

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ
Е. ГРІГА НА ВІРШІ НІМЕЦЬКИХ ПОЕТІВ**

Магістерська робота

ЗУЄВОЇ Євгенії Геннадіївни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент

ВАЩЕНКО Олена Вікторівна

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



ЗУЄВА Є. Г.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. «НІМЕЦЬКІ» ВОКАЛЬНІ ОПУСИ Е. ГРІГА ТА ЇХ НАУКОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	7
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. «ЧОТИРИ ПІСНІ» ор. 2: <i>Sturm und Drang</i> в творчості Е. Гріга.....	18
2.1. Жанрово-композиційні особливості Пісень ор. 2.....	18
2.2. Виконавська інтерпретація пісень ор. 2.....	26
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. «ШІСТЬ ВІРШІВ» ор. 4 Е. Гріга: контраст композиторського задуму та виконавської практики.....	29
3.1. Жанрово-композиційні особливості Пісень ор. 4.....	29
3.2. Виконавська інтерпретація пісень ор. 4.....	38
Висновки до Розділу 3.....	40
РОЗДІЛ 4. «ШІСТЬ ПІСЕНЬ» ор. 48: зрілість і простота.....	42
4.1. Жанрово-композиційні особливості Пісень ор. 48.....	42
4.2. Виконавські версії пісень ор. 48.....	48
Висновки до Розділу 4	51
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТОК.....	62

ВСТУП

Актуальність теми. В музикознавчій літературі склалася негативна тенденція «докоряння» Е. Грігові за його звернення (і повернення) до німецьких поетичних джерел, про що пише, зокрема С. Джаррет [57]. Результатом цього процесу стало те, що його німецькі вокальні опуси (ор. 2, ор. 4, ор. 48) або ігноруються або у відповідності до «традиції» відверто критикуються. Це заважає більш менш об'єктивно оцінити їх і з точки зору продовження традицій (Ф. Шуберт, Р. Шуман), і під кутом їх ролі в творчості самого композитора, який зростав і виховувався на ґрунті західноєвропейського, і, в тому числі, німецького романтизму. Не розглядається жоден з опусів з позицій циклічності. Тільки ор. 48 привертає увагу Й. Люненбургер [58], втім дослідниця робить висновок, що, він не відповідає даним жанровим параметрам.

Особливої уваги заслуговує і питання виконавської інтерпретації «німецьких опусів», які входять в репертуар таких яскравих вокалісток як Барбара Бонні (США), Анн-Софі фон Оттер (Швеція), Моніка Грооп (Фінляндія), Марія Анріета Рейнгольд (Германія), Маріанна Гірсті (Норвегія), Кірстен Флагстад (Норвегія) [54; 59; 60; 61; 62]. Відомо, що в творчості Е. Гріга панує узагальнена трактовка тексту, втім німецька фонетика не може не впливати на музичну мову, і, відповідно до цього характер інтерпретації. Якого саме підходу вимагають його «німецькі» опуси? Які цікаві композиторські знахідки ілюструють ці пісні чи вони взагалі не становлять інтересу для вокаліста? Відповіді на всі ці питання можна дати тільки після ґрунтовного аналізу і музично-поетичного тексту, і виконавських версій обраних творів, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки відбору та трактовки Е. Грігом німецької поезії в його камерно-вокальній ліриці, визначенні можливих шляхів інтерпретації його пісень та найбільш переконливої виконавської версії ор. 2, ор. 4 та ор. 48 Е. Гріга для побудови власної моделі інтерпретації зазначених циклів.

Відповідно поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання**:

- оцінити роль німецької поезії в вокальній спадщині Е. Гріга;
- розкрити існуючі музикознавчі підходи до камерно-вокальної музики Е. Гріга на вірші німецьких поетів;
- розкрити тематику пісень ор. 2, ор. 4, ор. 48;
- виконати жанрово-композиційний аналіз пісень ор. 2, ор. 4, ор. 48;
- розглянути ор. 2, ор. 4, ор. 48 з точки зору циклічності;
- здійснити виконавський аналіз пісень ор. 2, ор. 4, ор. 48;
- співставити та порівняти виконавські версії пісень ор. 2, ор. 4, ор. 48;
- виявити своєрідність кожної з виконавських версій і зробити висновок про найбільш вдалі і переконливі виконавські інтерпретації.

Об'єктом дослідження виступає вокальна творчість Е. Гріга, його **предметом** – виконавська інтерпретація вокальної музики Е. Гріга.

Матеріалом роботи обрано нотний текст ор.2, ор. 4 та ор. 48 Е. Гріга, а також їх виконавські версії – аудіо- та відеозаписи [49; 52; 53].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – для виявлення стилістичної специфіки німецьких вокальних опусів Е. Гріга;
- *семантичний* – розкриває символіку/значення тональності та тональної драматургії в німецьких вокальних опусах Е. Гріга;
- *жанровий* – дозволяє визначити специфіку трактовки вокально-поетичних зразків – пісня, романс, монолог, елегія, балада тощо, у відповідності з чим композитор висуває ті чи інші вимоги перед виконавцем;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика вокальної партії; ладо-гармонічні і фактурні особливості, композиція пісень – строфічна, куплетна, тричастинна репризна тощо);

- *виконавського аналізу* – для визначення специфіки тих чи інших виконавських завдань в німецьких вокальних опусах Е. Гріга;
- *порівняльний* – допомагає співставити різні виконавські версії пісень Е. Гріга та обрати найбільш переконливі з них.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені *питанням*

- *виконавської інтерпретації* (В. Вечер [11], Н. Водолеєва [12], В. Гіголяєва [15], Н. Драч [26]);
- *вокального виконавства* (М. Алексєєва [1], А. Волощенко [13], Л. Деркач [23; 24], Н. Гребенюк [20], Чжоу Чживей [47]);
- *жанрів вокальної музики та вокальних циклів* (В. Васіна-Гросман [10], Г. Ганзбург [14], Г. Глауберман [16], Н. Говорухіна [19], О. Грицюк [22], О. Лісова [32], Ма Цзяця [34], Л. Мазель, В. Цуккерман [35], Р. І. Петрушанська [40]);
- *співвідношення музики і поетичного слова* (В. Васіна-Гроссман [8; 9; 10], Г. Глауберман [16], Н. Говорухіна [18], Ю. Малишев [33], В. Супрун [42; 43]);
- *творчості Е. Гріга* (Б. Асаф'єв [3; 4], І. Баранова [5], Ф. Бенестад, Д. Шельдеруп-Еббе; Ю. Кремльов [28], О. Левашова [39], І. Фіндейзен [44], Б. Шоу [48]);
- *камерно-вокальної музики Е. Гріга* (Р. Лейтес [29], Лі Й [31], Є. Мурадова [36], К. Назаренко [39], Б. Фостер /Beryl Foster [55], С. Джаррет / Sandra Jarret [57], Й. Люненбургер /Jorma Lunenburger [58]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в магістерській роботі вперше запропоновано виконавський аналіз пісень ор. 2, ор. 4 Е. Гріга (деякі виконавські аспекти ор. 48 розглядає С. Джаррет [57]), а також порівняння їх виконавських версій.

Практична значимість роботи. Отримані результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених питанню виконання вокальної музики Е. Гріга, а також, і у виконавській

практиці, і в теоретичних навчальних курсах з історії зарубіжної музики, аналізу музичних форм та в класі камерного співу.

Структура роботи. Робота складається з Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку, де містяться таблиці з основними музично-поетичним параметрами кожного з циклів. У вступі обґрунтовуються актуальність, об'єкт, предмет, дослідження, сформульовані мета і завдання. Перший розділ «Німецькі вокальні опуси в науковій інтерпретації» присвячений розгляду ролі німецьких поетичних витоків музики Е. Гріга та аналітичним підходам, існуючим в сучасній літературі, присвяченій музиці композитора. У Розділах 2 – 4 послідовно розглядаються камерно-вокальні цикли пісень Е. Гріга на вірші німецьких поетів а аспектах їх тематики, музичних особливостей, з точки зору циклічності (2.1; 3.1.; 4.1.), а також виконавських завдань і підходів до інтерпретації (2.2.; 3.2., 4.2.). Загальний обсяг роботи складає 64 сторінки, з них основного тексту – 55, Список використаних джерел включає 62 позиції, в тому числі – 6 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

«НІМЕЦЬКІ» ВОКАЛЬНІ ОПУСИ Е. ГРІГА ТА ЇХ НАУКОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Незважаючи на постійну перевагу, яку Е. Гріг віддавав датській та норвезькій поезії, його вокальна творчість відкривається з пісень на слова німецьких авторів: «4 пісень на вірші німецьких поетів» ор. 2 (Г. Гейне, А. Шаміссо) і «Шести віршів» ор. 4 (Г. Гейне, Л. Уланд, А. Шаміссо). До тих же поетичних витоків він звертається і в більш зрілий період – в «Шести піснях» ор. 48 на вірші Г. Гейне, Е. Гейбеля, Л. Уланда, В. Фон дер Фогльвайде, В. Гете, Ф. Боденштедта.

Р. Лейтес зазначає, що з 145 пісень Е. Гріга тільки 17 написані на вірші німецьких поетів: 10 в опусах 2 і 4; 6 - в опусі 48, одна – в опусі 39 [29, с. 13, див. виноску].

Б. Асаф'єв пише, що незважаючи на нечисленність зразків вокальної музики на німецькі тексти, вже серед ранніх романсів зустрічаються яскраві знахідки, які «<...> свідчать про безсумнівність вникання Гріга в німецьку романтичну поезію і в культуру пісні, а значить про тісний і глибокий зв'язок його юних дослідів з великими попередниками [24, с. 71 – 72].

Зауважимо, що якщо в ранніх циклах він обмежується відомими авторами і поміщає по кілька віршів одного і того ж поета в цикл, то в ор. 48 він використовує інший принцип - кожна пісня написана на текст різних авторів, серед яких не тільки фігури зі світовими ім'ям – В. Гете і Г. Гейне, а й менш відомі – Е. Гейбель, Л. Уланд, Ф. Боденштедт. Крім того, крім романтиків він звертається до поезії Ф. Фон дер Фогльвейде (1160-70 – 1228) – автора періоду класичного міннезанга. Незважаючи на такий цікавий вибір поетичних витоків, безсумнівно продиктований специфічним композиторським задумом, німецькі опуси мало висвітлені музикознавчій літературі, навіть в монографії Р. Лейтес, присвяченій пісенній творчості Е. Гріга.

Відверте ігнорування «німецьких» вокальних опусів Е. Гріга вже стало традицією в музикознавстві, що підтверджується і останніми дослідженнями. С. Джаррет¹ зазначає, що вони не тільки «ледве згадуються» в наукових джерелах, але й, якщо вже їм щастить на увагу дослідників, то це відбувається із значною долею приниження [57, chapter 9]. Так, Давід Монрад-Йохансен, один з визначних і «надійних» біографів композитора, почував себе «зрадженим» [там само], в тому, що Е. Гріг повернувся до німецьких віршів після 25-річної перерви: «Це було так, наче ми піднімалися вгору, повітря стало чистішим, ширшим огляд, вільнішим.... і, тоді раптово, ми опинилися знову у підніжжя гори, там де починали» [цит. по 57]. Звісно, в такому висловлюванні є певня доля суб'єктивізму, але воно ілюструє досить явний негативізм у відношенні німецького в музиці Е. Гріга, що радше зумовлено політичними, ніж естетичними факторами.

Найбільше «пощастило» з точки зору уваги, яку йому приділяють музикознавці, ор. 48 – його розглядають Є. Мурадова [36], С. Джаррет [57]. Й. Люненбургер [58].

«Шість пісень» були створені в 1889 році. Як свідчить О. Левашева, це був період інтенсивного концертного життя. Влітку 1888 року, після гастролей в Лондоні, Е. Гріг отримав нові запрошення з Англії, Німеччини та Росії [30, с. 409]. Уже в серпні цього року він знову їде в Англію, а в початку 1889 дає концерт в Берліні, де вперше була виконана сюїта «Пер Гюнт». У цьому ж році він вперше виступає в Парижі (22 грудня). Крім симфонічних, відбулися також камерні концерти в залі Плейлея за участю Ніни Гріг [30, с. 410]. Відомо, що Ніна стала головною натхненницею вокальної музики композитора. Не випадково Е. Гріг писав: «Не думаю, щоб до складання пісень у мене було більше таланту, ніж до інших жанрів музики. Як же сталося, що саме пісням належить така важлива роль в моїй творчості? Та просто тому, що я, як і всі

¹ Перше видання праці «Гріг та його пісні» С. Джаррет відбулося в 2003 році. Друге – в 2019 році [57]. Робота в обмеженому вигляді доступна через сервіс Google Books (там вона представлена без нумерації сторінок), тому посилання на сторінки відсутні.

інші смертні, один раз в житті був геніальним. Моїм генієм була любов. Я полюбив молоду дівчину з дивним голосом і настільки ж дивним виконавською талантом. Вона стала моєю дружиною і ... єдиною справжньою виконавицею моїх пісень ... »[там само]. З цих слів можна судити, що саме манеру виконання Ніни Е. Гріг вважав еталонною і всім інтерпретаторів пісень, які, в першу чергу, зацікавлені в найбільш точній розкритті авторського задуму, слід орієнтуватися на ті відгуки, які сучасники дають співу цієї вокалістки. О. Левашева пише, що «<...> критики одностайно відзначали її проникливе виконання гріговських романсів, її виразне фразування, бездоганну інтонацію» [30, с. 410]. І далі: «Проста і благородна, чужа будь-якій афектації манера співу Ніни Гріг справила надзвичайне-свіже враження на паризьку публіку («бачили ви коли-небудь примадонну, яка могла б пристойним чином заспівати просту пісню?» вигукував один журналіст)» [30, с. 410]. Однак відомостей про виконання «Шести пісень» в цей час немає. Можливо, для французької публіки Е. Гріг не демонструвати вокальну музику на німецькі тексти, можливо саме національно своєрідні тексти завоювали найбільше визнання у публіки, тому найбільш «<...> зачаровували, за загальним визнанням, було виконання Ніною пісень Гріга на тексти Б'єрнсона, Ібсена і Віньє» [30, с. 410].

Є. Мурадова свідчить, що «можна уявити пісенно-романсову творчість композитора у вигляді восьми основних тематичних груп: тема природи, тема батьківщини, лірика (любовна, самотності, скорботна), дитячі пісні, тема мистецтва, філософська тематика [36, с. 13-14]. Деякі з пісень циклу Є. Мурадова, на відміну від інших дослідників, які не зупиняються на цьому німецькому циклі, згадує «вибірково», розкриваючи особливості різних тематичних блоків. Так № 1, «Привіт», розглядається як прояв типової для композитора теми - «весняного пробудження природи і почуттів людини» (№ 1, «Привіт») [36, с. 27], в № 6 «Сон» (любовна лірика) Є. Мурадова вказує на «типово гріговській колорит захопленості» [36, с. 31], який сильніше проявиться в циклі «Мелодії серця». Зупиняється дослідник на романсі № 5,

«Троянди» («Час троянд»), який називає одним з «найвиразніших в елегійній ліриці Гріга» [36, с. 37]. Особливу увагу Є. Мурадова приділяє мелодії романсу, яка «відрізняється багатою інтонаційною виразністю при великій ролі інтонацій висхідної сексти (від квінти тоніки до її терції) і зменшеної квати (від звуку III ступеня до вступного тону лада); остання найбільш значна, особливо в зв'язку з терцквартакорд VII ступеня, з недозволеним затриманням до його терції» [36, с. 37, виноска]. Цю ввіднотонову інтонацію музикознавець називає лейтінтонація романсу.

№ 6 «Сон» також згадується Є. Мурадовою в зв'язку з особливою музичною формою – тричастинна з динамізованою репризою, яка знаходить відображення в ряді романсів – «Лебідь», «Сон», «Серце поета», «Перша зустріч», «Шлю я привіт», «Колискова Сольвейг» і багатьох інших [36, с. 73]. Музикознавець підкреслює, що ця форма поєднується з динамічним характером музики, емоційною яскравістю, драматизмом, особливою цілісністю образу, що обумовлено «<...> роллю наскрізного розвитку, яке найбільш яскраво виразилося в грігівських динамізованих репризах» [36, с. 73].

З деталей, які ми почерпнули в роботі Є. Мурадової, можна зробити висновок, що цикл «Шести пісень» ор. 48 включає майже весь спектр тематики вокальної творчості композитора, за винятком дитячої пісні і теми батьківщини, що робить його цікавим для розгляду, аналізу, а також виконання.

С. Джаррет пояснює стилістичну відмінність ор. 48 від інших вокальних творів Е. Гріга тим, що «німецькі пісні звучать по-німецьки, оскільки вони німецькі», і «було б недоречно створити німецькі пісні з норвезьким “саундом”». Окрім того Е. Гріг виявляє в цьому опусі «рабську відданість німецькій романтичній лексиці (ідіомі)», що виявилось в використанні quasi-фольклорних мелодій, хроматизмів. Найбільш яскравими з ор. 48 С. Джаррет вважає «Час троянд» (на вірші Гете) та «Сон» (на вірші Боденштедта). «Вони можуть бути поставлені в один ряд із найкращими зразками шубертівської та

шуменовської лірики і стати справжніми перлинами концертного виступу», – відзначає С. Джаррет [57].

Серед виконавських труднощів С. Джаррет також звертає увагу на «Замовклого солов'я» з точки зору планування дихання. В розділі з розміром $\frac{3}{4}$ він не дає жодної паузи. Діапазон цієї пісні не виходить за межі октави, а також в мелодії переважає поступеневий рух, за виключення теми солов'я. Вона особливо підкреслює, що легший голос впорається краще з цією піснею, ніж драматичний, але «важчий та гнучкий» («heavier voice with flexibility») буде так само «ефективним».

Вона також завзначає: «Певна доля вокальної зрілості вимагається для плавного і ліричного виконання широких інтервалів» в «Часі троянд», а у «Сон» сподобається співакам, які «комфортно почувають себе у межах широкого діапазону» (до as^2).

Й. Люненбургер [58] зупиняється на ор. 48 Е. Гріга, співставляючи ці пісні з ор. 50 Сібеліуса, написаними 15 років пізніше (1906). Вона зазначає, що обидва твори «не є пісенними циклами у вузькому сенсі цього слова, оскільки тексти написані різними авторами, і *lieder* має різноманітну тематику». Співставлення двох опусів, на думку дослідниці, є влучним задумом, оскільки висвітлює дивовижну згоду композиторів в трактовці пісень [58, р. 4].

Як і ор. 48 Е. Гріга, ор. 50 Я. Сібеліуса складається з шести пісень. Найбільше співпадіння з точки зору вибору тексту ілюструє № 5 «Час троянд» та № «Пісня роз» («*Rosenlied*») Я. Сібеліуса.

З точки зору музичних особливостей теж спостерігаються аналогії. Так, обидва цикли (дослідниця так і називає їх – *Leider cycles* [58, р. 5]) належать до пізньоромантичної традиції. Тільки в “*Die verschwiegene Nachtigall*”, відповідно до текстової основи (поет-менестрель XI століття), Е. Гріг звертається до архаїчного колориту. У Я. Сібеліуса, в свою чергу активно застосовується педаль і зростаюче «розчинення» (*dissolution*) тональності [58, р. 5]. Втім, як і інші дослідники Й. Люненбургер підтверджує думку про те, що

ці «цикли lied не належать до найбільш прогресивних <...> Скоріше ми знайдемо більш інноваційну роботу в піснях, написаних на тексти, в яких композитори більше почувають себе “вдома”» [58, р. 13].

Окрім Р. Лейтес, ранні цикли Е. Гріга згадують Ф. Бенестад, Д. Шельдеруп-Еббе [6]. Так, «відомий критик Хуго Ріман писав <...> що вони виявляють таку силу музичного вираження, що примушують пригадати Шуберта в найкращих зразках його таланту» [6, с. 35]. «Звісно, така оцінка сьогодні звучить як явне перебільшення», - відзначають музикознавці, тим самим долучаючись до загальної тенденції «докоряння» Грігові за німецьке. Вони погоджуються, що пісні «виконані добротню» - (як меблі чи предмети побуту?) – «в технічному відношенні і несуть на собі печать впливів романтичного літературного руху “Буря і натиск”» [6, с. 35]. І все ж, зазначають дослідники «вони достатньо нейтральні за музикою, а в контексті інших григівських творів майже безликі» [там само]. Найбільш «повноцінною» вони вважають «З тугою глядів я довго» на текст Гейне, оскільки «її вокальна партія насичена задушевним настроєм, акомпанемент багатий за барвами».

Вже вибір лексики – «повноцінний», «добротний» свідчить про якийсь дуже стійкий і агресивний негативізм щодо названих творів, який навіть показовіший за власне музичні характеристики, які надають пісням автори монографії.

Ще одна цікава деталь щодо ор. 2 з’являється трохи пізніше на сторінках цієї ж роботи. Ф. Бенестад зазначає, що весною 1862 року Е. Гріг повернувся в Берген після консерваторських іспитів і почав активну концертну діяльність. Як піаніст, він брав участь у виконанні Фортепіанного квартету ор. 47 Р. Шумана і акомпанував співачці Вібеке Мейер, яка «співала його власні пісні на вірші німецьких поетів» [6, с. 37]. Пізніше, при виданні цих пісень в них з’явилася присвята виконавиці. Отже, цілком можливо, що Ніна Гріг, чие виконання, зі слів Р. Лейтес, вважалось «еталонним», була не єдиною і неповторною музою композитора.

Наступний ор. 4 Е. Гріг написав за часів знайомства з Ніною Хагеруп. Німецькі пісні були перші з ряду циклів, які він їй присвятив, що зафіксовано у виданні 1864 року, як свідчить Ф. Бенестад [с. 45]. Показово, що «в жодному з цих романсів, між іншим, немає любовного змісту», – стверджують дослідники [там само]. Ця теза здається трохи дивною і справляє враження, що для музикознавців «любовна тематика» – це щось дуже однозначно відверте як зізнання. Цього дійсно немає в циклі, але жіночо-чоловічі взаємовідносини представлені. Так, в № 2 розкривається тема прощання з коханою, з якою хлопець провів ніч, а в «Старій пісні», яку, доречі, автори теж згадують, йдеться про жінку короля і її молодого коханця, вбитих ревним чоловіком.

Найбільш вдалим піснями ор. 4 дослідники вважають № 1, яку вони чомусь називають «Мудрець», хоча «Die Waise» перекладається як «Сирота» («Мудрець» німецькою *Salbei*) – можливо, це якраз не їх вина, а російськомовного перекладача. Інший номер який вони виділяють – це № 5, який вони називають «найкращим у цьому зошиті» [6, с. 45]. Ще одна важлива деталь, яку підкреслюють дослідники – це зміна пріоритетів з гармонічного начала на мелодичну. «Якщо в лейпцизьких творах Гріг концертував сили головним чином навколо гармонії, проявивши вельми слабкий талан в розробці мелодичного начала, то тепер він був на шляху до повного розкриття своїх здібностей мелодиста» [6, с. 45]. В обох названих піснях дослідники відзначають доволі «довгі періоди з чеканим виразним мелодичним малюнком: в „Мудреці” – шубертівського, в “Старій пісні” - шуманівського характеру» [6, с. 46]. Втім, такий інтерес музикознавців до останнього зразка виглядає доволі дивним, як і твердження про шуманівський тип мелодики, адже в ній Е. Гріг досягає максимальної простоти і навіть невибагливості – акомпанемент рухається в унісон з мелодією, що будується на повторності фраз і не виходить за межі пісенності.

Дослідники все ж таки пишуть, що «Стара пісня» «відзначена простотою», але вона «не є спрощенням, мета якого – приховати нестачу натхнення, а результат логічної концентрації» [6, с. 46]. Значно менше

захоплення вони висловлюють щодо «Прощання» із «вкрай песимістичним осіннім настроєм» і різко контрастуючій їй «Пісні мисливця» на вірші Уланда. В обох, пише Ф. Бенестада, є певна монотонність – «в першій це стосується ритміки, в другій вона виявляється як наслідок манірного використання порожніх басових квінт» [6, с. 46]. «Нерівністю» позначені, на їх думку, також і інші два романси (№ 2 та № 6), які «достатньо традиційні, але містять ізольовані ділянки гармонічної сміливості та оригінальності» [там само]. Як бачимо, критика стає менш різкою в порівнянні з ор. 2 та характеристика пісень стає детальнішою. Втім, певна доля критицизму у Ф. Бенестада та Д. Шельдерупа-Еббе, все ж таки стосується цих вокальних опусів не стільки як творів саме на німецьку поезію, скільки недосконалості ранніх зразків творчості Е. Гріга. Це підтверджується їх наступним висловлюванням щодо «Чотирьох романсів» ор. 10, які вони вважають «найслабкішим з усіх грігівських пісенних зошитів» [6, с. 47].

Щодо ор. 48, то ві на думку, Ф. Бенестада та Д. Шельдерупа-Еббе, знаменує собою той період, коли Е. Гріг «визнав, що відвернувся від національних витоків, прагнучі нових, більш широких обріїв» [6, с. 203]. Пісні ор.48 і 49 ілюструють цей «стилістичний перелом», оскільки, на їх думку «Гріг повністю відмовляється від норвезької музичної інтонації», але ці 12 «нерівних пісень» вже ж не позбавлені, на їх думку, авторської індивідуальності.

Ор. 48 виділяється своєю цільністю. На відміну від інших авторів, дослідники звертають увагу на присвяту цього зошиту Еллен Нурдгрєн (Гульбрансон).

Зупинимось на цій постаті. Інший дослідник пісенної творчості Е.Гріга – Б. Фостер – відзначає, що Еллен Нордгрєн/Ellen Nordgren (така транслітерація більш уживана, ніж з «у») була одним «з улюблених грігівських інтерпретаторів», про що свідчать численні листи, які збереглися в грігівській колекції в Бергені [55, р. 22]. А описання співачки в листі Бейру як «солодкої шведської дівчини» свідчить, можливо, не тільки про захоплення її талантами

[там само]. Джон Нортон висловив думку, що Е. Грігу сподобалося, як співачка відчуває «різницю між оперною та камерною манерою співу» [55, р. 22].

Цікаво, що Еллен Гульбрансон (1863 – 1947), мала драматичний голос, що якнайкраще відповідав вагнерівським оперним партіям [56]. Вона, за свідченням джерел, «була провідною фігурою серед другого покоління Байройтських співаків», а в 1911 році отримала нагороду від самого Шведського монарха. Серед її партій – вердіївська Аїда, вагнерівська Бругільда і Ортруда (1898), а також Кундрі з «Парсифаля» і Ізольда з «Трістана». Перший її виступ на Байройтському фестивалі відбувся в 1898 році і до 1914 вона щорічно співала на ньому.

Отже, легка та невимушена манера Ніни Гріг – це не єдине натхнення і не єдиний еталон для композитора. І тут виникає питання, яку з інтерпретацій вважати найбільш відповідною, якщо сам композитор захоплювався протилежно різними «музами».

Детально не зупиняючись на ор. 48 Ф. Бенестада та Д. Шельдерупа-Еббе все ж відзначають, що Е. Гріг, будучи уже зрілим майстером міг «розраховувати на те, що зробить неповторний внесок в жанр Lied. І він це зробив – як в мелодичному, так і в гармонічному відношеннях».

Висновки до Розділу 1

На сьогоднішній день німецькій поезії у вокальній музиці Е. Гріга приділено достатньо мало уваги. Причина цього - яскрава своєрідність пісенної музики композитора, створеної на основі національних поетичних витоків (норвезьких, датських), які «перетягнули» на себе увагу дослідників. Твори на тексти поетів-романтиків розглядаються музикознавцями, в першу чергу, як продовження традиції німецької Lied, творчих принципів Ф. Шуберта і Р. Шумана, хоча вони не менш національно своєрідні, показові для стилю композитора і насичені яскравим колоритом, ніж інші зразки вокальної музики Е. Гріга. Більш того, поєднання звучання німецької фонетики і музичної мови Е. Гріга - це ще один «кологістичний» вимір вокальної

творчості композитора, тому вокаліст, що включає в репертуар музику композитора, повинен бути в рівній мірі зацікавлений як піснями на норвезькі тексти, так і німецькі.

Тяжіння до німецького, що викликало нарікання біографів та дослідників Е. Гріга, було чутко сприйнято і підхоплено іншим яскравим представником північно-європейської музичної культури – Я. Сібеліусом, що віддзеркалюють паралелі між його ор. 50 та ор. 48 Е. Гріга. Така лінія наслідування традиції підтверджує цінність прагнення композиторів долучитися до загальноєвропейського досвіду музичного романтизму, засвоїти його лексику і певні шаблони, без чого неможливе створення власного оригінального і неповторного. Відхрещування музикознавців від німецьких пісень Е. Гріга як «падіння» до підніжжя гори сьогодні сприймається стереотипом, який повинен бути зруйнований, тому що неповторність і повнота будь-якої творчої особистості розкривається в кореляції між традицією та новаторством в його творах. Ким би був Е. Гріг, якщо б він не знав традиції раннього і зрілого романтизму і не прагнув опрацювати його досвід у своїх творах? Це те питання, яке навряд чи ставлять перед собою поборники «усього норвезького і нічого більше».

Це підтверджує необхідність вивчення вокальної лірики Е. Гріга на вірші німецьких поетів, особливо його ранніх зразків – ор. 2 та ор. 4, які оминаються в більшості досліджень.

Разом з тим, жоден з циклів так і не отримав цілісного осмислення, в зв'язку з чим дозволимо собі зупинитися на них докладніше і здійснити виконавський аналіз. Під цим терміном в роботі розуміється як власне аналіз музичного тексту з метою «побудови моделі майбутньої інтерпретації» [11, с. 239], так і аналіз конкретних виконавських версій того чи іншого твору.

Ще одне важливе відкриття, яке безпосередньо стосується питання інтерпретації вокальної лірики Е. Гріга – це те, що його надихали різні співачки. Так, ор. 2 присвячений Вібеке Мейєр, яка виконувала цей цикл, хоча достеменно не відомо, як саме вона співала, ор. 4 – Ніні Гріг, хоча він, за своїм

песимістичним змістом, вочевидь не віддзеркалює ліричного захоплення майбутньою жінкою, і нарешті ор. 48 – присвячено вагнеріанці Еллен Нордгрен (Гульбрансон), яка більше 10 років регулярно брала участь в Байройтському фестивалі. В таких умовах виникає питання, чи слід обмежуватись в визначенні еталонності манери – легкість та повітряність, які характеризували спів Ніни Гріг, чи розширити поле можливих інтерпретацій з огляду на різноманітні вокальні захоплення самого композитора?

РОЗДІЛ 2

ЧОТИРИ ПІСНІ» ОР. 2: *STURM UND DRANG*

В ТВОРЧОСТІ Е. ГРІГА

Пісні ор. 2 Р. Лейтес розглядає як «перший вокальний досвід юного композитора <...>», в якому «ще багато наслідування» [29, с. 15]. Дослідниця зазначає впливи вокальної лірики Шуберта і Шумана, що вситупають для Е. Гріга основними орієнтирами. Не розглядаючи весь цикл, Р. Лейтес зупиняється тільки на другій пісню опусу «Криючись в сутінках хмар свинцевих» («Кроясь в сумрак туч свинцовых») на вірші Г. Гейне. Вона привертає увагу музикознавця лаконізмом висловлювання, інтонаційною концентрованістю ключового мотиву, що звучить у вступі, а також вказує на риси декламаційності вокальної партії «з її розмашистими вольовими інтонаціями і підкресленими, твердими закінченнями» [29, с. 16].

2.1. Жанрово-композиційні особливості пісень ор. 2. Зважаючи на відсутність детального аналізу Пісень ор. 2 в доступних нам джерелах, зупинимось на ньому детальніше. Три з чотирьох пісень (в оригіналі – *Lieds*) написані на вірші Г. Гейне та одна, остання – на вірш А. Шаміссо. Вірші, які обирає композитор, пов'язані спільною тематикою. Так, «Дочка мірошника» розкриває тему нещасливого обманутого кохання. Дівчина почула «слова кохання і повірила їм», втім коханий «не був їй» вірний, про що ми дізнаємося в останній строфі. «Криючись в сутінках...» створює картину морської бурі, співзвучної думкам героя. Ключова думка втілюється у запитанні «Ах, коли ж вщухнуть бурі?» («Ах, когда ж утихнут бури?»), яке ліричний герой ставить не стільки бурхливій природі, скільки самому собі.

Прагнучи вгамувати тривожні думки, герой поспішає «забутися сном», який можна інтерпретувати і буквально, і метафорично. Сон в поезії нерідко стає співзвучним образу смерті, отже у вірші Г. Гейне є прихований підтекст прощання з життям, яке позбавить від «життєвої бурі». Третя пісня – «З тугою дивився я довго» присвячена темі смерті коханої. Спочатку ми бачимо ліричного героя, який дивиться на «милий йому портрет» і наче бачить, як

«посмішка засяяла знову на устах дівчини», і з останнього рядку дізнаємося, що її «більше немає». Остання, четверта пісня, на вірші А. Шаміссо «Що мені сказати?» («Что мне сказать?») знову розкриває тему недосяжного кохання. Причиною прихованого конфлікту виступає вік ліричного героя, який вважає себе занадто старим і «розбитим душею», щоб зізнатися в коханні молодій дівчині. Він захоплюється красою її молодості, і відчуває, що його обраниця очікує від нього якихось дій, втім стримує себе, можливо, побоюючись її відмови.

Таким чином в Піснях ор. 2 можна відзначити панування сумної, похмурою тематики і негативних образів – від нещасливого кохання, обумовленого зрадою, і втраченого кохання (смерть обраниці) до недосяжного кохання в останній пісні. Лірично-елегійну тематику віршів відтіняє друга пісня, що втілює «бунтівну» поезію Г. Гейне, в якій картина морської бурі стає співзвучною тривожним переживанням героя з прихованим мотивом бажання смерті.

Негативні поетичні образи вплинули на вибір виключно мінорного кола тональностей. В цьому плані, ор. 2 значно контрастує зрілому ор. 48, де переважає світла тематика. Так, «Дочка мірошника та «Криючись в сутінках...» написані в h-moll. В третій пісні, «З тугою дивися я...», панує a-moll, хоча композитор широко використовує відхилення та модуляції у далекі тональності, засоби ладової змінності. «Що мені сказати?» повертає нас до початкової тональності h-moll. Отже домінантною у циклі пісень ор. 2 стає тональність h-moll, за якою з епохи бароко закріпилася трагічна семантика (зокрема, це тональність бахівської «Високої меси» BWV 232).

Вже на рівні вибору тематики та тональностей, можна стверджувати, що ор. 2 містить ознаки циклічності. Зупинимось детальніше на кожній із частин циклу.

№ 1, «Дочка мірошника» (“Die Mullerin”), h-moll, 3/8, серед усіх частин циклу найближче до власне пісенного жанру. Втім, композитор наближує його до пісенного монологу. Вже початкова ремарка, *Andante serioso*, налаштовує

на стриманий, втім трагічний тон висловлювання. Інструментальний вступ, в якому звучать циркулюючі фортепіанні фігурації, втілює ідею романтичного «кола» (пригадаємо вступ до Симфонії h-moll Ф. Шуберта), яке символізує ситуацію безвиході, переживань. Одночасно фігуративний рух можна розглядати як засіб звуконаслідування – імітацію руху млинових жорно.

Перша строфа (*Poco più mosso*) розпочинається зі слова автора («Де млин крилами маше...»), характеризується стриманістю темпу, оповідальністю тону висловлювання. Можна говорити навіть про риси баладності за рахунок розміру 3/8 та ритмоформули «коливання» (восьма з крапкою – шістнадцята – восьма). Мелодія, розпочинаючись з висхідного ходу на тоніку (V), рухається вниз на сексту, охоплюючи тонічний сектакорд, а потім поступенево вгору до VII ступеня (a). Акордовий супровід крупними тривалостями додає настрою стриманості.

Друга строфа (*Allegro*, т. 20 – 40) виступає контрастом до першої – це «пряма мова» мельниківни, що характеризується схвильованістю. Експресії їй надають фігурації шістнадцятих в партіях обох рук, побудовані на ламаних арпеджіо; динаміка, що будується у вигляді двох хвиль – від *piano* до *forte* (тт. 20-27) та від *piano* до *ff* (т. 28 – 36).

Після бурхливого інструментального відіграшу на фігуративному матеріалі другої строфи (т. 36 – 39) повертається стриманість тону, характерна для першої, втім в ній відчувається прихована напруга, обумовлена змістом вірша.

В третій строфі (т. 42 – 58) Мельниківна намагається простити зраду і говорить «Я на тебе не сердита» (тт. 42 – 45) підкреслено сухим тоном. Показову «аемоційність» композитор створює за допомоги ремарки «*quasi recitativo*», стриманості акордового супроводу, витриманості гармонії – перша фраза звучить на фоні домінантового співзуччя до *a-moll* (D^6_5), яке розв'язується в нову тоніку. Незважаючи на лаконізм вокальних фраз, вони насичені досить напруженими ходами (наприклад, на малу септиму) та раптовими акцентами (*sf*, т. 49). Прихована напруга втілюється і в

інтенсивному гармонічному розвитку – низці відхилень у *a-moll*, *E-dur* (т. 51), *fis-moll* (т. 53), через який відбувається повернення в основну тональність.

Четверта строфа (т. 58 – 78) є варіантною репризою першою. Акомпанемент дещо динамізується за рахунок руху вісімками і мелодичних підголосків. Після завершення останньої вокальної фрази на доміантовій гармонії (*Fis*), звучить матеріал інструментального вступу, що повертає до основної тональності і виконує функцію обрамлення.

Таким чином, незважаючи на зовнішню простоту, «Дочка мірошника» втілює різноманітні настрої – спокійну оповідальність, схвильованість, підкреслену стриманість, за якою героїня приховує бурхливі емоції. Це відбилося у відповідній формі, яка містить риси тричастинної репризності, але, разом з тим, «середина» охоплює дві фази розвитку, що оформлюються в самостійні пісенні строфи. В результаті композиція пісні набуває вигляду:

Е. Гріг, Пісні ор. 2, «Дочка мірошника», схема форми:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>
Інстр вступ+I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа+мат. інстр. Вступу
т. 1 – 20	т. 20 – 42	т. 42 – 58	т. 59 – 84
«Де млин крилами маше...»	«Вгамуйся, не буди страждання...»	«Втім я на тебе не сердита...»	«Де той, що був невірним?»
<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>a-moll</i> → <i>E-dur</i> → <i>fis-moll</i>	<i>h-moll</i>

Друга пісня, «Криючись в сутінках хмар...» (“*Eingehult in graue Wolken*”), *Presto impetuoso*, 6/4, також написана в *h-moll*. Її бунтівний, бурхливий тон висловлювання підкреслений ремаркою *impetuoso* («поривчасто»), що вказує на підвищену експресію. За характером початковий вступ дещо нагадує шопенівські скерцо. Щільні унісони, пунктирний ритм (♩. ♪♪), різкі акценти та синкопи теми інструментального вступу відразу налаштовують на тривожний настрій.

За композицією друга пісня близька першій – принцип репризності, внутрішній контраст в центральній частині пісні – все це відповідає формі бурхливого монологу.

Перша строфа «Криючись в сутінках...» змальовує картину бурі. Гостра ритміка та активні інтервальні ходи (переважно по звуках гармоній) переходять із теми інструментального вступу до вокальної партії, в той час як партії фортепіано доручаються бурхливі фігурації в ритмі восьмих. Вже в першій строфі динаміка сягає *ff*, а мелодія – верхівки g^2 . Текст змальовує корабель, що потрапив у морський шторм. В першій фразі мелодія рухається по висхідному тонічному тризвуку, розвиваючи тему вступу. Після кадансу на тонічній гармонії (т. 9), починається друге речення (т. 10 – 19). Мелодія рухається по звуках тризвуку VI ступеня вниз ($d^2-h^1-g^1-d^1$), а потім висхідним рухом вгору, набуваючи хвилеподібного характеру. Гармонія позначена тональною нестійкістю – в ній домінує гармонія подвійної домінанти, в той час як розв'язання постійно відтягується. Фактично друге речення можна інтерпретувати як новий розділ форми (b), де експозиційна стійкість поступається принципу гармонічного розвитку. Саме тут мелодія сягає кульмінації (g^2) на динаміці *ff*.

Друга строфа (тт. 22-30) найкоротша, вона складається з двох рядків – «Ах, коли ж вщухнуть вітри? І коли ж вгамуються хвилі?» (останній повторюється двічі), втім виразно відділена від попереднього музичного матеріалу двотактовим інструментальним відіграшем і позначена низкою модуляцій – від раптової модуляції у *c-moll* (т. 22), *cis-moll* (т. 24), *E-dur* (т. 30), *Fis-dur* (т. 32).

Зв'язкою до репризи виступає інструментальний відіграш. Спочатку повертається пульсуюча акордова фактура, характерна для вступу – *stringendo* (т. 32), а пізніше (т. 35 – 39) сама тема вступу, що символізує перехід до репризи.

Реприза варіантна і проходить на меншому динамічному рівні у порівнянні з експозицією. Перше речення (т. 40 – 43) залишається незмінним,

а друге (т. 44-54) варіюється. Це обумовлено змістом тексту, оскільки ліричний герой прагне «забутися в сні» (т. 44-48), що зумовлює тиху динаміку і рух-коливання в мелодії, що нібито імітує жанр колискової. Втім, як і перша строфа, реприза завершується кульмінацією на ff (т. 54), де мелодія сягає *fis*². Таким чином, в експозиції панувало суцільне нагнітання, а в репризі воно поступається внутрішньому контрасту, обумовленому змістом вірша та бажанням відтінити ще одну кульмінацію. Завершується пісня стрімким фортепіанним *Prestissimo* (т. 55 – 64), за рахунок чого, як і в першій пісні, утворюється тематична арка, а також внутрішнє обрамлення репризи.

Е. Гріг, Пісні ор. 2, «Криючись в сутінки...», схема форми:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>
Інстр. вступ. + I речення	II речення	II строфа	Істр. Вступ+ I реприза реченні	варіант II речення + матеріал вступу (Coda)
т. 1-5+ т. 6-9	т. 10 – 19	т. 22 – 31	т. 32 – 39 + т. 40 – 44	т. 44 – 54 + т. 55 – 64.
«Криючись в сутінках хмар...»	«Чутний в небі виття їх грізне...»	«Ах, коли ж вщухнуть вітри?»	«Але не мовкне гуркіт бурі...»	«І спішу, плащем укритись, забути сном...»
<i>h-moll</i>	тональна нестійкість, відхилення у <i>fis-moll</i>	нестійкість, низка відхилень – <i>c-moll</i> → <i>cis-moll</i> → <i>E-dur</i> → <i>Fis-dur</i>	<i>h-moll</i>	відхилення у <i>Fis</i> , інструментальне закінчення в <i>h-moll</i>

В результаті центральна строфа перетворюється лише на невеликий епізод (*c*) в порівнянні з розгорнутою експозицією і репризою (*a+b*).

На завершення частини композитор використовує новий гармонічний прийом – одноіменний тризвук (*H-dur*) замість тоніки (*h-moll*), що надає коді просвітленого тону.

Третя пісня, «З тугою дивився я довго» (“*Ich stand im dunkeln Traumen*”), 4/4, *Poco lento*, контрастує попереднім двом тонально - вона написана в *a-moll*, а також глибини скорботи – темою втрати коханої. Як і перші дві пісні починається з інструментального вступу (*Poco lento*), який нагадує хорал завдяки акордовій чотириголосній фактурі, поступеневого руху верхнього голосу, натурально-ладовій гармонії. Починається вступ з гармонії

VI ступеня і тільки з появою вокальної партії встановлюється a-moll. Початковий рух мелодії голосу, як і в перших двох піснях, охоплює звуки тонічного секстакорду. Вона містить елементи декламаційності, та досить напружені ходи (наприклад, тритон в т. 7), що втілюють стримані скорботні емоції. Уже в першому реченні (т. 4 – 8) відчувається прагнення композитора наситити гармонію інтенсивним розвитком завдяки хроматичним підголоскам, які динамізують стриману акордову фактуру.

Між першим та другим реченням пролягає яскравий контраст (темповий, фактурний, тональний), що відрізняє третю пісню від другої, де розділи a та b утворювали єдине ціле.

Друге речення (або друга строфа), *Con moto, raso a raso a piu vivo* (т. 9 – 15) позначені раптовою модуляцією в f-moll, появою тремолоючих фігурації шістнадцятих в акомпанементі. В мелодії з'являються пунктири та стрибки, що передають схвильованість героя (риси портрету, на який він дивиться, неначе оживають, викликаючи у нього спогади про кохану).

Третє речення (т. 16 – 22) продовжує розвивати матеріал попереднього – зберігаються тремолоючі фігурації та «бемольний» нахил модуляційного руху. Як і в попередніх піснях, тут з'являються відхилення у далекі тональності – *Des-dur* (т. 16 – 17), *as-moll* (т. 18). Після кульмінації на фразі «Блищали в її очах..» (т. 20 – 21), звучить четверте речення (с), в якому повертається хорально-акордова фактура і емоційна стриманість. Від хвилюючого спогаду образу дівчини герой повертається до своїх скорботних почуттів. Мелодія рухається від es^2 , що виступає в ролі (тихої кульмінації) поступенево вниз. Акценти та пунктирні ритми надають музиці рис траурного маршу. Низка модуляцій в фортепіанній партії (т. 26-27) приводить до основної тональності і теми вступу (*Tempo I*, т. 29-32). Вона повторюється незмінно, а власне реприза (т. 33 – 37) видозмінена за рахунок модуляції у віддалену тональність (с-moll). На відміну від перших пісень, Е. Гріг не пропонує розгорнутого фортепіанного завершення – воно охоплює лише 3 такти (т. 40), завершуючись у паралельній тональності *C-dur*, що відтінює

переважно скорботний тон просвітленням. Композиція третьої пісні може бути представлена наступною схемою:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>
Вступ+ перше речення	друге речення/строфа	третє речення/строфа	Четверте речення/строфа	Тема вступу+реприза першого речення
«З туюю дивився я..»	«І раптово у рисах улюблених...»	«Знову засяяла на устах»	«Тоді я заплакав...»	«На жаль, не вірить серце...»
т. 1-4+ т. 4 - 8	т. 9 - 15	т. 16 - 20	т. 22 – 26	т. 29 – 32+ т. 33 - 40
<i>a-moll</i>	<i>f-moll</i>	тональна нестійкість (<i>Des-dur</i> → <i>as-moll</i> → <i>A-dur</i>)	тональна нестійкість (<i>c-moll</i>)	<i>a-moll</i> → <i>C-dur</i>

Отже, в порівнянні з попередніми піснями (особливо другою), репризний розділ значно скорочується, в той час як центральні строфи (b,c), де відбувається активний розвиток, розширюються, за рахунок чого яскравіше проступають риси тричастинної репризної композиції.

Четверта пісня, «Що мені сказати» (“Was soll ich sagen”), *Andante espressivo*, 2/4, повертає до основної тональності ор. 2 – *h-moll*. На відміну від попередніх пісень циклу, насичених фактурними контрастами, вона витримана в єдиній ритмічній пульсації шістнадцятих, які доручаються фортепіано. Мелодична лінія характеризується перевагою пісенності з елементами декламації, і її характер фактично не змінюється протягом всієї пісні.

Композиція цієї пісні також вирізняється на фоні попередніх своєю простотою, наближуючись до куплетної форми:

A		A ¹	
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>
т. 1 - 10	т. 10 – 22	т. 23 – 30	т. 31 -46 (т. 40 – 46 – інструментальне завершення)
«Мій погляд похмурий...»	«Твій зір такий чистий...»	«Я старий і сивий...»	«Але очікуєш ти зізнань...»
<i>h-moll</i>	тональна нестійкість	<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>

Значно зменшується роль інструментальної партії, яка переважно виступає фоном-акомпанементом до мелодичної лінії, відсутній розгорнутий вступ і інструментальне завершення. Таким чином, в останній пісні ор. 2 починає домінувати простота висловлювання, що виділяє її на фоні всього циклу. В розділі *b* композитор використовує відхилення у *fis-moll*, *C-dur*, втім, в порівнянні з попередніми піснями гармонічний розвиток менш активний.

2.2. Виконавська інтерпретація пісень ор. 2

Нагадаємо, що під виконавським аналізом розуміється «<...> аналіз нотного тексту твору з метою створення концепції виконавської інтерпретації» і «<...> слуховий (аудітивний) аналіз виконавських інтерпретацій, тобто звучного музичного тексту» [26, с. 358]. На даному етапі зупинимося на першому з них.

Ор. 2 не користується такою популярністю серед співачок, як зрілий ор. 48, втім деякі з виконавиць виконують цикл повністю. Серед них – фінська вокалістка Моніка Грооп (нар. 1958), меццо-сопрано, відома переважно переважно як оперна співачка. Як свідчать інтернет-джерела, вона також записала повністю всі пісні Е. Гріга [61; 62]. В її інтерпретації Пісень ор. 2 відчувається вплив досвіду оперної співачки – всі пісні емоційно насичені, сягають патетичного тону експресії, більше притаманній сценічній музиці, аніж камерній. Втім, такий підхід цілком виправданий оскільки глибоко мінорний, похмурий ор. 2, що втілює тематику нещасливого, зрадженого кохання, морської бурі, що є фоном для душевної драми, смерті коханої та недосяжного кохання, віддзеркалює період, який можна назвати *Sturm und drang* («Бурі і натиску») в творчості Е. Гріга. Образ молоді бунтівної душі розкрився в спектрі негативних, сумних або, навпаки – тривожних і бурхливих емоцій.

Інтерпретація Моніки Грооп яскраво підкреслює ці риси. Крім того, досвід виконання масштабних оперних сцен може стати в нагоді при виконанні ранніх пісень Е. Гріга, оскільки три з них насичені яскравими

контрастами, переключеннями, змінами експресії, що обумовлено змістом поетичного тексту.

Інша співачка, яку привертає ор. 2 – Марія Анрієтта Рейнгольд / Marie Henriette Reinhold – німецька вокалістка (народилася в Лейпцигу), виступає як солістка, оперна та камерна співачка [60].

Якщо порівнювати першу пісню, то М. А. Рейнгольд обирає жвавіший темп, хоча емоційне напруження значно менше, ніж у Моніки Грооп. Якщо порівнювати артикуляцію (для співставлення інтерпретацій ор. 48 цей параметр виявився ключовим), то треба зауважити, що фонетика німецького слова рівною мірою привертає співачок, втім типово німецькі «шиплячі» чутні М. А. Рейнгольд, тоді як М. Грооп все ж таки прагне озвучувати всі приголосні. Втім, *quasi recitativo* (т. 42 – 45) звучить М. А. Рейнгольд природніше, ніж у Моніки Грооп.

Динамічний діапазон Моніки Грооп значно ширший, крім того, вона прагне йти за композиторськими ремарками. Показова в цьому плані кульмінація (т. 34 – 35), на якій Моніка старанно виконує і *ff* і *ritenuto*, яке звучить яскраво та виразно, в той час як у М. А. Рейнгольд *ritenuto* фактично не відчувається.

Висновки до Розділу 2

Таким чином, в Піснях ор. 2 Е. Гріга можна відзначити панування сумної, похмурої тематики і негативних образів – від нещасливого кохання, обумовленого зрадою, і втраченого кохання (смерть обраниці) до недосяжного кохання в останній пісні. Лірично-елегійну тематику віршів відтіняє друга пісня, що втілює «бунтівну» поезію Г. Гейне, в якій картина морської бурі стає співзвучною тривожним переживанням героя з прихованим мотивом бажання смерті.

Негативні поетичні образи вплинули на вибір виключно мінорного кола тональностей. Так, «Дочка мірошника та «Криючись в сутінках...» написані в *h-moll*. В третій пісні, «З тугою дивися я...», панує *a-moll*, хоча композитор широко використовує відхилення та модуляції у далекі тональності, засоби

ладової змінності. «Що мені сказати?» повертає нас до початкової тональності *h-moll*. Отже домінантною у циклі пісень *op. 2* стає тональність *h-moll*, за якою з епохи бароко закріпилася трагічна семантика (зокрема, це тональність бахівської «Високої меси» BWV 232), а також тональність «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта, паралелі із тематизмом якої ми спостерігаємо в № 1. Переконливу інтерпретацію *op. 2* пропонує фінська співачка Моніка Грооп, «виграючи» в цьому плані у німецької вокалістки М. Г. Рейнгольд. «Сутінковий» колорит *op. 2* краще вдається зірці оперної сцени, яка має досвід виконання пізньоромантичної музики, в тому числі опер К. Дебюссі, Р. Штрауса та Р. Вагнера.

РОЗДІЛ 3

«ШІСТЬ ВІРШІВ» ОР. 4: КОНТРАСТ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ І ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Р. Лейтес зазначає, що шість пісень опусу 4 виникли вслід ор. 2 в період з 1863 – 1864 рр. і «багато в чому близькі попередньому опусу», зокрема тут «зустрічається „морська” пісня – „У моря” (теж на вірші Г. Гейне), з «рокочучим» супроводом фортепіано, гнівними вигуками, характерним ритмом (6/8, пунктирність» [29, с. 16]. Цікавою дослідниця знаходить «Стару пісню» на слова Гейне, музика якої «витримана в дусі старовинні балади: проста діатонічна мелодія, стримана, майже без розспіві, строгі акорди супроводу, що чергуються з суворими унісонами фортепіано і голосу». І все ж «хоча багато з неповторних григівського самобутнього стиля тут вже виявляються, в піснях четвертого опусу» цільність і органічність, які будуть у Грига пізніше, ще не досягнуті. Отже більшість пісень ор. 4 залишається невисвітленими, як і їх загальна циклічна композиція.

3.1. Риси вокального циклу в ор. 4

На відміну від тонально сгущено-похмурого ор. 2, в ор. 4 досягнуто баланс мажорних та мінорних тональностей. Їх коло «розімкнене», загальна їх логіка розімкнена, втім вона легко простежується – від білоклавішного мінору – до бемольних тональностей – і через одноіменну сферу в білоклавішний мажор, за рахунок чого утворюється послідовність – *a-moll* – *A-dur* – *g-moll* – *Es-dur* – *C-dur* – *e-moll*. В центрі другої пісні – строфа в однойменному ладу (*a-moll*), що створює арку до першої. В свою чергу *C-dur* та *e-moll* співвідносяться з початковою як паралельна та тональність мінорної домінанти. *Es-dur* та *g-moll* в свою чергу виступають в однойменній спорідненості з *C-dur*.

На відміну від раннього циклу, тут ми не зустрінемо тональностей з яскравою семантикою, і найглибша з них – це *g-moll* – тональність арій *lamento*. Пригадаємо хоча б Арію альтя з Високої меси Й. С. Баха («*Agnus Dei*», *g-moll*, альт).

Як і в першому циклі, Е. Гріг тяжіє до достатньо похмурої тематики, причому, на відміну, від попереднього циклу співвідношення поетичного і музичного образу інколи знаходиться в дисонансі. Так, світлий C-dur та оповідальний тон властиві «Старій пісні», в якій ревливий король вбиває свою невірну жінку і її коханця. Радісна «Вранішня роса» в бадьорому майже маршовому тоні втілює тематику прощання – тільки в центральному розділі з'являється однойменно-ладовий відтінок, який дещо затьмарює життєстверджуючі крайні розділи. Такий підхід ілюструє прагнення композитора вийти за межі кола близьких образів, як що не в плані вибору текстової основи, то хоча б в музиці. Інші вірші теж не блищать оптимізмом – так, в «Сироті» А. Шаміссо померла мати втішає своє дитя – сироту, яка прийшла на могилу матері. В центральній строфі розгортається їх удаваний діалог. Дівчина жаліється «нікому її одягти, заплести косу, словом приголубити, і сум її зрозуміти», на що мати відповідає, що все минеться і буде у неї нова мати, яка «причеше, сукню пошиє і ніжне слово шепне». Вочевидь, такі слова можуть тільки ще більше засмутити бідну сироту і зробити її горе ще невтішнішим, оскільки ніхто і ніщо, як відомо, мати дитині замінити не може. «Вранішня роса» (вірш А. Шаміссо) – це пряма мова хлопця, який «коротав ніч в бесіді з дівчиною», а вранці вони прощаються, коли настає «безжалісний день». Можливо, мова йде про якесь таємне кохання, про почуття, які виказувати при світлі дня було б непристойно або взагалі заборонено. Хлопець втішає дівчину словами кохання, мов лиш «одне сонце для нього бажане – світло її очей, що сяють в темряві», хоча можна припустити, що він лукавить і лише хоче скористатися її почуттями. «Прощання» Г. Гейне розкриває співзвучність вмираючої листви та почуттів. Текст наповнений сентиментальними штампами на зразок «труни для почуттів», «погляду, затуманеному сльозами» (3 строфа), «печального дня розлуки», а в четвертій строфі ми дізнаємося, що кохана не просто його покинула, а померла («я знав, що ти йдеш, що час твоєї смерті близько»)

Відчуття насолодим простим буттям втілює «Мисливець» Л. Уланда, єдине, чого йому не вистачає в лісі, наповненому різноманітною живністю, – це коханої. Тому він фантазує, як вона б «жила в лісі серед пташиної зграї», або «була б ланню, щоб він зміг її впіймати».

В останньому монологі, «Море» (така назва в російському перекладі О. Толстого) або, точніше за оригіналом «Де вони тепер?» («Куди вони пішли?»/ *Wo sind sie hin?*) на вірші Л. Уланда, який віддалено нагадує «Бурю» з ор. 2, ліричний герой розмірковує про швидкоплинність життя і про гірку жагу забуття.

№ 1, «Сирота» / «Die Waise», (А. Шаміссо), a-moll, Allegretto, 2/4, побудований як три строфи, кожна з яких починається однаково, а закінчується інакше (*abacad*). Крім того, в центральній строфі відбувається тональний зсув на квінту вниз (*d-moll*), за рахунок чого утворюється контраст до крайніх строф, який дозволяє розглядати форму також як тричастинну репризу. Тобто загальну схему форми можна представити і як *aba₁cad*, так і *aba₁cab₁* або *aba*, де крайні частини написані в *a-moll*, а середня – в *d-moll*.

Перша строфа (перший розділ простої тричастинної форми) відкривається жвакими фігураціями шістнадцяти фортепіано по звуках тонічного тризвуку. На його фоні вступає мелодія. В двох початкових фразах, які завершуються на домінанті, експонується ключове мелодичне зерно – висхідна кварта з затакту з V ступеня на I з подальшим висхідним поступенивим рухом до V ступеня, що надалі компенсується обспівуваннями III та II ступеня. Кварта надає мелодії активності, яка посилюється пунктирною ритмікою. В результаті дещо нагадує перший номер з «Зимової путі» Ф. Шуберта. Ідея «шляху», можливо виявляється співщзвучною Е. Грігу, оскільки в тексті йдеться про те, що дівчина пішла в ліс.

Третя фраза першої строфи ілюструє тональний зсув. Замість очікуваної тоніки звучить тризвук *C-dur*, що надалі перетворюється в домінанту до *F-dur*. Такий перехід, скоріше за все, обумовлений текстом – тут пояснюється, чому саме дівчина пішла в ліс, куди «її послали збирати ягоди», і ми дізнаємося, що

там знаходиться могила її матері. В мелодиці з'являються елементи декламації, а гармонія насичується відхиленнями. Так, після F-dur, відбувається перехід в e-moll/E-dur, на домінанті до якого і завершується I розділ. Доречі, така модуляція викликає певні асоціації із логікою сонатної форми, чому відповідає і наявність контрастного співставлення в першому розділі.

Після тритактової зв'язки фортепіано звучить друга строфа («Хто стогне наді мною...»). Контрастує вона не тільки тонально, але й акомпанементом, який тепер представлено у вигляді акордової пульсації в ритмі тріолей восьмих.

В тексті тут виписана пряма мова, тобто в буквальному сенсі звучить голос з могили. Транспозиція ключової мелодичної фрази на квінту вниз є простим, втім влучним способом «просторового» рішення співвідношення світу живих та мертвих. Крім того, це надає всій пісні рис театральності. На відміну від першої строфи, основна тема повторюється лише один раз, після чого звучить відповідь доньки «Ах, матінко рідна, тут сирота твоя». Розпочинається вона в C-dur низхідною квінтою з V до I, що ніби віддзеркалює початковий хід мелодії. В обох фразах панує низька теситура та низхідний напрямок руху. Початковий C-dur швидко змінюється e-moll, навколо якого будується весь гармонічний рух.

В третій строфі («Не плач, моя билінко») повертається акомпанемент та тональність першої, що дозволяє розглядати її як репризу тричастинної форми. В ньому повторюється ключова мелодична фраза (друге проведення варіантне), а в завершенні композитор вводить новий контраст. Окрім декламаційно-речитативних інтонації мелодії, тут з'являється акордовий акомпанемент із використанням пунктирної ритміки, що надає цьому останньому реченню рис маршовості. Вони посилюються також за рахунок темпового уповільнення – «*ritu lento raso a raso*». «Траурний фінал» в музиці сприймається як контрапункт до тексту, в якому померла прагне втішити доньку тим, що й неї з'явиться нова мати, яка «ніжне словечко їй шепне».

Отже, вирішення першого номеру є доволі цікавим зразком поєднання простої строфічної форми, тричастинної репрізної, рис сонатності, а також елементів театральної сценки-діалогу. Доволі похмурий текст, обраний композитором, відповідає віршам, до яких він звертається в попередньому ор. 2

№ 2, «Вранішня роса» / «Morgentau» (А. Шаміссо) – A-dur, Animato. Значно простіша за формою, в порівнянні з № 1. Тут в чистому вигляді використовується тричастинна репрізна форма, де крайні розділи життєрадісні, мажорні, а центральний – в однойменному a-moll.

Для «Вранішньої роси» характерні активний акомпанемент з октавними стрибками в басу елементами бурдону (опора на квінту a-e), а також ритмоформула восьма – дві шістнадцятих, представлена як в акомпанементі, так і в мелодії. Мелодія розпочинається з V ступеня з-затакту і рухається поступенево вгору, що робить її схожою з мелодичними контурами № 1. Після цього йде стрибок вниз на VII понижений ступень ладу, який надає ладовій організації рис міксолідійського ладу. Друга фраза зупиняється на домінантовому ступені, а третя закріплює тоніку. Після невеликої зв'язки фортепіано звучить центральна строфа – «Прощається ніч, ридаючи, в сльозинках весь луг спалахнув, безжалісний день уж настав», де розкривається мотив розлуки, що відтіняє крайні розділи форми. В центральній строфі також змінюється акомпанемент – тепер це пульсуючі акорди в ритмі шістнадцятих. За ритмікою мелодія не змінюється, і так само в ній панує поступеневий рух і пісенний тип мелодики. Змінюється лише початкова інтонація – тепер це меланхолійно-лірична секста ($e^1 - c^2$), яка підкреслює структуру мінорного ладу.

В репрізі («Одне лиш сонце жадане») повертається радісний A-dur, а мелодія точно повторює матеріал першого розділу. Завершується пісня фортепіанним відіграшем (6 тактів).

В цілому треба відмітити, що вокальна мелодія дещо складніша за № 1, оскільки в ній зустрічаються октавні стрибки в першому розділі (т. 8), а

центрального взагалі завершується стрибком на септиму. Крім того, в цьому номері достатньо швидкий темп, що ускладнює виконавське завдання. Отже, вокалістові треба працювати над чистотою інтонування в умовах жвавого руху.

№ 3 «Прощання»/ «Abschied» (Г. Гейне), g –moll, Allegretto serio. Виступає в ролі сентиментально-меланхолійного центру циклу. З одного боку, його текст наче «підхоплює» мотив розлуки з № 2, з іншого – апелює до теми смерті близької людини, подібно № 1. Трагічний, скорботний тон номеру підкреслений ремаркою serio, що, в поєднанні із тональністю *lamento g-moll* налаштовує майже на барокову глибину афекту. Втім, пісня характеризується простотою мелодики, яка майже не змінюється від строфи до строфи (всього охоплює 5 строф).

Мелодія вже знайомо починає свій рух з-затакту від V ступеня вгору. Як і в № 1, тут звучить стрибок до I ступеня, втім, він дещо затримується в часі завдяки репетиційним повторам на V ступені. З № 1 цю тему зближує також використання пунктирної ритміки.

Далі в мелодії звучить III ступінь, за рахунок чого утворюється хід по звуках тонічного квартсекстакорду, а потім затримання від II до I ступеня. Друга фраза також розпочинається з стрибка на кварту – цього разу від I на IV ступінь, продовжуючись низхідним рухом до VII[#] ступеня (fis¹).

Третя фраза дещо складніша і розгорнутіша. Мелодія тут охоплює майже октавний діапазон сягає es². Відбувається відхилення в c-moll, потім рух у доміантову сферу (гармонія DD та cis у мелодії). Фортепіанний відіграш повертає початкову тональність і строфа повторюється. Третя, четверта та п'ята строфи виписані, втім в них не відбувається значних змін – в основному тільки групування тривалостей в залежності від розспіву складів. Тільки в V в завершальній фразі спостерігається варіантний виклад (на словах «Ти вмираючою листвою»), де мелодія звучить в I октаві замість другій, зупиняючись на cis, а потім доповнюється додатковою фразою (на тому самому тексті), яка повертає основну тональність. Незмінним протягом всієї

пісні залишається акомпанемент, представлений пульсацією (бас-акорд) в ритмі шістнадцятих.

Можна сказати, що третя пісня не містить значних виконавських труднощів. Тут вокалістові, скоріше за все треба працювати над стриманістю експресії, благородністю тону висловлювання у відповідності з композиторською ремаркою *serioso*, що не так вже й просто, зважаючи на певну банальність музичної мови.

№ 4 «Пісня мисливця» / «Jägerlied» (Л. Уланд) - *Es-dur*. Це найшвидша пісня циклу, написана в темпі *Presto con brio*. З урахуванням опори на тріольний рух в розмірі 6/8 тут начебто спостерігаються риси жиги, але «кульгання» в акомпанементі за рахунок ритмічної синкопи, утвореної поодиноким акордом партії правої руки фортепіано на 2-й з трьох вісімок у тріольній групі, «ламає» жанрові ознаки танцю. Скоріше виникають асоціації із ритмом скачки, «полювання», що відповідає «мисливській» тематиці тексту. Водночас вибір таких засобів виразності апелює до «Мисливця» з циклу «Прекрасна Мірошниківна» Ф. Шуберта. Втім, там це була опосередкована характеристика суперника Мірошника, а у Е. Гріга – це пряма мова самого мисливця, який «забуває все на світі», коли ходить по лісу.

За композицією пісня охоплює просту двочастинну нерепризну форму з внутрішніми повторами фраз всередині кожної строфи, тобто її можна представити схемою aa_1bb_1 . Мелодія першої строфи рухається переважно по звуках тризвуків основних ступенів. Як і попередні пісні циклу, починається вона з V затактовим стрибком на кварту. Подальший рух мелодії охоплює тонічний квартсекстакорд, далі мелодія рухається вниз до VI ступеня, там обспівується V, і завершується перша фраза стрибком на октаву вгору. Друга починається, як і перша, але рухається до звуків гармонії II ступеня ($f^2 - c^2$), з подальшим поверненням до тоніки. В другій строфі з'являється відтінок однойменного ладу за рахунок III та VI понижених ступенів (*ges* та *ces*). Можливо, композитор так хотів підкреслити, що життя мисливця затьмарює відсутність коханої дівчини, про що він раптово згадав. Мисливець, вочевидь,

мріє про те, щоб дівчину було так само легко «впіймати» як пташку або «вполювати» як лань, втім людські стосунки вимагають інших навичок, якими, напевне, наш мисливець не володіє. Повернення радісного мажору відбувається уже в фортепіанній партії в заключних тактах. Друга строфа може становити певну складність для вокаліста через кульмінаційний тон b^2 (хоча в нотному тексті прописаний і варіант на октаву нижче). Він утримується протягом трьох тактів і супроводжується філіруванням від mf до ff , після чого звучить стрибок на сексту вниз до VII ступеня (d^2) та завершується мелодія тонікою (es^2). Підкреслимо, що більшість вокалісток прагне показати потенціал свого голосу співаючи високий звук, а от у чоловічій версії ми будемо спостерігати відмову від октавного стрибка вгору.

Отже, «Мисливець» ілюструє найбільший в циклі діапазон, що в поєднанні із стрімким темпом та стрибками може стати неабияким випробовуванням для співачки.

№ 5, «Стара пісня» / «Das alte lied» (Г. Гейне)– C-dur, - фактично ще одна пісня про смерть, цього разу подана в дусі старовинної балади, як оповідання про минулі часи. Розпочинається вона типово оповідальним зачином «На світі жив король колись». У відповідності із текстом спокійно-оповідальний тон обирає і композитор. Хорально-акордова фактура, яка чергується з монодичним викладом, імітує ніби лютневі відіграші, які перемежуються із суто вокальними фразами в дусі середньовічних менестрелів. Таке точне дублювання мелодії в акомпанементі робить пісню, з одного боку, досить простою для виконання, а з іншого – вимагає синхронності від вокаліста та піаніста, над якою їм слід попрацювати. Простота також зумовлена викладом крупними тривалостями – чвертями, переважанням рівної ритміки

Цікавим є ладове співставлення, що виникає між інструментальними відіграшами та вокальними фразами. Перші тяжіють до C-dur, яким розпочинається і завершується пісня, а другі – до a-moll. Таке паралельно-ладове зіставлення теж працює на створення архаїчного колориту. Форма

пісні наближується до простої тричастинної репрізної з тяжінням до повторності фраз і їх варіантного викладу.

Як і в інших піснях затактовий квартовий хід ($e^1 - a^1$) виконує роль мелодичного *initio* в вокальній партії. Потім цей тон повторюється і йде рух вниз знову до V ступеня, який обігрується в гармонії послідовністю S-D-T в паралельному мажорі. В другій фразі зберігається ритміка, але мелодичний рух «топчється» навколо V ступеня без стрибків. В третій фразі («І ось вони повінчалися») повертається фігура першої фрази, тільки тепер вона розширюється низхідним рухом до I ступеня C-dur.

В центральній строфі («Серед придворної знаті») панує a-moll, є також відхилення в e-moll. В репрізі («Пісенька не з нових») майже точно повторюється перший розділ, окрім початкового квартового ходу, який звучить тільки в фортепіанній партії. Спокійний настрій музики цієї пісні виступає контрапунктом до змісту тексту, де йдеться про вбивство жінки і її молодого коханця-пажа старим королем.

№ 6, «Куди вони пішли?» / «Море» / «Wo sind sie hin?» (Г. Гейне) - e-moll. Представляє собою схвильований монолог. Це відбилося в мелодиці, в якій панують речитативно-декламаційні звороти, в акомпанементі, який являє собою тремолюючі фігурації 16-х. Розмір 6/8 та ритмічні тріольні групи з пунктиром в вокальній мелодії надають цій пісні схожості з баладою. Тривожність монологу підкреслена композиторською ремаркою *Allegro molto agitato*.

Як і всі інші пісні циклу розпочинається з V ступеня ладу (h), а після речитацій відбувається стрибок до I ступеня, потім знову стрибок на кварту від II до V і низхідний октавний хід.

Уже в межах першої строфи композитор використовує далекі гармонічні співставлення – відхилення в d-moll та g-moll і раптовий зсув в f-moll. В завершенні строфи повертається основна тональність. Строфи розділені фортепіанними відіграшами. В мелодії з'являються стрибки на сексту ($d^1 - b^1$) і тритон ($d^1 - a^1$)

Друга строфа («Знавав я друзів»), починається так само, як і перша. Єдине, що змінюється тут, окрім тексту – це завершуюча фраза на словах «піняться хвилі», де композитор створює «закруглене» закінчення на тоніці. Таким чином, «монологом» цю пісню можна вважати лише з огляду на тип мелодики, оскільки за структурою вона являє собою два майже ідентичних куплети. Дещо розширюється форма за рахунок фортепіанного заключення, яке стає бурхливою інструментальною кодою всього циклу.

3.2. Виконавська інтерпретація ор. 4

Щодо виконавських завдань, ор. 4 не становить великої складності для інтерпретатора за виключенням «Пісні мисливця», яка виконується в Presto і залучає високий тон b^2 , що звучить протягом трьох тактів. Цікаве співставлення виникає в першому номері, де по чергово звучать репліки Сироти та померлої матері. Незважаючи на те, що композитор і так відтіняє центральний розділ (репліка матері) зсувом на тон вниз (*d-moll*), в інтерпретації вокалістові бажано було б зусередитися на зміні тембрового забарвлення, щоб реалізувати цей контраст ще яскравіше.

Ор. 4 приваблює Моніку Грооп (2015), Маріанну Гірсті (2010), а пісня «Стара пісня» навіть знаходилася в репертуарі Ф. Шаляпіна [49]. Цікавим є зразок комбінованого запису окремих пісень циклу чоловічим та жіночим голосами – Ауліккі Раутаваара (сопрано) та Віллі Домграф-Фассбендер, баритон (1897 – 1978), датована 1943 роком [49]. Вони виконують лише № 2 (сопрано) та № 4 (баритон). Повні записи циклу віднайти доволі важко.

Інтерпретації Моніки Грооп та Маріанни Гірсті можна співставити як театральну-яскраву версію з широкою емоційною палітрою та більш стримано камерну. Навіть в рецензії на студійний запис пісень зазначено, що Маріанна Гірсті співає «з обережністю та розумом». Там також підкреслено, що співачка «має легкий, чіткий сопрановий голос, який доставляє задоволення в середніх і нижніх регістрах, але на мелодичних верхівках її тембр має тенденцію трохи грубішати, особливо на повній гучності» і зазначено, що «її вокальний стиль добре підходить до пісень Гріга» [59].

Незважаючи на заявлене композитором *sotto voce*, голос Моніки Грооп вже на початку № 1 звучить яскраво, хоча відчувається м'якша подача. В центральній строфі голос матері звучить глибше, насиченіше, ніж голос доньки. Так само яскравіше вона подає репризу (слова матері), в чому відчувається, що співачка сприйняла запропонований композитором розподіл ролей і дійсно хоче показати цю пісню як своєрідну вокальну сцену. Показово, що реприза звучить на новому динамічному рівні, хоча за нотним текстом він не змінюється. Тим самим вокалістка хоче яскравіше виділити репліки матері.

У Маріанни Гірсті звертає на себе увагу повільніший темп, особливо в центральному розділі. Його вона співає приглушено, що теж ілюструє нову роль. Втім, цей розподіл надалі втрачається. Якщо у Моніки було чутно всі моменти переключення персонажів (донька-мати-донька-мати), то у Маріанни вони нівелюються.

№ 2, «Вранішня роса», ілюструє більшу увагу Моніки Грооп до мовної специфіки тексту. Моніка співає пружно, «по-чоловічому», можливо, тут вона теж прагне втілити образ свого персонажа, адже текст звучить від лиця хлопця. Легко і навіть «легковажно» звучить у Маріанни № 2, повітряність стрибків, прозорість інтонації підкреслює виразну простоту цієї пісні. Тут вона звучить переконливіше, ніж в № 1. Ауліккі Раутаваара обирає повільніший темп, в порівнянні з іншими співачками. Втім, в її інтерпретації приваблює яскравість контрасту між мажорними та мінорною, центральною строфою. Вона ілюструє також ширший динамічний діапазон. Деяко невдалими здаються різкі динамічні акценти на стрибках, які погіршують загальне враження від виконання.

В № 3, «Прощання», відчувається глибина тембру Моніки Грооп в середньому регістрі, що надає цьому романсу відтінку глибокої скорботи. Її інтерпретація позбавлена зайвого сентименталізму, який міг провокується текстом і частково музикою. Прозоро і легко звучить № 3 у Маріанни Гірсті, її середні регістр значно дзвінкіший за Моніку, що надає їй певної переваги.

№ 4, «Мисливець», звучить у Моніки Грооп достатньо жваво і бадьоро, так само яскраво вона виконує верхівку b^2 , яскраво і точно. Менш переконливим виглядає «Мисливець», як це не дивно, в чоловічому виконанні. Так, Віллі Домграф Фассбендер (баритон) обирає значно повільніший темп, за рахунок чого пісня звучить важкувато і нівелює яскравий «йодельний» стрибок на високий тон в останніх тактах (V ступінь), замінюючи його простим повтором тону.

В запису Маріанни Гірсті відсутній «Мисливець» (там звучить чоловіча версія, хоча в запису не уточнено, чия [49]), і це показово – вона б навряд чи звучала яскравіше Моніки. Можливо її тембр недостатньо рухливий для цієї пісні.

В № 5 у Моніки панує простота, прозорість, що відповідає характеру тексту і музиці. Лише в останній строфі, де ми дізнаємося про вбивство, її тембр стає трохи тьмянішим і серйознішим. В № 5 Маріанна Гірсті звучить м'яко, оповідально. Привертає увагу дещо інша трактовка фортепіанної партії, в якій панує сухий штрих, з підкресленням пунктирної ритміки.

№ 6 відсутній в запису обох співачок – можливо, це зумовлено незручною для сопрано теситурою з опорним тоном h , в перехідному регістрі.

Висновки до Розділу 3. «Шість віршів» Op. 4, незважаючи на різні поетичні витоки, в музичному плані виявляється повноцінним циклом. Це зумовлено кількома факторами. По-перше, колом тематики, де панують похмурі образи (смерті, розчарування в житті), а начебто радісні затьмарюються якимись сумними факторами (потаємне, можливо, ганебне кохання в № 2, відсутність дівчини у Мисливця в № 4).

По-друге, риси циклу відбилися у тонкій тональній драматургії, яка включає не тільки ясну логіку на основі ключового a -moll та його споріднених тональностей, але й перехресні тональні арки. Так, в першому та центральному розділах першого номеру, a -moll, відбувається відхилення в тональність останнього номеру - e -moll. В свою чергу, в останньому монолозі

акумулюються майже всі тональні сфери циклу, в тому числі бемольні – d-moll (з №1, 3), g-moll (№ 3), f-moll (до того не зустрічався).

Третій фактор – це наявність своєрідної моноінтонації, що пронизує всі пісні циклу – висхідної квати з затакту від V до I ступеня, або такого ж самого ходу, але заповненого поступеним рухом. З неї починаються всі вокальні мелодії, і власне в ній концентрується основна інтонаційна ідея кожного номеру. Найпохмуріші номери пронизані пунктирною ритмікою в вокальній мелодії, яка, в залежності від контексту може виражати то тривожність (№ 1, 3, 6), то риси траурного маршу (№ 3).

В рівній мірі яскравими можна вважати інтерпретації ор. 4, запропоновані Маріанною Гірсті та Монікою Грооп. Моніка яскравіше втілює театральну сценку № 1 з чітким розподілом ролей персонажів (за рахунок тембрових та динамічних контрастів), в результаті чого вона дійсно сприймається як діалог матері та її доньки. В № 2 переконливіше звучить легка манера Маріанни Гірсті. «Мисливець», якого Маріанна не виконує, Моніці вдається блискуче, в тому числі мелодична вершина циклу – b^2 . С. Джаррет робить припущення, що деякі пісні циклу призначалися для чоловічого виконання, і ми тут знаходимо підтвердження в виконавській практиці. Чоловіки виконують «Мисливця», «Стару пісню» та фінальне «Море», хоча їх версії не можна назвати переконливішими за жіночі. Крім того, практика виконання окремих пісень не дозволяє оцінити загальну драматургію, і відчуття форми цілого, яке має той чи інший виконавець.

Отже, з одного боку, Е. Гріг ілюструє тяжіння до циклічної структури, а з іншого – виконавці не прагнуть «підхопити» його ідею і виконувати їх як завершене ціли.

РОЗДІЛ 4

«ШІСТЬ ПІСЕНЬ» ор. 48: зрілість і простота

4.1. Жанрово-композиційні особливості Пісень ор. 48

Перше питання, яке виникає в зв'язку з даними опусом – це правомірність жанрового визначення «цикл». Незважаючи на те, що «поняття циклу трактується їм [Е. Грігом] дуже широко» [36, с. 59], за жанром даний твір, подібно до «Лебединої пісні» Ф. Шуберта слід визначити, як збірник: пісні не пов'язані жодним сюжетом, ні наскрізними образами. Тут сусідять і тема весняного тріумфування (№ 1) і насичена звуконаслідуванням пісня про солов'я (№ 4), світла і піднесена любовна лірика (№ 8) і сповнена побутової лексики жартівлива любовна пісенька (№ 3), тема смерті (№ 2) і гіркоти розчарування, розставання (№ 5).

При цьому вони не шикуються в певний сюжет і організовані за принципом контрасту. Так, трагічна «Я знаю, година проб'є», оточеного радісним весняним «Прологом» і жартівливим «Вечірнім часом», а повна страждання, похмура «Час троянд» – пейзажної картинкою «Замовклого солов'я» і світлим «Сном». В цілому в циклі домінують світлі образи, що обрамляють всю його композицію. В даному принципі відчувається подвійність: з одного боку, пісні не пов'язані один з одним образами, з іншого – принцип контрасту між частинами чітко говорить про наявність в даному опусі принципу циклізації.

В свою чергу, тональний план «Шести пісень» дає право говорити про риси циклічності. Його логіка спрямована від дієзної сфери через *C-dur* – до бемольних тональностей. Тональності перших двох пісень знаходяться в терцієвому співвідношенні: перша написана в *E-dur*, а № 2 – в тональності III ступеня *gis-moll*. Подібне тональне поєднання характерно для деяких сонатних експозицій Е. Гріга (наприклад, Друга скрипкова соната *G-dur* [5]). Ця аналогія між протиставленням двох центральних образів сонатної форми підкріплюється тим, що перша і друга пісні експонують дві основні образно-семантичні сфери циклу – світлу, повну радості буття і його темну сторону,

затмарену відчуттям швидкоплинності життя. Друга пісня завершується модуляцією в мажорну домінанту *gis-moll* – *Dis*, тобто тонально розімкнути, і в напівтоновому співвідношенні з нею знаходиться тональність наступного номера циклу – *D-dur*. На тон нижче звучить № 4 – «Соловей замовк», в тональності *C-dur*, і в такому ж тоновом співвідношенні з нею знаходиться наступна пісня - № 5 «Час троянд», написана в тональності скорботи *b-moll*. Замикає композицію світлий елегійний *Des-dur* № 6, «Сон». В результаті вибудовується цілком ясна тональна логіка, при цьому композитор бере до уваги і семантику тональностей, і враховує специфіку вокального виконання: чи не робить різких зсувів в тональних співвідношеннях, і як наслідок, відсутні різкі зміщення теситури. Це робить твір зручним для виконання, а «перебудова» вокаліста між номерами стає мінімальною.

Розглянемо кожен з пісень циклу детальніше.

№ 1 «Привіт» (сл. Г. Гейне), *Allegro con moto, E-dur, 4/4*, складається з двох куплетів (строф). В мелодії відчувається поєднання пісенності і декламації. Початкова фраза на словах «Млосний стогін в грудях моїх ...» (переклад А. Фета) – типово пісенна – це низхідна тонічна квінта з подальшим поступово висхідним «заповненням» стрибка. Подальші репліки декламаційні – в них звучать різкі акценти і октавні скачки (т.13, 15).

Другий куплет характеризується зміною ладу (*e-moll*) і появою рис танцювальності в акомпанементі (т. 25). Синкоповані ритміка, бурдонне звучання квінти в басу надають цій музиці схожість з народним танцем. Початкова фраза мелодії аналогічна першому куплету, а далі розвивається варіантно. Якщо в першому куплеті переважала декламаційність, то тут ми практично не спостерігаємо широких стрибків. Діапазон всього 2 куплета до кульмінації фактично не виходить за рамки тонічної квінти, а найвища кульмінаційна точка вокального діапазону – fis^2 .

№ 2, «Я знаю, година проб'є ...» (сл. Е. Гейбель), *gis-moll, 4/4*. За формою близька першій пісні – це дві варіантно викладені строфи. Вже у вступі чутні риси хоралу – акордова фактура, великі тривалості, консонуючі

гармонії – тризвук III ступеня відкриває вступ, а завершує його м'яке яскраве поєднання домінанти натурального мінору і тоніки. В мелодії переважає ритм кроку — навіть використовується пунктирний ритм, речитативні повторення одного звуку, а також поступеневий рух. Вона нагадує читання молитви напівголосно – не випадково тут переважає динаміка *pianissimo* і навіть *ppp*. Думки про смерть, закладені в тексті трактуються композитором як монолог, звернений в першу чергу до себе і можливо до вищих сил, в яких людина шукає опору, але не до миру. Звідси – молитовний тон і хорально-акордовий супровід. Діапазон мелодії всього 1 октава $cis^1 - cis^2$, не випадково тут немає «гучного кульмінації». Єдиний сплеск емоції (ремарка *agittato*) в першому і другому куплетах відбувається на словах «як пристрасті спеку його [розум] спалює» і «з мрією злитися він [розум] жадає вічно», при цьому на «розмаху» мелодійної лінії він ніяк не позначається — тільки з'являється хроматичний хід *fis-eis*. В цілому для вокаліста ця «молитва» не містить суто технічних складнощів, швидше є необхідність працювати над культурою звуку і над свідомістю інтонації.

№ 3 «В вечірній час» (на сл. Уланда), *Allegretto leggiero, D-dur, 2/4* – типово пісенний номер з танцювальною основою. Текст цієї пісні – нехитро-жартівливе любовне визнання в простонародній грубуватій манері. Простота лексики тексту і породила простоту музичної мови, проте цього ж не можна сказати про вокальну партію – вона як раз досить складна для виконання.

Написана пісня в тричастинній репризній формі. Крайні розділи засновані на безперервній пульсації тоничної квінти в басу і ритмоформулі (восьма – дві шістнадцяті). В мелодії переважає рух по звуках акордів, а потім розспіви-фігурації по дві шістнадцяті, нагадують деякі сторінки пісень Ф. Шуберта (наприклад, «В путь»), насичені інтонаціями йодля (крім цього, тональність, розмір і ритміка також асоціюються з піснею «В путь»). Нагадаємо, що йодль або йодель «<..> особлива манера співу без слів, з характерним швидким перемиканням голосових регістрів, тобто з чергуванням грудних і фальцетних звуків» [27].

Середній розділ відкривається в паралельному мінорі (*h-moll*), а потім йде в далекі тональності – наприклад *Es-dur*, *B-dur*, в мелодії з'являються речитації на звуках es^2 , e^2 (тт. 36 – 46). Далі слідує реприза, в якій повертаються початковий тематизм і мелодія. Рухливість мелодійної лінії, насиченість її широкими стрибками або групами по 16-е – створюють певні труднощі для вокаліста і повідомляють цій пісні технічну складність. З огляду на що, наприклад, в першому ясність інтонування і ритмічна чіткість поєднуються з динамікою *pianissimo*, можна говорити, що тут потрібно досить високий рівень володіння голосом.

№ 4 «Соловей замовк», *Allegro*, *C-dur*, *4/4*, в деякому протиріччі з назвою, насичена звукообразністю як у вокальній, так і в фортепіанній партіях - тут широко застосовується наслідування співу солов'я (тобто в ній соловей зовсім не замовкає, а навпаки, присутній у всіх пластах фактури). В основному звукообразності тут служать два музичних елемента: перший – це поспівка з квартою в ритмі восьма-дві шістнадцяті-половинна і другий - це форшлаг в мелодійній лінії, який звучить 5 разів протягом одного куплета. Крім того, наслідування пташиної трелі закладено в самому тексті в репліці «Тан-да-ра-дей!» (Tan-da-ra-dei!), Яка виступає в якості своєрідного приспіву і відокремлює один куплет від іншого. Музично вона реалізована як квартова поспівка, яка на початку романсу доручається фортепіано.

Форма куплетна. На відміну від попередніх варіантних форм куплетності і строфічності тут куплети фактично ідентичні. Різноманітність досягається тут за рахунок внутрішніх контрастів в куплеті, зокрема, темпових перемикань, відхилень в паралельну тональність (*a-moll*). Незважаючи на те, що мелодія переважає поступенева, пісенна, складається з коротких поспівок, форшлагги ускладнюють її і вимагають від вокаліста пошуку адекватної, легкої, повітряної манери звуковидобування і в той же час точної інтонації. Оскільки форшлагги тут зустрічаються досить часто, цей прийом повинен бути відпрацьований, і форшлагги повинні звучати максимально ідентично і в той же час без напруги.

№ 5 «Час троянд» (сл. Гете), *Allegretto serio*, *b-moll*, $\frac{3}{4}$. Текст цього номера циклу підкреслено мелодраматичний і навіть банальний на сучасний погляд: рима «троянд» і «мрій», метафора «стискає груди туги», в'янучі пелюстки квітів як символ вмираючої любові – все це наближає даний елегантний вірш до побутового романсу. Разом з тим, Е. Гріг значно ушляхетнює простоту тексту. Особливо це стосується центрального розділу, *poco più mosso* (романс написаний в тричастинній репризній формі), який композитор насичує інтенсивним гармонійним розвитком, еліптичними оборотами - тут звучать відхилення в *f-moll*, *Ces-dur*, *Fis-dur*, *C-dur* (21 –36). Тривалий етап розвитку збудований на хроматичних «повзучих» ходах баса (тт.37 – 52). Все це надає романсу велику експресивність і дає відчуття глибини справжнього страждання. Тобто музика тут не слідує сліпо за текстом, хоча початкові пульсуючі акорди, типова інтонація сексти з затакту, підкреслення VII ступені гармонічного мінору створюють враження «шаблонності». Далі ж композитор починає уникати подібних штампів і в результаті створює оригінальну, емоційно насичену частину циклу. Серйозність тону, яку Е. Гріг не випадково підкреслив початковою ремаркою, він підсилює вибором тональності з досить похмурою семантикою – скорботи страждання – *b-moll*. Романсова мелодика першого розділу змінюється речитативно-декламаційними оборотами в центральному. Діапазон і раніше досить «щадний», найвища точка романсу – f^2 , проте в середньому розділі перед вокалістом стоїть досить складне завдання – усвідомити і осмислити шлях гармонійного розвитку тематизму, щоб досягти точної інтонації і переконливого виконання.

№ 6 «Сон» (на слова Ф. Боденштедта), *Andante*, *Des-dur*, $\frac{3}{4}$. Являє собою ліричний радісний фінал циклу. Мелодика речитативно-декламаційна, вона насичена повтореннями одного тону і широкими стрибками («вигуки радості») – на септиму, сексту. Форма цієї пісні – тричастинна з динамізованою репризою. Засобом динамізації музичної тканини тут виступає, в першу чергу, акомпанемент – на початку пісні він представлений

арпеджованими фігураціями в ритмі тріолей восьмих, а на завершення – пульсуючими акордами в тому ж ритмі.

В мелодії романсу є досить багато мелодійних ходів, які потребують пильної уваги вокаліста - це висхідна секста на верхівку f^2 , спадна септима f^2-g , збільшена квінта $bes^1 - f^2$. У цих широких скачках необхідно досягти точності інтонування, легкості звуковидобування. Композитор трохи полегшує це завдання тим, що до кожної верхівці є підйом – 16-а на тій же висоті, що і «кінцева точка» стрибка, однак в цих ходах є небезпека – спонукання виконати їх з невеликим гліссандо. У загальній атмосфері «захопленості» виникає спокуса піддатися цьому «захватом почуттям», проте така сміливість на наш погляд, може привести до несмаку у виконавській манері. Тому всі підйоми, як і широкі скачки в цілому, слід детально пропрацювати з точки зору перемикання з одного регістра в інший і з метою «полегшення», досягнення легкості манери.

«Сон» є спільною кульмінації композиції «Шести пісень» ор. 48, в зв'язку з чим вокаліст собі може дозволити більш яскраву динаміку, особливо в динамізованій репризі (т. 40), де композитор використовує ремарку *agitato*, повнозвучне *forte* і *fortissimo* в зазначених автором моментах. Потрібно звернути увагу також на те, що саме в шостій пісні досягається «абсолютна» мелодійна вершина всієї композиції у вокальній партії – as^2 збігається з динамічною кульмінацією і вимагає чистоти звуковидобування. Зауважимо також, що цей тон – передостанній звук, для вокаліста і невдалу верхівку йому вже не вдасться загладити наступним музичним матеріалом. Таким чином, на неї лягає велика відповідальність багато в чому, від неї буде залежати, яке враження з собою «понесе» слухач.

Підсумувавши спостереження над «Шістьма піснями» ор. 48, складемо наступну таблицю, яка ілюструє жанрові особливості пісень і короткий опис виконавських завдань, точніше навіть не задач в художньо-естетичному сенсі, а скоріше основні технічні труднощі, з якими доведеться зіткнутися вокалісту (Додаток, таблиця 5).

Природно, що суто художні завдання, не включені в таблицю, що виникають в кожній з пісень – створення певного образу, колориту, драматургічного плану також істотні у втіленні композиторського задуму.

4.2. Виконавські версії пісень ор. 48

Для порівняння інтерпретацій найбільш аргументовано було б вибрати виконання «Шести пісень» вокалісткою норвезької школи і зіставити його з іншими версіями, проте у вільному доступі тільки окремі пісні циклу (№ 6) можна знайти в запису Кірстен Флагстад (Норвегія). У зв'язку з цим були обрані дві яскраві виконавські версії, що репрезентують інші вокальні школи - американську і шведську. Перша буде представлена виконанням Барбари Бонні (1956, США), оперної та концертної співачки, в постійному репертуарі якої пісні Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона, що говорить про великий досвід роботи з німецької фонетикою. Для аналізу обрано запис 1999 [54].

В якості ключового критерію естетичної якості виконання для нас буде виступати простота, оскільки саме простотою характеризувався вокальний стиль Ніни Гріг, як свідчить сам композитор і його біографи - еталонної виконавиці вокальної музики Е. Гріга.

Звернемося до виконавської версії **Барбари Бонні** (США) [54]. Запис було зроблено в 1999 році. Концертмейстером виступив Антоніо Паппано (Antonio Pappano).

В «Привіт» звертають на себе увагу м'яке закінчення фраз, легкість виконання стрибків при тому що взятий стрімкий темп можливо навіть ближче до *Vivo*, ніж до зазначеного *Allegro*. Номер наповнений «весняної» радістю і втіхою, що цілком відповідає композиторській ідеї.

В «Я знаю, година проб'є» вже у вступі відчувається трепетна увага композитора до барвистих натурально-ладових оборотів, таку ж увагу до фарби демонструє і вокалістка. Звертає на себе увагу м'яке, але «озвучене» *piano*, ясність виголошення тексту. У настрої домінує спокій і смиренність, що і відповідає молитовному тону, який закладений в композиторському задумі пісні.

«У вечірній час» вирішений в підкреслено іронічній манері, при цьому фігурації 16-х максимально ясно проінтонувати, а в деяких моментах вокалістка дозволяє собі легкий відтінок «говорку», що цілком аргументовано побутовою лексикою і жанрової основою пісні.

«Соловей» наповнений поетичністю інтонацій. Цікаво вирішена співачкою репліка «Tan-da-ra-dei», яка втілює звучання солов'їної трелі. Вона звучить не як імітація-наслідування, а скоріше, як питання, спроба вокаліста вслухатися в солов'їну трель і почути в ній якусь людську інтонацію. Вона звучить легко, поетично і повітряно, але сприймається дещо уповільнено щодо ремарки «*a tempo*», тоді як *animato*.

«Час троянд» (№ 5) містить контрастні образи – крайні розділи трактовані вокалісткою в ностальгійнім тоні, що відповідає специфіці елегантного жанру, центральний розділ наповнений експресією, відчувається навіть відтінок гніву.

У «Сні» в першу чергу звертають на себе увагу бездоганно виконані широкі скачки. Звернемо увагу, що верхівки, після яких слідує спадний стрибок, Барбара бере підкреслено легко, «зверху» і ритмічний акцент припадає на наступний за нею на септиму нижче звук. Цікаво, що вокалісткою допущена деяка вільність – групетто-обспівування верхівки e^2 (т. 18), що змушує згадати солов'їні трелі № 4. Це явно не випадковий мелодійний елемент. Тим самим співачка створює діалог-перекличку з піаністом, у якого подібний фігураційний мотив звучатиме в наступному такті (т. 19). Зауважимо, що ще один відступ – невелике *glissando* після мелодійної вершини as^2 в низхідному стрибку на октаву сприймається цілком природно.

Анн-Софі фон Оттер (1955, Швеція) має великий досвід роботи в опері: в 1982 - 1985 роках вона була членом ансамблю Базельської опери, як стверджують дослідники, заявила про себе як про видатного інтерпретатора опер Моцарта і Штрауса [52]. Розглянемо, як вона трактує «Шість пісень» ор. 48 Е. Гріга.

У першій пісні циклу узятий набагато повільніший темп, ніж у Барбари, за рахунок чого відчувається оповідальність манери, цьому сприяють мовні інтонації, нерідко «прослизаючі» виконання вокалістки. Тобто можна сказати, що для Анн-Софі фон Оттер, перший номер – це своєрідна інтродукція, введення в світ образів твору. Тим самим позначається зовсім інший підхід до драматургії циклу. Для Барбари – це яскравий початок, можливо початок з кульмінації – вершини «джерела», вже активне включення в сюжет, для Анн-Софі – це початковий етап розвитку, лише злегка відкривав би завісу над образами циклу.

№ 2 «Я знаю, година проб'є ...» також підкреслює прагнення вокалістки збагатити камерний спів мовної інтонацією. Мабуть, її *piano, pianissimo* в цій частині менш «озвучені» і виразні, ніж у Барбари Бонні. Крім того, вона дозволяє собі підйоми-мікрогліссандо до верхівок, які дещо порушують молитовний смиренний тон висловлювання.

№ 3 Значно повільніше, ніж у Барбари Бонні, шістнадцяті сприймаються значно отяжено. Крім того, тут у багатьох моментах вокалістка дозволяє собі відверто мовні репліки.

У «Солов'я» істотна відмінність – це відсутність таких яскравих темпових перемикань між початковим *Allegretto* і наступним *animato* (т. 20). Набагато простіше виповнюється репліка *Tan-da-ra-dei*. Тут по-своєму знайдено цікаве її втілення – друга репліка сприймається як відгомін-відлуння першої.

У «Часу троянд» відразу ж звертає на себе набагато більше повнозвучний, густий, мецо-сопрановий тон вокалу, насичений драматизмом вже в першому розділі. Тобто Анн-Софі інакше вирішує драматургію цього номера: у неї лише в репризі – тиха ностальгія, а перший і другий розділи збудовані за наскрізного принципу.

У фіналі звертає на себе увагу відмінність у виконанні верхівок: якщо Барбара фактично ніколи на них не затримується, то Анн-Софі нерідко «фіксується» трохи довше покладеного, щоб закріпити точну інтонацію. У

«Сні» також набагато більш уповільнений темп в порівнянні з виконанням Барбари – це не впливає на ступінь експресивності, тільки кілька втрачається динамізм форми.

Висновки до Розділу 4. Композиція «Шести пісень» *op.* 48, поєднує в собі ознаки збірки (відсутність наскрізної теми, єдиного поетичного джерела, сюжету,) і вокального циклу (принцип контрасту між частинами в поєднанні з принципом обрамлення, ясно вибудована тональна логіка). Тут втілюються різні за емоційним спектром образи: від радості, триумфу до теми смерті, що чергуються з образами природи, що робить цей твір цікавим і для аналізу і для виконання. Порівняння двох виконавських інтерпретацій – Барбари Бонні (США) і Анн-Софі фон Оттер (Швеція) проілюструвала, що опус не тільки багатогранний в композиторському задумі, але і може бути прочитаний виконавцем по-різному. Це стосується і вибору темпу, і драматургічних акцентів в побудові форми, і головне - різної манери інтонування. Отже кожен з розглянутих опусів становить цікаву сторінку музики Е. Гріга і з точки зору взаємодії з німецькою вокальною романтичною традицією, оскільки освоєння досвіду попередників є важливою віхою в еволюції композиторського стилю. В ранніх зразках – *op.* 2 та *op.* 4 композитор тяжіє до похмурих, сумних віршів – тема смерті, тема розлуки, що можна розглядати як етап «Бурі і натиску» в музиці Е. Гріга. Водночас в цих піснях виявляються паралелі із німецькою музикою – зокрема з «Мисливцем» Ф. Шуберта (в «Пісні мисливця» *op.* 4), «Я не сержусь» Р. Шумана (в «Дочці мірошника»). Зрілий *op.* 48, в свою чергу можна представити як калейдоскоп різних настроїв, що втілює різні відтінки камерно-вокальної лірики.

Підсумовуючи спостереження щодо інтерпретації творів, зазначимо, що найщасливіша виконавська доля спіткала саме пізній зразок камерно-вокальної лірики на вірші німецьких поетів – ці пісні виконуються повністю, як єдиний за драматургічним задумом вокальний цикл, а також представлені в репертуарі такої яскравої співачки як Барбара Бонні, тоді як *op.* 2 та *op.* 4, як правило звучать у вигляді окремих пісень.

ВИСНОВКИ

Е. Гріг тричі звертається до німецької поезії в своїй творчості, а отже вважає це необхідним для своєї творчої еволюції – мова йде не тільки про опанування іншомовних джерел, а й іншого типу змісту, тобто виявляє ознаки послідовної, закономірної роботи в цьому напрямку, що ніяк не можна звести до «помилки молодості». Показово, що, ор. 48 з'являється уже в зрілий період творчості. В інтересі до німецької поезії у Е. Гріга простежується певна еволюція – від захоплення Г. Гейне (три з чотирьох пісень ор. 2 написані на його вірші) до поступового розширення кола авторів (в ор. 48 всі пісні на вірші різних авторів), при чому не тільки романтиків – так в останньому циклі з'являється поет середньовіччя В. Фон дер Фогельвайде. Можливо композитора на це надихнула «Стара пісня» Г. Гейне, до якої він звертається в ор. 4 (№ 5) і де композитор створює своєрідну стилізацію старовинної балади.

Якщо більшість пісень Е. Гріга ілюструють різноманітну тематику природи, батьківщини, лірики (любовна, самотності, скорботна), мистецтва, філософську, то його німецькі опуси (ор. 2, ор. 4, ор. 48) звертаються до достатньо специфічного кола ліричних образів:

- це тема покинутого, зрадженого кохання – «Дочка мірошника» (ор. 2 №1);
- недосяжного кохання – «Що мені сказати» (ор. 2 № 4);
- тема вмирання почуттів – «Прощання» (ор. 4 № 3), «Час троянд» (ор. 48 № 5)
- тема смерті коханої – «З тугою дивився я довго» (ор. 2 № 3), «Прощання» (ор. 4 № 3,);
- смерть близької людини і навіть діалоги живих із мертвими – «Сирота» (ор. 4 № 1),
- картина морської бурі, що символізує «бурю» в душі героя й пошук забуття – «Криючись в сутінках» (ор. 2 № 2), «Море» або «Де вони тепер» (ор. 4 № 6);

- прощання з життям – «Сон» (ор. 2), «Криючись в сутінках..» (ор. 2), «Сон» (ор. 48 № 6).

Їх відтіняють окремі світлі номери – так в ор. 4 – це «Пісня мисливця», яка переважно втілює відчуття насолоди життям, в ор. 48 їх більше – це і звуконаслідувальна пісня «Замовклий соловей» і радісно-весняна «Привіт» (№ 1).

Відповідно до такого кола образів, композитор підбирає і тональності, які в кожному з опусів організовані за досить чіткою логікою, що свідчить про те, що він надавав їм неабиякого значення. Так, ор. 2 майже не виходить за межі похмурого, скорботного *h-moll*, окрім тональності третьої пісні – *a-moll*, яка буде провідною в наступному ор. 4. В ньому зустрічається ще одна тональність скорботи, точніше *lamento*, – *g-moll*, що відповідає тексту, в якому йдеться про згасання природи, почуттів, і врешті решт, розкривається тема смерті коханої. Начебто, ор. 48 більш строкатий і різноманітний за тематичною і тональною палітрою, теж містить тональність глибокої скорботи – *b-moll*.

Якщо в тексті йдеться про радість життя, то воно завжди чимось затьмарюється. Так «Мисливець» (ор. 4 № 4) перестає радіти, коли пригадує, що в нього немає дівчини. У «Вранішній росі» (ор. 4, № 2) ми дізнаємося, що коханці зустрічаються тільки вночі, отже їх кохання «заборонене» і можливо ганебне. Композитор відтінює такі моменти однойменно-ладовим мінором (*a-moll* в ор. 4 № 2, *es-moll* в ор. 4 № 4), що підкреслює його уважне ставлення до тексту.

Отже німецькі вокальні опуси розкривають Е. Гріга зовсім з іншої, «темної» сторони, в якій відчувається його приховане тяжіння до пізньоромантичної експресії, образів смерті, що дозволяє розглядати їх як своєрідну сферу «Бурі і натиску» в творчості композитора.

З точки зору структури, ранні опуси можуть розглядатися як цикли, про що свідчить ясна тональна логіка – панування однієї тональності (ор. 2) або

перехресні тональні зв'язки та тональна спорідненість (ор. 4), а також принцип монотематизму, який яскраво проявився в ор. 4.

Якщо сонячним «норвезьким» романсам відповідає легкий тембр Ніни Гріг, то «нуарним» концерпціям німецьких пісень, особливо щодо перших двох опусів, потрібно віднайти і відповідну манеру виконання. Відомо, що у Е. Гріга були й інші музи окрім його жінки. Так, він захоплювався Елен Гульбрансон, постійною учасницею байротських фестивалів, де вона виконувала вагнерівські партії більше 10 років. Гріг присвятив свій ор. 48. Можливо, саме вокаліст з досвідом виконання пізньоромантичної музики, та сценічної гри здатен краще передати «сутінкову» атмосферу ор. 2 та ор. 4, та їх тяжіння до барокової серйозності афекту. Не випадково одна з найяскравіших інтерпретацій ранніх пісень належить фінській співачці Моніці Грооп, яка дебютувала Шарлоттою з «Вертера» Массне, і підкорила сцену не тільки моцартівськими партіями (Керубіно, Церліна), але й Аріадною Р. Штрауса, Мелізандою К. Дебюссі та Вельгундою² з вагнерівської тетралогії.

«Сутінковий» колорит ор. 2 краще вдається як раз Моніці Грооп, яка виглядає більш переконливою в порівнянні з М. А. Рейнгольд.

Ор. 4 приваблює Моніку Грооп, Маріанну Гірсті, а пісня «Стара пісня» навіть знаходилася в репертуарі Ф. Шаляпіна. Втім жоден з вокалістів не прагне охопити весь цикл. Версії Моніки Грооп та Маріанни Гірсті можна співставити як театральну-яскраву версію з широкою емоційною палітрою та більш стримано камерну. Найбільш вдалою є інтерпретація Монікою № 1, який являє собою діалог померлої матері та її доньки, яка перетворюється на справжню сценку з двома різними персонажами.

Порівняння виконавських версій «Шести пісень» ор. 48 – Барбари Бонні (США) і Анн-Софі фон Оттер проілюструвало два різних підходи до твору. Барбара Бонні відштовхується, перш за все, від пісенної основи музики: її підкреслено легкий, повітряний тембр добре поєднується з прискореними

² Вельгунда, Воглінда та Флосхільда – «дочки» Рейну (нім. Rheintöchter) з оперного циклу «Кільце нібелунга» Р. Вагнера.

темпами в швидких частинах, при збереженні точного темпу в повільних. Ясність проголошення тексту поєднується з максимальною «озвученістю» вокальних фраз, навіть в умовах *pianissimo*. В її виконанні привертає блискуче, м'яке, ненав'язливе виконання верхівок, легкість і ясність в стрімких пасажах (№ 3).

Анн-Софі фон Оттер відштовхується, насамперед, від специфіки німецької фонетики, що спонукає її до широкого застосування мовної, дещо сухуватою інтонації, аж до відвертого «говорку» в № 3, який, разом з тим, аргументований побутовою лексикою і жартівливою образністю номера. Мовний акцент в інтерпретації пов'язаний з іншим ставленням вокалістки і до загальної драматургії циклу. У ньому на перший план нерідко виступає оповідальність, що спонукає її до використання набагато більш повільних темпів в швидких частинах (№ 1, 3).

Обидві виконавські версії демонструють яскраву майстерність вокалісток, разом з тим нам більше імponує версія Барбари Бонні, оскільки саме вона є близькою до «еталонного» зразка простоти, який привертав свого часу слухачів в манері Ніни Гріг.

Підсумовуючи спостереження щодо інтерпретації творів, зазначимо, що найщасливіша виконавська доля спіткала саме пізній зразок камерно-вокальної лірики на вірші німецьких поетів – ці пісні виконуються повністю, як єдиний за драматургічним задумом вокальний цикл, хоча ор. 2 та ор. 4 не менш «циклічні», ніж ор. 48, а, як продемонстрував аналіз, навпаки ілюструють більше факторів єдності.

Вибір «пізньоромантичної» чи «легкої» манери доводиться робити виконавцеві, в залежності від специфіки свого голосу і розуміння грігівського задуму, втім обидва вокальних стилі цілком правомірні з огляду на специфічний зміст «німецьких» пісень композитора, в яких він відкриває свою «темну сторону», і який контрастує загальному світлому «іміджу» його творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева М. Н. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / М. Н. Алексеева. *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования* : сб. науч. тр. / Моск. гос. конс.им. П. И. Чайковского [отв. ред. В. П. Фомин]. М., 1986. С. 86–100.
2. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие [отв. ред. О. П. Коловский]. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
3. Асафьев Б. Григ. Критические статьи рецензии / Асафьев Б. М. –Л., 1967. С. 47 –51.
4. Асафьев Б. Григ. М. – Л., Музгиз, 1948. 148 с.
5. Баранова И. Н. Инвариантные элементы тонального развития в крупной форме Э. Грига и их взаимосвязь с особенностями музыкальных решений малых форм. *Теория, история, психология музыкального искусства*: сборник статей. Петрозаводск, ПФ ЛОЛГК, 1990. С. 17–25.
6. Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник / пер. с норвежского Н. Н. Мохова. М. : Радуга, 1986. 376 с.
7. Вальтер фон дер Фогльвейде URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вальтер_фон_дер_Фогльвейде (дата звернення: 16.05.2020)
8. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. М. : «Музыка», 1972. 150 с.
9. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация. Ч 3. Композиция. М. : «Музыка», 1972. 366 с.
10. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. 406 с.
11. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство*: зб.ст. К., 2007. Вип. 3. С. 234–241.
12. Водолеева Н. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники. *Науковий вісник*: зб. ст.. / НМАУ ім.. П. І. Чайковського. К., 2004. С. 198–206.

13. Волощенко А. Ю. Некоторые вокальные трудности при исполнении произведений Рихарда Вагнера. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов н/Д, 2006. С. 190–192.
14. Ганзбург Г.І. Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2011. 18 с.
15. Гіголяєва В. Музична інтерпретація й інтерпретологія: до питання про нові перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2006. Вип. 18. С. 131–141.
16. Глауберман И.Л. Вокальные циклы. *Основы изучения музыкальных произведений*: монография / И. Л. Глауберман. Харьков, 2009. С. 93 – 98.
17. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема. Проблема музичної освіти. *Мистецтво молодих – 2001*: Зб. наук. Пр. / Нац. Муз акад України ім. П. І. Чайковського. К., 2003. 268 с.
18. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основа формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2007. Вип. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56–67.
19. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу і закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 239 с.
20. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник* [зб наук. праць]. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.

21. Григ Э. Избранные статьи и письма /Общ. Ред. О. Левашевой / Э. Григ. М.: «Музыка», 1966. 447 с.
22. Григ Э. Романсы и песни для голоса в сопровождении фортепиано в трех томах. Том 3. Ч. 1. Москва : «Музыка», 1982. 121 с.
23. Грицюк О. Жанровые инновации в камерно-вокальной музыке конца XIX – начала XX века. *Київське музикознавство: зб. статей / Київ. Ін.-т музики ім. Глієра. К., 2010. Вип. 35. С.20–28.*
24. Деркач Л. А. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения: метод. рек. к курсу «Проблемы современного акад.вок. исполнительства» для студ.-магистров. Харьков, 2013. 30 с.
25. Деркач Л. А. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна): автореф дис.. ... канд.. мистецтво знав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац.. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
26. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация* : сб. науч. статей /Рост. гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2006. С. 358–379.
27. Йодль URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Йодль_\(пение\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Йодль_(пение)) (дата звернення: 17.05.2020).
28. Кремлев Ю. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1958. 236 с.
29. Лейтес Р. Песни Грига. М.: «Музыка», 1967. 192 с.
30. Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. М.: «Музыка», 1974. Изд. 2-е 624 с.
31. Ли Й Песни Э. Грига на стихи Г. Х. Андерсена. Aspectus. 2014. № 4. С. 48–53.

32. Лисовая О. Г. Явление жанровой интерференции в камерной вокальной музыке: к постановке проблемы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук праць / Луганськ. Держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 14. Ч.1. С. 176–187.
33. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник*. М., 1987. Вып. 6. С. 265–281.
34. Ма Цзяця Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилевой аспекты : дис. канд. Искусствовед: 17.00.03 – музыкальное искусство / ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 195 с.
35. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм: Ч. 1. / Учеб. для муз. вузов. М.: Музыка, 1967. 752 с.
36. Мурадова Е. Романсы и песни Э. Грига. Баку, Азербайд. изд., 1962. 135 с.
37. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
38. Оттер, Анне Софи фон URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Оттер_Анне_Софи_фон (дата звернення: 17.05.2020)
39. Назаренко К. В. Камерно-вокальное творчество Эдварда Грига в контексте стиля композитора. *Научная палитра*, 2017. № 4 (18). URL: culture.esrae.ru/44-430 (дата звернення: 06.06.2020)
40. Петрушанская Р. И. Вокальные циклы URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/vokalnye-tsikly> (дата звернення: 17.05.2020)
- 41.. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : монографія / А. Г. Стахевич. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.

42. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.
43. Супрун В. А. Способы смыслообразования в музыкально-словесном процессе камерно-вокального произведения XIX века (на примере сравнительного анализа романсов П. И. Чайковского на слова Д. Ратгауза и круга песен Р. Шумана на стихотворения Й. Эйхендорфа) *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського [упоряд. Г. Я. Ботунова ; ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко]. Харків, 2004. Вип. 14 : С. 163–173.
44. Финдейзен И. Э. Григ Очерк его жизни и музыкальной деятельности СПб., 1908. 55 с.
45. Хохлов Ю. Простая строфическая песня в творчестве Шуберта и его предшественников. *Шуберт и шубертианство* : сб. матер. музыковед. симпозиума [сост. Г. И. Ганзбург]. Харьков, 1994. С. 3–16.
46. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 17 с.
47. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03– Музичне мистецтво. Харків, 2012. 16 с.
48. Шоу Б. О Григе *О музыке и музыкантах* / Б. Шоу. М., 1964. С. 165–171.
49. Эдвард Григ (1843–1907) 6 песен (1863-64) op. 4 URL: <https://classic-online.ru/ru/production/7815> (дата звернення: 17.05.2020)
50. Энгель Ю. Д. Сен-Санс, Григ. Очерки по истории музыки: лекции. М., 1911. С. 135 – 150.

- 51.Эдвард Григ и Нина Хагеруп URL: <http://www.lovestuff.ru/lovestory/xix/319.html> (дата звернення: 17.05.2020).
- 52.Anne Sofie von Otter: The complete "6 songs Op. 48" (Grieg) [Audio] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ra9VpG00iC0> (дата звернення: 17.05.2020).
- 53.Barbara Bonney; "Sechs Lieder"; op. 48; Edvard Grieg. URL: [mode: https://www.youtube.com/watch?v=uMn5s4jxq9g](https://www.youtube.com/watch?v=uMn5s4jxq9g) (дата звернення: 17.05.2020).
- 54.Bonney, Barbara URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Bonney (дата звернення: 17.05.2020).
- 55.Foster Beryl The Songs of Edvard Grieg. Boydell & Brewer, Boydell Press, 2007. 280 p.
56. Gulbranson, Ellen URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ellen_Gulbranson (дата звернення: 17.05.2020).
- 57.Jarrett Sandra Edvard Grieg and His Songs. 2019. 168 p.
- 58.Lünenbürger, Jorma Daniel. Grieg, Sibelius and the German Lied URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper-Jorma-Lunenburger-2011.pdf> (дата звернення:10.05.2020).
- 59.Marianne Hirsti sings Grieg Songs URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/marianne-hirsti-sings-grieg-songs> (дата звернення: 17.05.2020).
- 60.Marie Henriette Reinhold URL: <https://www.marie-henriette-reinhold.de/vita/> (дата звернення: 2.06.2019)
- 61.Monica Groop URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Monica_Groop (дата звернення: 5.06.2019)
- 62.Monica Groop URL: https://sv.wikipedia.org/wiki/Monica_Groop (дата звернення: 5.06.2020)

ДОДАТОК

ТАБЛИЦІ

Таблиця 1. Німецька поезія в ор. 2, ор. 4, ор. 48 (цифрами справа позначена загальна кількість пісень на слова цього автора):

Г. Гейне / <i>Heinrich Heine</i> (1797–1856)	7: 3(ор. 2, №№ 1, 2,3), 3 (ор. 4), 1 (ор. 48)
А. Шаміссо / <i>Adelbert von Chamisso</i> (1781–1838)	2: 1 (ор.2), 1(ор. 4)
Л. Уланд / <i>Ludwig Uhland</i> (1787–1862)	2: 1 (ор. 4, № 4) (ор. 48, № 3)
Ф. Боденштедт / <i>Friedrich Martin von Bodenstedt</i> (1819–1892)	1 (ор. 48)
Е. Гейбель / <i>Emanuel von Geibel</i> (1815–1884)	1 (ор. 48)
В. Гете / <i>Johann Wolfgang von Goethe</i> (1749 – 1832)	1 (ор. 48)
В. Фон дер Фогельвайде / <i>Walter von der Vogelweide</i> (1160 – 1170)	1 (ор. 48)

Таблиця 2. Німецька поезія в ор. 2, ор. 4, ор. 48 (продовження)

Поети/опуси	ор. 2	ор. 4	ор. 48
Е. Гейбель			1
Г. Гейне,	3	3	1
В. Гете,			1
А. Шаміссо	1	1	
Л. Уланд,	1		1
В. Фон дер Фогельвайде			1
Ф. Боденштедт			1

Таблиця 3. «Чотири пісні» ор. 2, 1861

Номер	Поетична основа	Жанр	тип мелодики	Тональність	виконавські завдання
№ 1, «Дочка мірошника» / « <i>Die Mullerin</i> »	Г. Гейне	пісня з рисами монологу та баладності	Пісенний, декламаційний	<i>h-moll</i>	постійні зміни експресії: оповідальність, схвильованість, прихована напруга словах «Я на тебе не сердита»
№ 2, «Криючись в сутінках хмар...» / « <i>Eingehult in graue Wolken</i> »	Г. Гейне	монолог	декламаційний	<i>h-moll</i>	схвильований тон, передача постійного росту напруги (I p.)
№ 3, «З тугою дивився я довго» / « <i>Ich stand im dunkeln Traumen</i> »	Г. Гейне	пісня	пісенна з елементами декламації	<i>a –moll</i>	ясність інтонування в умовах складного гармонічного розвитку
№ 4, «Що мені сказати» / « <i>Was soll ich sagen</i> »	А. Шаміссо	пісня	пісенна з елементами декламації	<i>h-moll</i>	Пошук балансу між простою висловлювання та схвильованістю тону (<i>Andante espressivo</i>)





Таблиця 4. «Шість віршів» *op.* 4 (1863 – 1864) Е. Гріга

Номер	Поетична основа	Жанр	тип мелодики	Тональність	виконавські завдання
№ 1, «Сирота» / «Die Waise»	А. Шаміссо	пісня	пісенний	<i>a-moll</i>	чітке інтонування в умовах <i>sotto voce</i> ; реалізація ідеї діалогу (Сирота – померла мати).
№ 2, «Вранішня роса» / «Morgentau»	А. Шаміссо	пісня	пісенний	<i>A-dur</i>	чітке інтонування в умовах однойменно-ладової змінності, робота над інтонуванням стрибків (октава, септима) з огляду на жвавий темп <i>Animato</i>
№ 3 «Прощання»/ «Abschied»	Г. Гейне	пісня	пісенна з елементами декламації	<i>g – moll</i>	врахування незначних варіантних змін від однієї строфи до іншої, робота над стриманістю експресії з огляду на композиторське <i>serioso</i> , і водночас над урізноманітненням вислову в умовах повторюваності фраз.
№ 4 «Пісня мисливця» / «Jagerlied»	Л. Уланд	пісня (риси тарантели, жиги)	пісенна	<i>Es-dur</i>	чітка інтонація в умовах стрімкого темпу <i>Allegro con brio</i> , а також виконання мелодичної вершини <i>b²</i>
№ 5, «Стара пісня» / «Das alte lied»	Г. Гейне	старовинна балада	пісенна	<i>C-dur</i>	синхронність вокальної і фортепіанної партії в умовах монодичного викладу матеріалу, коли фортепіано точно дублює лінію голосу; втілення баладно-оповідального тону висловлювання
№ 6, «Куди вони пішли?» / «Море» / «Wo sind sie hin?»	Г. Гейне	монолог	декламаційна	<i>e-moll</i>	ясність інтонування повторів одного тону-речитатив та в умовах активного гармонічного розвитку

Таблиця 5. «Шість пісень» *op.* 48 Е. Гріга (1889)

Номер	жанр	тип мелодики	тональність	виконавські завдання
№ 1, «Привіт» / «Gruß» (сл. Г. Гейне)	Пісня	пісенно-декламаційна	<i>E-dur</i>	точне інтонування широких стрибків
№ 2, «Я знаю, година проб'є ...» / «Dereinst, Gedanke mein» (сл. Е. Гейбеля)	Молитва (Монолог)	Речитативно-декламаційна	<i>gis-moll</i>	культура звуку, ясне повнозвучне інтонування в динаміці <i>pp i ppp</i>
№ 3, «В вечірній час» (на сл. Л. Уланда) / «Lauf der Welt»	Пісня	Пісенний з широкими стрибками і елементами «скоромовки-йоделя»	<i>D-dur</i>	Точність інтонування в умовах швидкого темпу, точно проспівані 16-ті
№ 4, «Соловей замовк» / «Die verschwiegene Nachtigall» (сл. В. фон дер Фогельвайде)	Пісня	пісенний : поступеневість в поєднанні с поспівковою структурою мелодики	<i>C-dur</i>	ясність, легкість форшлагів, пошук різноманітності в умовах 3-х ідентичних куплетів
№ 5, «Час троянд» / «Zur Rosenzeit» (сл. Гете)	Романс (Елегія)	романсова з опорою на інтонацію сексти	<i>b-moll</i>	Точне інтонування в умовах інтенсивного гармонійного розвитку. Культура звуку
№ 6 «Сон» / «Ein Traum» (сл. Ф. Боденштедта)	Романс (Ліричний монолог)	Декламаційна	<i>Des-dur</i>	Точне и легке виконання широких стрибків; точна інтонація «абсолютної» мелодійної вершини циклу – <i>as²</i>

Таблиця 6. Німецькі впливи в піснях Е. Гріга

Пісня Е. Гріга	Німецький прообраз	Спільні риси
<p>Ор. 2. № 1, «Дочка мірошника» / «Die Mullerin» на вірші Г. Гейне (II строфа)</p>  <p>Но я на те - бя не сер - ди - та - Noch hat mich der Wind nicht be - lo - gen,</p>	<p>«Я не серджусь» з «Любові поета» Р. Шумана</p>	<p>Стримана експресія, підкреслена сухим «quasi recitativo», контрапункт підкреслено відстороненої вербальної репліки і прихованих почуттів</p>
<p>Ор.4 № 1, «Сирота» / «Die Waise»</p>  <p>В зо - сон мо-ля по - сля - ли чар - Sie ha - ben sich ge - het - den weg</p>	<p>№ 1 з циклу «Зимова путь» Ф. Шуберта.</p>	<p>Ритміка мелодичної лінії, поєднання пісенної мелодії із широким діапазоном, а також активного руху мелодії із скорботним вербальним текстом</p>
<p>Ор.4 № 4 «Пісня мисливця» / «Jagerlied» на вірші Л. Уланда</p>  <p>со - ли б ла - нью ты бы - ла, чтоб омор поймать те - бя а! sprung es, wie ein Reh da hin das ich es könn - te ja - gen!</p>	<p>«Мисливець» (№ 14) з «Прекрасної Мірошниківни» Ф. Шуберта</p>	<p>риса бадьорої жиги або скачки-«полювання» – жвавий темп, 6/8, синкоповані «кульгання» на другій вісімці тріолі (в акомпанементі)</p>
<p>Ор. 48 № 3 «В вечірній час» / на вірші Л. Уланда</p>  <p>Sti; hun staar i Ha - ven, hvor min Vej just fal - der tvi for - bi. Vi steg. Sie schaut aus ih - rem Gar - ten - haus, es ste - het hart am Weg. Wir</p>	<p>«В путь» та інші пісні Ф. Шуберта з елементами йоделя</p>	<p>Широкі стрибки та елементи скоромовки, також фактурно-ритмічні особливості акомпанементу</p>