонує кожен інтервал [50].

Варіація II *Allegro agitato* – звучить з перших звуків схвильовано, перший палець в правій руці ведучи мелодію, завжди на *tenuto* на повторюючих нотах підкреслює неспокійний характер даної варіації. Педаль використовує сухо, пряму. Слід зазначити, піаніст блискуче справляється з дрібною технікою, яка викладена по всім регістрам. На мою думку, цей фрагмент технічно звучить у даного інтерпретатора більш легко та вдало, можливо через вік, адже А. Рубінштейн виконував цей твір у більш зрілому віці [50].

Варіація III *Adagio* – звучить дуєтно, перші пальці обох рук грають в інтервалі малої терції. Педаль використовую тривалу пряму, інколи ліву педаль залучає. Темпові агогічні вказівки виконує бездоганно, кожен

інтервал прослуховує. Динамічний план не дуже різноманітний, від *mf* до *pp*. Поглянувши на виконавця, можна сказати що піаніст «відпочиває» та насолоджується кожною нотою за роялем, однак це лише фантазія, адже ми знаємо яка це кропітка праця та професіоналізм інтерпретатора [50].

Варіація IV Allegro capriccioso – звучить легко, жартівливо та віртуозно, з поступовим темповим розгойдуванням. Темп гри швидший у даного виконавця, аніж у попереднього. Слід відзначити, що дана варіація складна у фактурному, штриховому та звуковому компонентах, але фортепіанний майстер на відмінно впорався з нею [47].

Варіація V Piu lento – виконавець не дає слухачу «перевести подих», відразу починає вагою всієї лівої руки, жирно на *f* грати вступ варіації. Піаніст чітко передає діалог, перекличку лівої та правої, кожні два такти. В середньому розділі *dolce*, короткими форшлагами пронизливо передає спів пташок, це замилює і хочеться слухати ще і ще. У виконанні Л. Анднесом дана варіація звучить більш ніжно та задушевно [47].

Варіація VI Allegro scherzando – пунктирний ритм вносить певну фарбу до музичного образу даної варіації, яка звучить досить віртуозно та жартівливо. Складність виконання полягає у постійному переміщенні мілкої техніки по всім регістрах у дуже швидкому темпі. Однак піаніст вдало з цим справляється, ще й гарно демонструє слухачу весь художній образ. Педаль інтерпретатор використовує пряму, інколи тримає по 2 такти, саме для підсилення *f* у кадансових зворотах [47].

Варіація VII – це найкоротша варіація з усього циклу. Основні штрихи – це чергування *staccato* та інколи *legato*. Л. Анднес виконує наче токату, при цьому демонструючи постійний інтонаційний розвиток. Завершає виконавець її раптово на *f*, VI ступінь та коротка педаль викликає у слухача відчуття недовомленості [47].

Варіація VIII Lento Варіація IX Un poco Andante – звучить тема, але уже у більш масштабній акордовій фактурі з численними підголосками, які виконуються *subito*. Характер рефлексійний, протяжний та меланхолійний.

Кожну лігу починає м'яко та ніжно. Піаніст тричі в такті змінює педаль, що підкреслює статичний метроритм даної варіації. Цікаво, що кульмінацію виконує піаніст на три *ppp*, звучить досить пронизливо та співуче, завдяки плоскій постановці пальців [47].

Варіація IX Un poco Andante – характер даної варіації достатньо відрізняється від минулої, він більш мрійливий та романтичний, інтерпретатору файно вдається передати це слухачам. Складність виконання полягає у постійних авторських вказівках, щодо характеру виконання, наприклад один такт *agitato*, а наступний вже *tranquillo*. Чіткі артикуляційні прийоми у виконавця дають змогу точно відчувати слухачу всі агогічні відхилення. Варіація по характеру дуже схожа на прелюдії Ф. Шопена [47].

Варіація X Un poco Allegro e bella burla – танцювальна, віртуозна варіація. Розмір 12/8 та синкопічний ритм потребує чіткої ритмічної рівності. Туше виконавця схоже на токатне виконання. Кожен інтервал має свою тембральну фарбу. Педаль піаніст бере коротку пряму на сильні долі. Динамічний план – виконання варіації здійснюється переважно на *f* [47].

Варіація XI Piu animato – Л. Андсенес виконує з особливим піднесенням дану варіацію пропускаючи кожен звук через себе. Починається з глибокої тишини на *ppp*, крадькома, згодом поступово відбувається динамічний розвиток музичних фраз. Перед виконавцем постають ряд завдань: змішана фактура з великими стрибками, пунктирний ритм, зміна розмірів, триольний ритмічний малюнок та передача характеру. Інтерпретатор професійно виконав поставлені завдання та максимально передав задум композитора слухачу. Закінчується варіація бравурно, динамічно піднесено, на *forte*, цим самим готуючи нас до характеру наступної варіації [47].

Варіація XII Meno Allegro e maestoso – є підготовчою кульмінацією всього циклу (*con tutta forza*). По драматургії варіація схожа на варіацію під номером 10, але звучить більш колоритно, завдяки акордовій фактурі та динаміці. Педаль піаніст бере пряму, пунктирний ритм в октавних ходах

надає випуклості музичній тканині. Л. Андснес виконав всю варіацію на *ff* драматично, енергійно та насичено [47].

Варіація XIII Allegro furioso – виконана піаністом надзвичайно різко та напружено. Динамічний план у виконавця від *mp* до *fff*. Піаніст добре інтонує кожен акорд, чітко вибудовує кожну фразу, продумує всі артикуляційні прийоми. Акордово-октавна фактура наприкінці потребує гарної витримки, опори та сили в руках, здається що лунає *tutti* оркестру, кінець звучить досить пафосно, виконавець навіть зриває руки з клавіатури на останньому акорді. Отже, незважаючи на певні виконавські труднощі, піаніст віртуозно доніс до слухача головний характер варіації [47].

Варіація XIV Prestissimo, Theme return – Andante espressivo – це кульмінація всього циклу, виконання даної варіації помітно відрізняється від виконання А. Рубінштейна. Насамперед, Л. Андснес виконує у більш подвижному темпі. Виконавець подолав всі виконавські труднощі, а саме : акордова фактура розкидана по всім регістрам водночас, акценти на різні долі, агогічні відхилення, різка зміна штрихів. Заключна варіація прозвучала повнозвучно, впевнено та урочисто. В кінці варіації звучить стримано тема балади. Завдяки артикуляційним прийомам, мінімальним рухам піаніста та туше – гумові плоскі пальці, притаманне виконавцям-романтикам, характер переданий дуже чітко [47].

Отже, під час аналізу Балади *g-moll op.24* у виконавських версіях А. Рубінштейна та Л. Андснеса було встановлено, що інтерпретації відрізняються темпом, характером, штрихами, артикуляційними прийомами, що зумовилось навчанням останніх в різних піаністичних школах (А. Рубінштейн – німецька піаністична школа, Л. Андснес – норвезька піаністична школа). Так, основними принципами німецької піаністичної школи є: незвичні музичні фарби з інструменту, масивне звучання творів, здається, що звучить *tutti* оркестру, а коли потрібно тембри окремих інструментів, музичне відображення різноманітних явищ природи, щедре використання романтичних прийомів педалізації, навіть при хроматичних

пасажах, розподіл пасажів між обома руками, а з ритмічної сторони – у деяких випадках дозволяється ритмічна вільність виконання. Для вихідців із норвезької піаністичної школи притаманно – залучення виконавців до розуміння художньо-народного мистецтва, приділяється значна увага музичним образам, а також доволі гнучке ставлення до агогічних відхилень та динамічних відтінків при виконанні музичних творів. Разом із тим, піаністи норвезької піаністичної школи володіють гнучким зап'ястям та оксамитовим туше, приділяють велику увагу фразировці при виконанні творів світових шедеврів.

Висновки до Розділу 2

Отже, проведений порівняльний аналіз інтерпретації Балади *g-moll op.24* представниками різних виконавських типів, а саме – віртуозного, емоційного, інтелектуального та раціоналістичного, та встановлено, що виконавські концепції М. Плетньова та Г. Гульда суто індивідуальні. Зокрема, кожен з піаністів в залежності від особливостей творчого характеру здійснює підбір композиторського репертуару, який йому найбільш притаманний та вдалий для виконання.

Враховуючи вищезазначене, обидва музиканти звернулись до фортепіанної Сонати Е. Гріга та відтворили норвезький шедевр другої половини ХІХ ст. Так, під час виконання Сонати *e-moll op.7* піаністами було використано такі виконавські особливості – імпульсивність, стислість, спрямованість М. Плетньовим, розміреність, поетичність та химерність – Г. Гульдом.

Під час дослідження сучасних інтерпретацій виконання Балади *g-moll op. 24* Е. Гріга було встановлено, що кожен виконавець вкладає своє особисте розуміння та трактування даного твору, що однак не впливає на передачу основного замислу композитора. Більше того, Балада *g-moll op.24* Е. Гріга завдяки різним інтерпретаціям сучасних виконавців звучить актуально та цікаво.

Зазначимо, що при досить значних відмінностях, досліджувані версії достатньо значні самі по собі, в результаті чого у слухачів кожного разу виникає відчуття повного розуміння задуму геніального твору Е. Гріга, виняткове у багатогранності змісту. Соната та Балада належать до числа найулюбленіших і найбільш репертуарних творів Е. Гріга.

ВИСНОВКИ

Отже, в ході нашого дослідження ми мали змогу зробити наступні висновки. В результаті дослідження доктринальних підходів тлумачення теорії стилю ми мали змогу зрозуміти, що теорія стилю – це узагальнення людського досвіду та його особливостей у досліджуваній сфері загалом та виконавській, зокрема.

Дослідження культурно-мистецького простору Королівства Норвегії у II-й половини XIX ст. показало, що в цей період було досягнуто чи не найбільшого підйому за всю історію Норвегії. На наше переконання, цьому в значній мірі необхідно завдячувати Е. Грігу. Адже, Е. Гріг – перший норвезький композитор, творчість якого вийшла за межі своєї країни і стала надбанням загальноєвропейської культури. Завдяки Е. Грігу музична школа Норвегії стала на одну щабліну поміж інших національних шкіл Європи, не звертаючи увагу на те, що розвитку останньої заважали складні умови.

Під час аналізу основних віх життя та творчості Е. Гріга нам вдалося сформулювати наступні його періоди:

- 1843 – 1858 рр. – період від народження до вступу у консерваторію;
- 1858 – 1863 рр. – період навчання в консерваторії;
- 1863 – 1866 рр. – період становлення;
- 1866 – 1907 рр. – період визнання.

Тобто, розквіт творчої діяльності Е. Гріга припадав саме на 1866 – 1907 рр. Тому, творчість композитора здебільшого характеризувалася сформованістю світосприйняття, а також зрілості думок та поглядів на життя.

Під час здійснення порівняння виконавських концепцій Сонати *e-moll op. 7* у версіях Г. Гульда та М. Плетньова, було встановлено, що не звертаючи увагу на деякі розбіжності в інтерпретації Сонати *e-moll op. 7* досліджувані виконавці надзвичайно розгорнуто та чуйно сприймають і реалізують авторський стиль музики норвезького композитора. Бо, кожний

виконавський прийом та виразний засіб знаходять своє відображення у внутрішніх закономірностях даного твору. Що стосується виконання Сонати *e-moll op.7* Г. Гульдом, то піаніст професійно інтерпретує твір, приділяючи увагу кожному музичному фрагменту аж до найменших нюансів, в тому числі, із урахуванням чіткості та бездоганності всіх штрихів, а також прослідкував задуману композитором логіку та драматургію твору. Інтерпретації канадським виконавцем характерна: загальмованість темпів у порівнянні з іншим виконавцем, незвичайна чіткість туше, навіть під час швидкої гри, а також артикуляційних прийомів, що здається ніби виконавець грає без педалі. На головному плані у Г. Гульда виділяються думки та співпереживання. Більше того, необхідно наголосити що у виконавській концепції Сонати *e-moll op.7* у версії Г. Гульда відіграв значну роль, той факт, що мати піаніста Флоренс Емма Гульд є онуковою племінницею Е. Гріга. Зазначене, зокрема, відобразилось у особливостях виконання характерних для Романтизму норвезької культури.

В свою чергу виконавська концепція Сонати *e-moll op.7* М. Плетньовим характеризується безпомилково-феєричною віртуозністю та увагою до найдрібніших деталей, що відносить піаніста до віртуозного та водночас інтелектуального типів виконавців. Таким чином, до основних ознак, які характеризують індивідуальність М. Плетньова як інтерпретатора, можна віднести: туше, яким оперую піаніст, беручи кожен звук з певною тихістю та м'якістю, також воно дуже схоже на гру Ф. Шопена; рояль М. Плетньова завжди співає; редакторські вказівки у нотному тексті щодо агогічних відхилень виконує неперевірено та легко, інколи навіть вносить власне бачення до виконуваного твору, чому сприяє активна диригентська та композиторська діяльність.

Отже, порівняння виконавських концепцій Г. Гульда та П. Плетньова дає узагальнене уявлення про фортепіанний стиль Е. Гріга. Перед виконавцями було поставлено безліч професійних завдань, до яких можна віднести: реалізацію багатства почуттів музичного твору композитора

в властивих йому логічних та структурних формах вираження, споріднення динамічного та ліричного навантаження.

Під час аналізу Балади *g-moll op.24* у виконавських версіях А. Рубінштейна та Л. Андснеса було встановлено, що інтерпретації відрізняються темпом, характером, штрихами, артикуляційними прийомами, що зумовилось навчанням останніх в різних піаністичних школах (А. Рубінштейн – німецька піаністична школа, Л. Андснес – норвезька піаністична школа). Так, основними принципами німецької піаністичної школи є: швидкі, бурхливі темпи, незвичні музичні фарби з інструменту, масивне звучання творів, здається, що звучить *tutti* оркестру, а коли потрібно тембри окремих інструментів, музичне відображення різноманітних явищ природи, щедre використання романтичних прийомів педалізації, навіть при хроматичних пасажах, розподіл пасажів між обома руками, а з ритмічної сторони – у деяких випадках дозволяється ритмічна вільність виконання. Для вихідців із норвезької піаністичної школи притаманно – більш спокійні темпи, залучення виконавців до розуміння художньо-народного мистецтва, приділяється значна увага музичним образам, а також доволі гнучке ставлення до агогічних відхилень та динамічних відтінків при виконанні музичних творів. Разом із тим, піаністи норвезької піаністичної школи володіють гнучким зап'ястям та оксамитовим туше, приділяють велику увагу фразировці при виконанні творів світових шедеврів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артистична кар'єра та виконавський стиль Артура Рубінштейна у контексті культури його часу : веб-сайт. URL: <https://cheloveknauka.com/artisticheskaya-kariera-i-ispolnitelskiy-stil-artura-rubinshteyna-v-kontekste-kultury-ego-vremeni> (дата звернення: 11.01.2022).
2. Берген : веб-сайт. URL: <https://mandry.club/mista/bergen/> (дата звернення: 01.02.2022).
3. Всі піаністи : веб-сайт. URL: <http://allpianists.ru/rubinshtein.html> (дата звернення: 09.01.2022).
4. Геній чи ексцентрик? : веб-сайт. URL: <https://rimkor.edu.ru/%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D1%81/43-16> (дата звернення: 09.01.2022).
5. Гріг Е.Х. Соната е-moll, ор. 7. Вик. М.В. Плетньов : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iNzmSvCWm_o (дата звернення: 24.01.2021).
6. Гріг Е.Х. Соната е-moll, ор. 7. Вик. Г.Х. Гульд: веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xSyidbxAsug&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3JeUfzA2BfFB_НК009trMO8J6WnuXV20Eehg2AИ51siiQexn8iR1CmpI (дата звернення: 24.01.2021).
7. Гріг Едвард : веб-сайт. URL: http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Grieg_Edvard (дата звернення: 24.01.2021).
8. Е. Гріг – балада для фортепіано соль мінор (А. Рубінштейн) : веб-сайт. URL: <https://mendelbookinist.livejournal.com/28486.html> (дата звернення: 10.01.2022).
9. Едвард Гріг. Його твори. Музична творчіть Едварда Гріга. Навчання у консерваторії : веб-сайт. URL: <https://499c.ru/uk/edvard-grig-ego->

- proizvedeniya-muzykalnoe-tvorchestvo-edvarda-griga/ (дата звернення: 25.01.2021).
10. Життя композитора Едварда Гріга. Біографія Едвард Гріг. Осло: найкращі роки творчості : веб-сайт. URL: <https://499c.ru/uk/zhizn-kompozitora-edvarda-griga-biografiya-edvarda-griga-oslo/> (дата звернення: 23.02.2021).
 11. Інтерв'ю з піаністом Михайлом Плетньовим – (Pletnev Belza) Белза, 2004 р. : веб-сайт. URL: https://youtu.be/r6C80z8_rLk (дата звернення: 03.02.2022).
 12. Історія кохання, що породила шедеври: Едвард Гріг та Ніна Хагеруп – «Моїм генієм було кохання» : веб-сайт. URL: <https://www.radiovan.fm/station/article/33611> (дата звернення: 11.01.2022).
 13. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118.
 14. Ковтонюк В.Л. Стиль музичної творчості М. Плетньова : дис. на здобут. ступ. докт. філос. за спец. 025. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2022. 218 с.
 15. Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 21.04.2022).
 16. Копелюк О.О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 24 с.
 17. Країни світу. Довідник для ерудитів і мандрівників. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2005. 384 с.

18. Левашева О.Е. Эдвард Григ. Жизнь и творчество. Издание 2-е. Москва : Музыка, 1974. 624 с.
19. Лейф Ове Андснес : веб-сайт. URL: <https://meloman.ru/performer/leif-ove-andnes/> (дата звернення: 05.01.2022).
20. Лейф Ове Андснес : веб-сайт. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/79342/> (дата звернення: 08.01.2022).
21. Михайло Плетньов : веб-сайт. URL: <https://www.peoples.ru/art/music/composer/pletnev/> (дата звернення: 08.01.2022).
22. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 271 с.
23. Мурза Н.О. Країни Скандинавії на початковому етапі Європейської інтеграції. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 78-82.
24. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. С. 180-198.
25. Новохатська Т.М. Навчальний посібник для теоретичних та виконавських відділів музичних училищ. Запоріжжя : ЗДМУ ім. П.І. Майбороди, 2005. 135 с.
26. Піаніст Лейф Ове Андснес : веб-сайт. URL: <https://www.medicini.tv/ru/artists/leif-ove-andnes/> (дата звернення: 20.12.2021).
27. Про культуру : Закон України від 14 грудня 2010 року № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 08.05.2021).
28. Проблема творчої особистості в естетиці німецького романтизму : веб-сайт. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/ce96194d-d861-424f-b8ac-ff39383687db> (дата звернення: 01.02.2022).
29. Розинер Ф. Сага об Эдварде Григе. Москва : Музыки, 1972. 224 с.
30. Рубінштейн Артур: веб-сайт. URL: <http://music-fantasy.ru/dictionary/rubinshteyn-artur> (дата звернення: 08.01.2022).

- 31.Синяк Л.В. Музичний театр Бйорнстєрне Бйорнсона та Едварда Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій : дис. на здобут. наук. ступ. канд. юрид. наук. Київ : Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2019. 205 с.
- 32.Синяк Л.В. Музичний театр Бйорнстєрне Бйорнсона та Едварда Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 17 с.
- 33.Синяк Л.В. Національні акценти у драматургії прологу до опери Едварда Гріга «Олаф Трюггвасон». *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 84-91.
- 34.Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.
- 35.Словопедія : веб-сайт. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53393/385987.html> (дата звернення: 11.01.2022).
- 36.Тимофєєва К.В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
- 37.У Концертному залі імені Чайковського виступив піаніст Лейф Ове Андснес : веб-сайт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/v-kontsertnom-zale-imeni-chaykovskogo-vyistupil-pianist-leyf-ove-andnes/> (дата звернення: 10.01.2022).
- 38.Філіна А.П. Культурний простір: основні його види та культурна діяльність суспільства щодо задоволення соціокультурних потреб громадян. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. 1 (6). 2016. С. 82-86.
- 39.Чинаєв В.П. Спокій ясності. *Радянська музика*. 1985. № 11. 56 с.
- 40.Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

41. Як виховати генія – життєвий експеримент Ласло Полгар : веб-сайт.
URL: vaty-geniya-zhyttyevyyu-eksperyment-laslo-polgara (дата звернення: 01.02.2022).
42. Amalia Sagona B.M. Edvard Grieg's Ballade in the Form of Variations on a Norwegian Melody, Op.24, for Piano, and Old Norwegian Melody with Variations, Op.51, for Two Pianos: An Analytical Overview and Interpretive Study of the Variation Procedure : Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University. The Ohio State University, 2009. URL: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1257892076&disposition=inline (accessed: 11.06.2021).
43. Edvard Grieg by H.T. Finck. London : Jonh Lan, the Bodley head : веб-сайт. URL: <https://archive.org/details/edvardgrieg00finc/page/n19/mode/2up> (accessed: 21.01.2021).
44. Edvard Grieg: Between two worlds. By Rebekah Jordan. 2003 : веб-сайт. URL: <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/11548/1/fulltext.pdf> (accessed: 21.01.2021).
45. Ein Komponist, der Norwegen musikalischen Weltruhm verschaffte : веб-сайт. URL: http://www.leipzig-almanach.de/musik_edvard_grieg_ein_portrait_anlaesslich_des_5_leipziger_grieg-kongresses_im_herbst_2004_dr_joachim_reislaus.html (accessed: 21.01.2021).
46. Glenn Gould : веб-сайт. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Glenn+Gould/+wiki> (accessed: 11.01.2022).
47. Grieg - Ballade op 24 in G minor (Andsnes) : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tryq9a9y8Q4> (accessed: 20.03.2022).
48. Grieg Sonate e-moll. op. 7. Leipzig, Breitkopf & Hartel : веб-сайт. URL: http://www.notomania.ru/noty_kompozitsii.php?n=5549# (accessed: 24.01.2021).

- 49.Grieg: Ballade in G minor op. 24 Rubinstein, pn : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=TxzI7T_7OyY (accessed: 11.01.2022).
- 50.Leif Ove Andsnes plays Grieg Ballade in G minor : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nLszpnNmC_w (accessed: 20.03.2022).
- 51.Musikk i Norge : веб-сайт. URL: https://snl.no/Musikk_i_Norge (accessed: 22.04.2022).
- 52.Norsk Folkemusikk. Arne Bjørndal. Utgjeve som Festskrift til 70-årsdagen. (Nordog Midhordland Sogelag, Bergen, 1952.) : веб-сайт. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-international-folk-music-council/article/norsk-folkemusikk-arne-bjorndal-utgjeve-som-festskrift-til-70arsdagen-nordog-midhordland-sogelag-bergen-1952/EC09C41D77668E461D85517D03505CDD> (accessed: 21.01.2021).
- 53.Peer Gynt Henrik Ibsen : веб-сайт. URL: <http://pinkmonkey.com/dl/library1/gynt.pdf> (дата звернення: 24.02.2022).
- 54.Sonata for piano in E Minor, Op. 7 № 1 : веб-сайт. URL: <http://classicaltest.net/ru/music/grieg-piano-sonata-e-minor> (accessed: 01.04.2022).

ДОДАТКИ

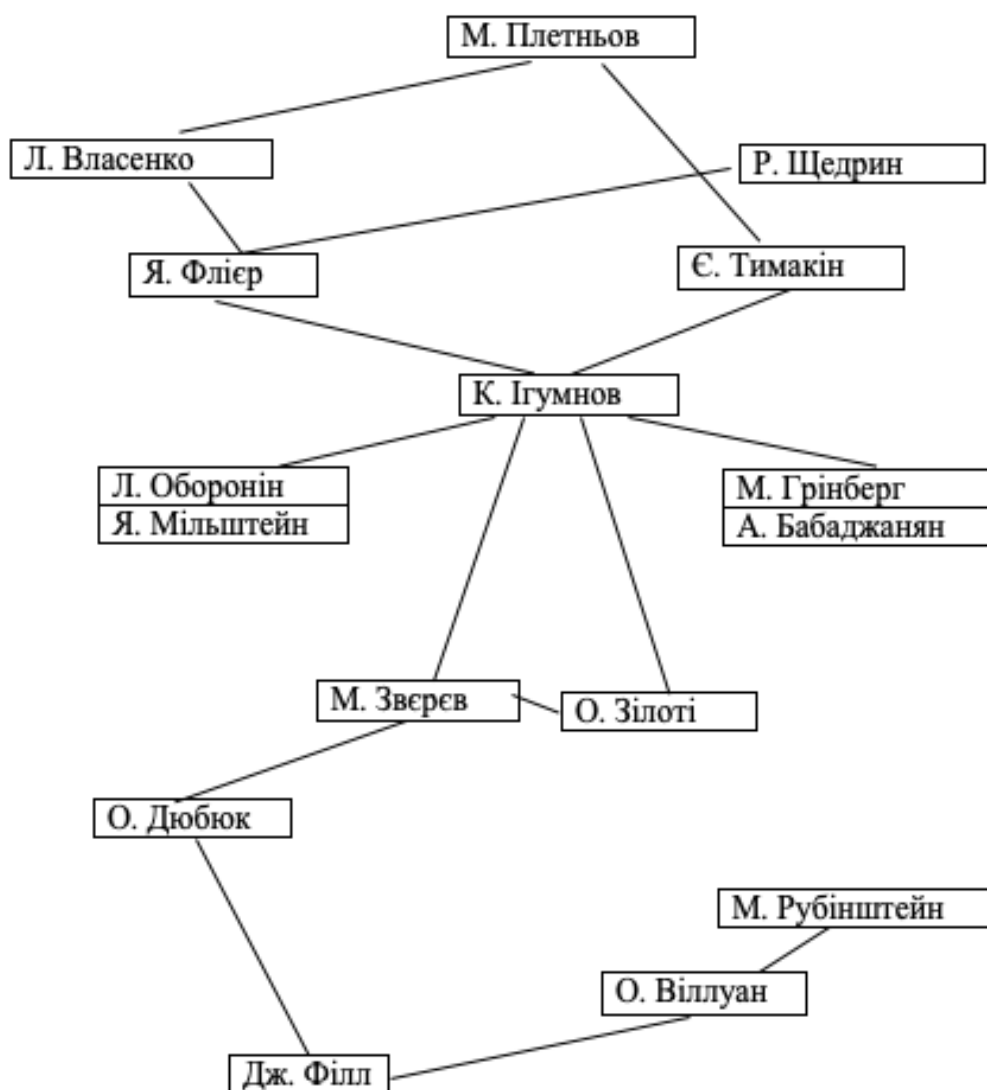
Додаток № 1

Дім-музей Троллягауген Е. Гріга в місті Берген



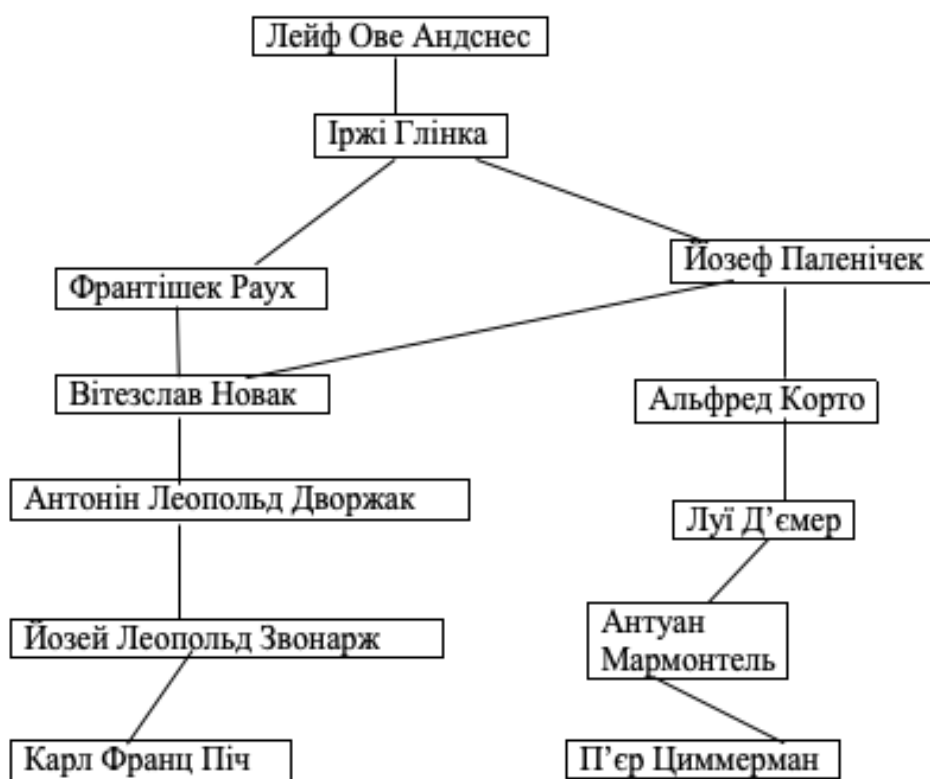


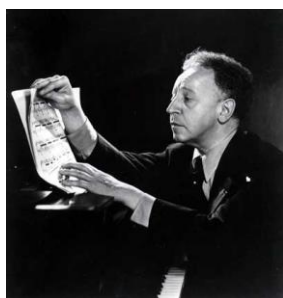
Генеалогічне дерево М. Плетньова



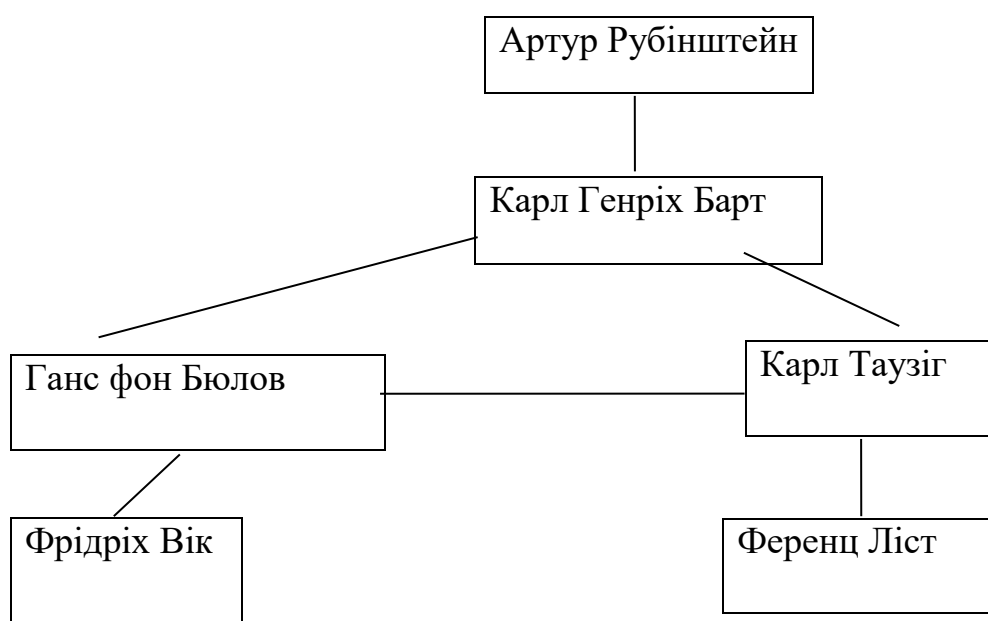


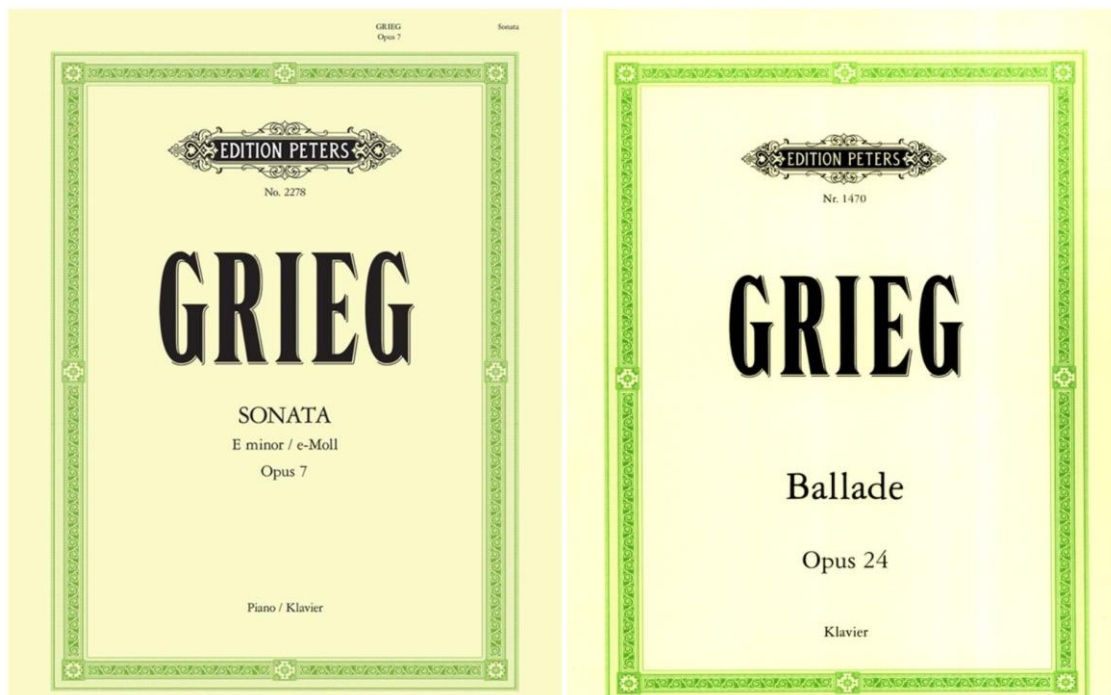
Генеалогічне дерево Л. О. Андснес





Геологічне дерево А. Рубінштейна



Е. Гріг Соната *e-moll op.7* та Балада *g-moll op.24*

Творча спадщина великого митця Е. Гріга:

Фортепіанні твори	<ul style="list-style-type: none"> • Варіації на нім.тему (1854); • 23 маленькі п'єси (1859); • 9 дитячих п'єс (1859); • 3 п'єси (1860); • 4 п'єси (1861); • 6 поетичних муз.картинок (1863); • Соната <i>e-moll op.7</i> (1865); • жалобний марш пам'яті Рікарда Нудрока (1861); • 25 норвезьких пісень та танців (1870); • Балада у формі варіацій на норвезьку тему <i>op.24</i> (1875); • 6 норвезьких гірських мелодій (1875); • 4 сторінки з альбому (1864, 1874, 1876, 1878); • Імпровізація на норвезькі нар.пісні (1878); • «3 часів Хольберга» (1884); • «Настрій» 7 п'єс <i>op.73</i> (1905); • 3 п'єси (1898, 1891, 1908); • Ліричні п'єси – 10 зош. (1867-1901).
Симфонічні твори	<ul style="list-style-type: none"> • Симфонія <i>c-moll</i> (1863); • Концертна увертюра «Осінь» (1866); • Сюїта «Пер Гюнт» (<i>op. 4</i> – 1888; <i>op. 55</i> – 1896); • Сюїта «Сигурд Хрестоносець» (<i>op. 56</i> – 1892); • Симфонічні танці на норвезькі теми <i>op. 4</i> (1898); • Лірична сюїта (1899).
Для хору, солістів та оркестру	<ul style="list-style-type: none"> • «Бергліот» <i>op. 42</i> (1871; 1885); • «Біля воріт монастирю» <i>op. 20</i> (1870-1871); • «Повернення на Вітчизну» <i>op. 31</i> (1872; 1881); • «У полоні гір» <i>op. 32</i> (1878).
Концерт для фортепіано з оркестром	<ul style="list-style-type: none"> • Концерт <i>a-moll op.16</i> (1868).
Для камерного оркестру	<ul style="list-style-type: none"> • 2 елегічні мелодії <i>op.33, op.34</i> (1883); • «3 часів Хольберга» <i>op.40</i> (1884-1885); • 2 норвезькі мелодії (1894-1895); • 2 п'єси: «Вечір у горах», «Колискова» <i>op.68</i>(1898).

Для скрипки та фортепіано	<ul style="list-style-type: none"> • 3 сонати (1865; 1867; 1886-1887); • Гавот (1867).
Для скрипки та віолончелі	<ul style="list-style-type: none"> • Соната <i>op.</i> 36 (1882-1883).
Для хору <i>acappela</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 17 пісень та 2 кантати (1874 та 1884).
Вокальні твори	<ul style="list-style-type: none"> • близько 150 пісень, романсів та пісенних циклів (1864 – 1894).
Музика до спектаклів	<ul style="list-style-type: none"> • «Сигурд Хрестоносець» 5 номерів <i>op.</i>22 (1872); • «Улаф Трюгвасоп» 3 сцени (1873; 1883; 1889); • Музика до драми «Пер Гюнт» (1874-1875).

Е. Гріг зі своєю дружиною

