

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 1

СТРУК АННА

**ПРИНЦИПИ РОМАНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У ФОРТЕПІАННІЙ
СОНАТІ ЕДВАРДА ГРІГА**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

ЧЕРНОВА-СТРОЙ ІРИНА ВІКТОРІВНА

засл. працівник освіти України,
доцент, кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри спеціального фортепіано №1

Рецензент –

ВАКУЛА НАТАЛІЯ ОСТАПІВНА

доцент, кандидат мистецтвознавства

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ПОСТАТЬ ЕДВАРДА ГРІГА У МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ ЄВРОПИ ХІХ СТОЛІТТЯ	6
1.1. Музична культура Норвегії. Становлення професійної композиторської школи	6
1.2. Життєтворчість Едварда Гріга	10
РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ГРІГА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ	13
2.1. Характеристика фортепіанної творчості композитора	13
2.2. Особливості фортепіанного виконавства творів епохи романтизму через призму творчості Гріга	16
РОЗДІЛ III. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРОБЛЕМИ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР.7	21
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	35
ДОДАТКИ	37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Едвард Гріг, видатний норвезький композитор, піаніст, диригент і педагог, був однією з ключових фігур європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Його внесок у розвиток світового музичного мистецтва важко переоцінити. Творець фортепіанних мініатюр та симфонічних полотен, невеликих вокально-інструментальних п'єс та масштабних театральних постановок

Сучасники високо цінували Е. Гріга як талановитого піаніста-соліста, неперевершеного ансамбліста та вдумливого диригента. Його виконавська кар'єра досягла свого піку наприкінці 1880-х – на початку 1890-х років, коли він підкорив Європу. Це відбувалося в той час, коли публіка ще пам'ятала виступи Ференца Ліста, а такі майстри пізньоромантичного піанізму, як Антон Рубінштейн, Ежен д'Альбер та Ферруччо Бузоні, були на розквіті своїх сил.

Як самобутній піаніст і неперевершений інтерпретатор власних творів, Едвард Гріг зробив значний внесок у розвиток світового фортепіанного виконавства.

Музика Едварда Гріга – користується популярністю по сьогоднішній день. Проте, належної уваги з боку музикознавців його творчість на разі не отримала. Основна частина доступних матеріалів – праці зарубіжних авторів: Г. Гурума (H. Hurum), Д.М. Йогансена (D.M. Johansen), Е.Д. Шельдерупа (Ebbe D. Schielderup), Й. Гортон (J. Horton), Б. Кьорстена (B. Kørsten), Ф. Бенестада (Benestad F.). Названі праці мають здебільшого описовий характер.

З українських джерел про Едварда Гріга можемо навести «Універсальний словник-енциклопедія», матеріали Вільної енциклопедії, монографія Н.Б. Кашкадамової, дисертація Синяк Л. В., статті Глазунової Г. П., Єрьоменка А. Ю., а також студентські роботи.

В наведених джерелах вітчизняних дослідників наводиться інформація про фортепіанну творчість (зокрема фортепіанні мініатюри) Едварда Гріга, музику

до театральних спектаклів, про виконавську діяльність тощо. Втім, в наведених працях не наводиться детального аналізу музичної мови сонати, особливостей виконавської інтерпретації тощо.

Мета роботи – дослідити жанр сонати в фортепіанній музиці через призму сонати оп. 7 Едварда Гріга.

Відповідно до мети, було визначено наступні завдання:

- дослідити віхи життєтворчості Едварда Гріга;
- окреслити жанрово-стильові засади фортепіанного доробку композитора;
- охарактеризувати жанр сонати у фортепіанній творчості композитора;
- здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз сонати оп. 7

Об'єкт роботи – соната для фортепіано оп. 7 Едварда Гріга.

Предмет дослідження – музично-теоретичний та виконавський аналіз сонати.

Матеріал роботи – нотні тексти аналізованого твору, аудіо- та відеозаписи.

Методологічна база роботи ґрунтується на комплексному методологічному підході. Серед загальнонаукових та спеціальних методів було використано наступні:

- теоретико-аналітичний – при аналізі нотного тексту сонати;
- джерелознавчий – при пошуку та зборі літератури з теми бакалаврського дослідження;
- історико-культурологічний – при дослідженні питання становлення норвезької національної композиторської школи.

Теоретична база дипломної роботи включає праці з наступних тематичних блоків:

- *специфіка становлення норвезької національної композиторської школи в культурно-історичному аспекті;*

- *розгляд життєтворчості Едварда Гріга;*
- *питання жанрово-стильової специфіки творчого доробку Едварда Гріга;*
- *жанр сонати у фортепіанній творчості композитора.*

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній комплексно розглянуто жанр сонати у фортепіанній творчості Едварда Гріга та детально проаналізовано сонату ор.7 спираючись на наявну джерелознавчу базу з цього питання та на власні спостереження.

Практичне значення бакалаврської роботи полягає в тому, що її окремі теоретичні положення можуть стати у пригоді під час читання курсів з «Історії зарубіжної музики XX століття», «Історії фортепіанного мистецтва XX століття» та ін.

Структура роботи є наступною: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (18 позицій) і додаток, який вміщує повний список фортепіанних творів композитора.

Загальний обсяг бакалаврського дослідження становить 39 сторінок, з них основного тексту – 34 сторінки.

РОЗДІЛ І. ПОСТАТЬ ЕДВАРДА ГРІГА У МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ ЄВРОПИ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1.Музична культура Норвегії.

Становлення професійної композиторської школи.

ХІХ століття для Норвегії стало знаковим часом для політичного, економічного та культурного відродження. Близько п'яти століть норвезький народ перебував під експансією Данії та Швеції. Як результат – культурний та науковий занепад, відсутність власної мови, мистецтва, та можливостей для розвитку національних традицій. А проте, Норвегія зі сформованими територіальними кордонами і власною мовою була відома на теренах Європи ще з ІХ століття, а історично-художні надбання перших скальдів-оповідувачів стали невід'ємною частиною духовного розвитку Європи. Вона залишалася могутньою впродовж багатьох століть, аж поки у ХІV столітті чума не викосила третину населення і збідніле королівство було змушене приєднатися до Швеції, а згодом і Данії. В довгостроковій перспективі це рішення стало причиною культурного занепаду аж до ХІХ століття.

ХІХ століття та пов'язана з ним епоха Романтизму стала рушієм для піднесення культур молодих держав Європи. Норвегія стала однією з низки країн поруч з Польщею, Угорщиною, Іспанією, Чехією, Україною та іншими країнами, які саме в ХІХ столітті заявили про себе насамперед як про нації з самобутніми культурою.

Відправною точкою для Норвегії став 1814 рік. Це рік звільнення з під дансько-шведського гніту та прийняття першої та єдиної Конституції, яка актуальна і в наш час. З цього часу і до 60-х років відбувався процес реконструкції норвезької нації – усвідомлення й відновлення власної, відокремленої від сусідніх держав історії, мови та культури. Традиційно, першим виразником національних ідей стає література – актуалізуються жанри історичного роману та політичної поезії. Також відбувається активне

зацікавлення фольклором. За визначенням дослідник Г. Бьо «"Фольклорна культура" фермерського класу, у якій об'єднувалися просвітницькі ідеї свободи й захоплення народним мистецтвом гейдельберзьких романтиків, стала важливим національним символом» [с. 46].

Першою хвилею літераторів стали Ю. Мунк, Х. Б'єррегор, Х. Хансон, Й. Рейн та інші. Вони об'єднали творчі зусилля в поетичному альманасу «Північ». Звісно, говорити про повне звільнення від данського впливу говорити в цьому творі зарано, проте, ці перші кроки вже презентують перші паростки норвезького романтизму. Творцем-романтиком перших прозаїчних творів став М. Хансен, автор чисельної кількості новел та історичних романів, серед яких – перший норвезький роман «Отар з Бретані» (1819). Саме у творчості цього письменника починають кристалізуватися ті характерні риси, що стануть невід'ємними елементами літератури 40–50-х років, зокрема спостереження за життям селянина, акцентуація на його ментальному та духовному зростанні.

В 30 роки XIX століття на літературній арені Норвегії постали Х. Вергеллан та Ю. Вельхавен. Два митці мали різні погляди на розвиток норвезької літератури. Поезія та драматургія Х. Вергеланна була знаряддям культурно-політичної боротьби. У поетичному триптиху «Творіння, людина й Месія» (1830), «Цезар» (1831), «Скарга арфи Еріна», поетичному циклі «Іспанці» (1833), а також у фарсах та сатиричних п'єсах 30–40-х років, таких, як «Арлекін-віртуоз» (1830), «Про смаки не сперечаються» (1832), «Папуга» (1835), «Останні розумники» (1835) письменник висвітлював проблему страху норвежців перед вільним майбутнім країни і залежності від інших держав, а також страждання та гніту простого народу.

Ю. Вельхавен був представником інтелігенції, і не визнавав винятково «фермерського» романтизму, наполягав на пошуках власного національного проте без радикального відсторонення від данського. Він був переконаний, що не варто відкидати досвід попередників. На відміну від Вергеланна – Вельхавен був консерватором і романтичне споглядання та замилювання норвезькою природою було йому ближчим ніж імпульси до змін.

Ю. Вельхавен став улюбленцем широкого кола норвежців, і мав неабиякий вплив на становлення творчості Г. Ібсена та Б. Бйорнсона, Його найвідомішими творами стали збірник сатиричних сонетів «Світанок над Норвегією» (1834) й пейзажна лірика: «Вірші» (1838), «Нові вірші» (1845), «Півсотні віршів» (1847), «Дорожні нотатки й вірші» (1851) й «Зібрання віршів» (1860). Також він є автором досліджень з історії літератури Норвегії та Данії.

Можна підсумувати, що Х. Вергеллан та Ю. Вельхавен проклали два основні вектори норвезького мистецтва романтизму. Вектор презентований Вергеланном проголошував, що сутність національного духу у творчості простих селян. Його послідовники збирали, записували фольклор та творили власне мистецтво на його основі. Вектор Ю. Вельхавена презентував сферу високого, інтелектуального мистецтва.

40-50-ті роки XIX століття – кульмінація розвитку романтизму Норвегії, який увійшов в історію як «національний прорив» (за визначенням літературознавця М. Му) У цей період особливо зростає увага культурних діячів до фольклору. З'являються збірки «Народних мелодій» Л. Ліннемана (1840), балад (1840) і народних казок (1841–1844) Ю. Му в співавторстві з П. Асбйорнсоном. У середині століття формується підґрунтя для подальшого розвитку наукової фольклористики. Важливим кроком у процесі національної ідентифікації стала боротьба за становлення новонорвезької мови.

Наступним етапом стає театр. Початок формування норвезької романтичної драми збігається з початком формування драматургії Норвегії загалом. Хоча театр типу шкільної драми побутував в Норвегії з давніших часів, та тільки у 1850 році у Бергені, за ініціативою О. Буля відкривається перший, істинно норвезький драматичний театр. Створення театру, який пропагував творчість молодих норвезьких драматургів та акторів, стало новою віхою в боротьбі за становлення національної демократичної культури. Активісти завзято підійшли до створення норвезького театрального мистецтва: у перший сезон свого функціонування, за шість місяців протягом 1851 року, у новому театрі Бергена було поставлено п'ятдесят чотири нових спектаклі. Керівником

Бергенського театру на початку його існування став Г. Ібсен, а пізніше – Б. Бйорнсон.

Поруч з літераторами та драматургами, у боротьбі на національне норвезьке мистецтво пробуджувалися й представники образотворчого мистецтва. Серед живописців, які першими звеличили чарівність природи рідного краю, був Ю. Даль – засновник норвезької школи живопису, пейзажисти Т. Фернлей, А. Каппелен, Ю. Флінту, А. Тидеманн й Х. Гюде та інші.

Процеси національного відродження не обійшли стороною і музикантів. Знані в той час В. Тране, У. Буль, Л. Ліннеман, Х. Хьєрульф активно провадили концертну діяльність у Норвегії та за її межами, а відтак готували мистецьке підґрунтя для генія Едварда Гріга, з ім'ям якого і пов'язане становлення норвезької професійної композиторської школи.

Стильові особливості професійного музичного мистецтва Норвегії мають витоки у народній пісенно-інструментальній музиці. Саме звідти до професійного композиторського обігу проникають характерні автентичні жанри, інтонаційні комплекси та ритмічні формули, ладо-гармонічні моделі, темброві наслідування.

Відтак, професійна музика збагачується жанровими ознаками колискових, жартівливих, рибацьких, духовних, багатирських пісень. Серед них найбільшої популярності набувають закличні пастуші наспіви – локки, хаукінги, лільінги, для мелодій яких характерні звуконаслідування перегукувань у горах та звуків річка. Найчастіше ці пісні-заклики не виходять за межі пентатонного ряду. Мелодика їх в'ється навколо опорного тону, оповита витонченою низкою прикрас. Також збагачують жанровий народно-пісенний арсенал епічні пісні та середньовічні балади з речитативно-декламаційним мелодичним складом, рівними секундовими ходами. Разом з віртуозними награваннями народних скрипалів у композиторську практику проникають натуральні лади – лідійський та фрігійський, рідше – дорійський, гостра танцювальна ритміка норвезьких танців: запальних спрінгару, ійольстеру, халінгу та повільного старовинного гангару й урочистої весільної ходи.

1.2. Життєтворчість Едварда Гріга

Едвард Гріг народився 15 червня 1843 року в місті Берген, в сім'ї відомого купця Александра Гріга і його дружини Хагеруп Гезіни. Мати майбутнього композитора була чудовою піаністкою і стала його першим учителем музики. Саме вона прищепила йому любов до музики, навчаючи грі на фортепіано з раннього віку.

У 1858 році, коли Грігу було лише 15 років, його талант помітив Уле Буль – відомий норвезький музикант та друг родини. Саме він порадив батькам відправити хлопця на навчання до Лейпцизької консерваторії. Там Гріг навчався як піаніст під керівництвом відомих професорів – Ігнаца Мошелеса та Карла Райнеке. Навчання в Лейпцигу відкрило перед молодим юнаком світ класичної музики найвищої якості, він мав змогу відвідувати концерти та театральні постановки, спілкуватися з видатними митцями того часу. Проте, зі слів самого Едварда Гріга, попри всі навчальні здобутки його індивідуальність для нього поки що залишалася непрочитаною книгою. Навчання у Лейпцигу дозволило йому оволодіти класичними традиціями європейської музики, але Е. Гріг завжди прагнув виразити в своїх творах норвезьку народну культуру.

Навесні 1860 року Едвард Гріг пережив дві небезпечні для життя хвороби легенів, плеврит і туберкульоз. Протягом усього життя здоров'я було підірване зруйнованою лівою легенею та значною деформацією грудного відділу хребта. Він страждав від численних респіраторних інфекцій що не могло не відбитися на якості тривалості життя митця.

У 1861 році Е. Гріг дебютував як піаніст у Карлсхамні (Швеція), а у 1862 року виступив у рідному місті. В тому ж році композитор закінчує консерваторію і остаточно повертається до Норвегії. Згодом переїхав до Копенгагена, де спілкувався з провідними скандинавськими композиторами, такими як Нільс Гаде та Йоганн Свенсен. У цей час він почав створювати власні композиції, у яких поєднувалися романтичний стиль і мотиви норвезького фольклору.

У 1867 році Е. Гріг одружився зі своєю двоюрідною сестрою Ніною Гріг, яка була талановитою співачкою. Її голос і музична чутливість стали для нього невичерпним джерелом натхнення. Того ж року написав свою знамениту "Фортепіанну сонату" та перші зошити "Ліричних п'єс".

У 1869 році композитор відвідав Італію, де зустрівся з Ференцем Лістом, який високо оцінив його "Фортепіанний концерт ля мінор" (1868). Це стало важливою віхою в його кар'єрі і принесло йому міжнародне визнання.

Співпраця з Генріком Ібсеном

Одна з найвизначніших сторінок творчості Е. Гріга пов'язана зі співпрацею з норвезьким драматургом Генріком Ібсеном. У 1874 році Г. Ібсен звернувся до нього з проханням написати музику до його драми "Пер Гюнт". Е. Гріг створив серію оркестрових композицій, які стали основою двох оркестрових сюїт. Такі твори, як "Ранок", "У печері гірського короля" та "Пісня Сольвейг", стали справжніми шедеврами світової музики.

У 1880-х роках Е. Гріг продовжував творити, активно концертував і займався популяризацією норвезької музики. У 1885 році він оселився в Тролльгаугені, мальовничому місці неподалік Бергена, де провів багато щасливих років. Композитор приділяв особливу увагу розвитку національної музичної культури, працював над гармонізацією норвезьких народних пісень і підтримував молодих музикантів. Серед його пізніх творів особливо виділяються "Ліричні п'єси" та "Норвезькі танці".

Попри слабке здоров'я, Е. Гріг до кінця життя залишався активним музикантом і композитором. Він часто виступав з концертами, представляючи свої твори в різних країнах Європи. У 1906 році він здійснив свій останній тур Німеччиною, після чого повернувся до Норвегії.

Едвард Гріг помер 4 вересня 1907 року у своєму домі в Тролльгаугені. Його поховали у скелі неподалік дому, що стало символом нерозривного зв'язку композитора з природою Норвегії.

Творчість Е. Гріга мала величезний вплив на розвиток світової музики. Його твори й досі звучать у концертних залах, а його ім'я асоціюється з норвезькою культурною ідентичністю. Він зумів поєднати романтичні традиції з національними мотивами, створивши неповторний стиль, який став невід'ємною частиною європейської музичної спадщини.

РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Е. ГРІГА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ

2.1. Характеристика фортепіанної творчості композитора

Фортепіанна творчість Едварда Гріга – неперевершений зразок європейського піанізму XIX століття. У фортепіанному спадку найкраще втілені естетика та стиль митця.

Головний жанр фортепіанної творчості – фортепіанні мініатюри.

«Мініатюризм» був однією з основоположних рис стилю Едварда Гріга. Він, як лірик, віддавав перевагу коротким, але надзвичайно відточеним та завершеним формам, щоб зосереджено висловити свої думки та почуття. Це дозволило йому продемонструвати свої новаторські якості та поетичне бачення світу, наповнюючи його найкращі твори кінця XIX – початку XX століття незгасною молодістю та свіжістю.

Гріг, як романтик, усвідомлював важливість контрасту у музиці, прагнучи виразити «протилежні погляди». Ця особливість є глибоко вкоріненою у норвезькому народному характері, що поєднує мрійливість із палким темпераментом, задумливість із пристрасною енергією. Саме тому роль контрасту у творах Е. Гріга є такою значною, хоча він і уникав різких переходів, зберігаючи при цьому естетичну рівновагу.

Однією з найцінніших якостей музики Е. Гріга є стислість та мудра простота, успадковані ним від норвезького фольклору. Його приваблювала здатність народного мистецтва «виразити багато чого в декількох словах», що дозволило йому залишатися зрозумілим і доступним для слухачів, незалежно від складності передаваних почуттів. Як сам Е. Гріг писав, норвежці завжди цінували ясність і точність у своїй мові та мистецтві.

Через усю творчість проходить образ Норвегії, втілений у героїці епосу, національній історії, скандинавських казках та суворій північній природі. Зростання інтересу до національного фольклору в середині XIX століття значно вплинуло на музичний стиль Е. Гріга. Він не просто використовував народні

мелодії, а й перейнявся їхнім духом, поклавши їх в основу своїх творів, особливо фортепіанних.

Фольклор сформував унікальні гармонічні та ритмічні особливості Гріга: використання «бурдонних басів», лідійського та дорійського ладів, підвищення IV ступеня, а також ладову мінливість, створюючи «гру світла й тіні». Мелодійна лінія у його фортепіанній музиці часто розвивається через складні орнаменти, що є віддзеркаленням народних музичних прийомів. Він також майстерно втілював «куллоки» – пастуші гірські «пісні-заклики», які поєднують тритонові та пентатонічні послідовності. Варіаційний розвиток мелодії, що є характерною рисою його творчості, також бере свій початок у народних традиціях.

Фортепіанна творчість Едварда Гріга як виконавця формувалася через мистецький спадок класиків, романтиків європейського піанізму. Як зазначає у статті Г.П. Глазунова, ще будучи студентом Е. Гріг дає свій перший сольний концерт, програма якого складалася з творів Ф. Мендельсона, І. Мошелеса, Р. Шумана. І це напевно був єдиний концерт, на якому не звучали твори самого автора. В подальшому концертні програми в різній мірі включали і твори маестро. Відтак, відомо, що у 1862 році Едвард Гріг дає свій перший концерт у Норвегії, де окрім «Патетичної» сонати Л. Ван Бетховена, етюдів І. Мошелеса, юний митець виконує «Три фантастичні п'єси». Пізніше вони були опубліковані під першим опусом. Також у цьому концерті прозвучали чотири пісні автора у виконанні Вібеке Мейєр. Акомпанував сам Едвард Гріг.

Якщо ж говорити про масштабніші твори – сонати, то вони також активно включалися у концертні програми. Зокрема, у 1866 році, в Італії разом з скрипалем А. Пінеллі Едвард Гріг презентував сонату для скрипки та фортепіано фа-мажор; в 1873 році прозвучали обидві сонати для скрипки та фортепіано у співпраці з У. Буллем; в 1878 році Першу сонату для скрипки та фортепіано Едвард Гріг виконав з Генріхом Венявським.

1880-ті роки вважаються кульмінаційними у творчості композитора – він здобуває світову славу, співпрацює з видатними музикантами, активно концертує як композитор та піаніст. На батьківщині та в різних містах Європи концерти Е. Гріга стають справжніми бенефісами митця. Найчастіше виконуваними творами стали Концерт для фортепіано з оркестром, скрипкові сонати, соната для фортепіано, балада, а також низки мініатюр.

2.2. Особливості фортепіанного виконавства творів епохи романтизму через призму творчості Е. Гріга.

Хоча термін «**інтерпретація**» набув поширення лише у третій третині XIX століття, саме явище, у сучасному його розумінні, почало формуватися з середини XVIII століття. Це сталося, коли музична композиція та виконавство відокремились у самостійні види діяльності. Виконавець перетворився на **інтерпретатора композиторських задумів**, ставши творцем і носієм «звукової версії» музичного твору, а також найважливішою ланкою у спілкуванні між музичним твором та слухачем.

Ранні прояви інтерпретації

Дослідниця Іванова припускає, що перші ознаки інтерпретації були помітні ще у музикантів Давнього Світу. Наприклад, в античній Греції змагання музикантів, що передбачали прагнення до найяскравішого виконання, були частиною Олімпійських ігор. Накопичений досвід гри на музичних інструментах став благодатним підґрунтям для розвитку музичної культури наступних епох.

Середньовіччя та Відродження

У добу Середньовіччя важливу роль у становленні музичного виконавства відіграла **церковна музика** (кантори, магістри, процентори) та **народне музикування** (ваганти, шпільмани, скоморохи). Останні, завдяки своїм мандрівкам, поширювали виконавський досвід, прийоми гри та репертуар.

Музиканти доби **Відродження** переважно використовували **імпровізаційний спосіб гри**, що давало їм широкий простір для власної інтерпретації твору, відповідно до їхньої майстерності, уподобань чи емоційного настрою. Ця доба характеризується загальним розквітом усіх видів мистецтва, зокрема й музичного. Зростання кількості та якості інструментів, нові можливості для ансамблевої гри та створення складних музичних композицій (як-от сонатна форма, інструментальний концерт, клавірна сюїта) вимагали від виконавця глибокого розуміння як загального задуму твору, так і тонких нюансів

його розвитку, а також здатності донести до слухачів витончені відтінки почуттів та емоцій.

Інтерпретація в епоху романтизму

Значення інтерпретатора, музиканта нової формації, особливо зросло у ХІХ столітті. Багато композиторів того часу були також талановитими виконавцями (Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен, С. Рахманінов тощо).

Музична інтерпретація епохи романтизму є особливим, «піднесеним» та «запальним» типом. Естетика романтизму з її **культу гeнiя**, акцентом на емоційному початку та фантазії, дозволила вважати виконавця творчою особистістю.

Проте, романтичні партитури, на відміну від барокових, рясніли численними авторськими ремарками, чіткими вказівками темпу, динаміки тощо. Це ставило виконавця перед дилемою: **як знайти баланс між скрупульозним дотриманням нотного тексту та поривом власної фантазії?** Н. Григор'єв відповідає на це так: «романтизм стимулював у виконавському мистецтві вихід до нових структур творчого методу, заснованого на специфічних закономірностях романтичного мислення, що знайшло вираження у суб'єктивізації інтерпретації, ніби в «романтичній дискусії» з автором, ідентифікації себе з образами твору, посилення театралізованого боку виконання, виконавському «вторгненні» в сам текст твору».

Отже, інтерпретація романтичного твору органічно зумовлена **індивідуальним художнім потенціалом виконавця**. Особистість виконавця, його індивідуальність, яскрава музикальність і технічні дані – ось невід'ємні атрибути виконавця-художника, виконавця-творця, необхідні для інтерпретації романтичного твору.

Розуміння інтерпретації творів Едварда Гріга також виходить з загальних «особливостей» романтичних творів. Проте, для глибшого розуміння піанізму

митця варто детальніше дізнатися про Е. Гріга не тільки як композитора, а й як виконавця.

Усі сучасники Едварда Гріга відзначали його ліричну свободу та невимушеність висловлювання під час фортепіанного виконання. Ця манера була характерна для романтичного стилю фортепіанної гри шуманівського напрямку, яку Е. Гріг успадкував від свого вчителя Е.Ф. Венцеля. Як і у своїх фортепіанних творах, Е. Гріг-виконавець поставав як «поет-лірик» з вираженою потребою ділитися своїми думками, відчуттями та настроями через тонку й душевну гру.

Поетичність трактування була найважливішою відмінністю виконавської манери норвезького генія. Сучасники називали його незрівнянним поетом фортепіано. Його гра вирізнялася рідкісним розмаїттям колориту, барвистістю та тембровою вишуканістю, що дозволяло розкрити всі можливості фортепіанного звучання. Водночас, колористичні особливості фортепіанної музики Е. Гріга та характер фактури його творів змушували слухачів відчувати звучання оркестрових фарб, тембрів різних інструментів і симфонічного оркестру загалом. Е. Гріг був великим майстром колориту і майстерно володів усіма засобами піаністичного мистецтва. У його грі відчувалося і легке піцicato струнних, і глибокий соковитий звук віолончелі, і ніжні співи гобоя. При цьому музика Е. Гріга залишалася специфічно фортепіанною. Його твори та виконання завжди демонстрували багатство та неповторність звучання саме цього інструмента.

Для втілення образності, багатства та витонченості колористичних нюансів у музиці Едварда Гріга виконавець мав майстерно володіти *rubato* (вільне, гнучке трактування ритму). Сучасники завжди відзначали свободу і водночас природність ритму. Піаніст блискуче володів різноманітним, іноді несподіваним ритмом. Ритмічну своєрідність, витонченість звучання, м'якість, теплоту та вибагливість нюансування практично неможливо повністю зафіксувати в нотному записі. Саме цими якостями з такою неповторною майстерністю володів Е. Гріг. Це дозволяло йому під час виконання навіть добре знайомих творів щоразу надавати звучанню нового характеру. На думку

сучасників, Едвард Гріг мав «дар другого творіння»: у його інтерпретації творі ніби народжувався заново, набуваючи нових рис і щоразу звучав по-іншому.

На формування та розвиток унікального виконавського стилю Едварда Гріга значний вплив мали його викладачі, починаючи з матері, Гезіне Юдіт Гагеруп. Обдарована піаністка з гарною музичною освітою, вона виховувала сина на класичних зразках, прищеплюючи йому особливе шанування В.А. Моцарта. Витонченість, стрункість і гармонійність музики В.А. Моцарта назавжди стали для Е. Гріга високим ідеалом.

Продовжуючи музичну освіту в Лейпцизькій консерваторії, Е. Гріг з великою вдячністю згадував своїх викладачів по класу фортепіано – Ігнаца Мошелеса та Ернста Фердинанда Венцеля.

Ігнац Мошелес, один із найкращих піаністів свого часу і пропагандист творчості Л. ван Бетховена, забезпечив Е. Грігу міцну технічну основу. Це дозволило, попри невеликі та не дуже сильні руки, стати яскравим і самобутнім виконавцем. І. Мошелес, як представник перехідної епохи європейського піанізму, залишався вірним «старим традиціям» класичного піанізму. Саме йому Е. Гріг завдячує такими якостями, як технічна досконалість, бездоганний смак, тонкість нюансування, педалізації та співучість тону.

Ернст Фердинанд Венцель, тонкий і освічений музикант, учень Ф. Віка та друг Р. Шумана, передусім прагнув розвинути художній смак свого учня. Як яскравий представник романтичного піанізму, він вимагав від учнів повної узгодженості технічної роботи з художніми завданнями, ставлячи фортепіанну техніку в залежність від стилю та змісту музики. Е. Ф. Венцель пов'язував вимоги романтиків розкривати підтекст твору з необхідністю емоційного залучення та пошавлення виконання. Духовно Е.Ф. Венцель був дуже близьким до Е. Гріга. Крім індивідуального викладацького впливу, на формування різнобічного музиканта високої культури вплинула і загальна музична атмосфера Лейпцига, відома своїми високими професійними традиціями. З одного боку, це була класична музика, що звучала у великій кількості та чудовому виконанні, любов до якої Е. Гріг зберіг на все життя. З іншого – «шуманівська атмосфера» того

періоду, до якої він тяжів через особливий психологічно чуйний склад своєї натури.

У студентські роки Е. Гріг здобув міцні технічні навички, сувору творчу дисципліну та працездатність. У цей же період сформувалися і характерні риси його виконавського почерку, що поєднали в собі романтичне почуття з класицистською ясністю та врівноваженістю. Після закінчення консерваторії Е. Гріг отримав високі відгуки своїх наставників. Попри невеликі руки та слабе здоров'я, Е. Гріг-піаніст не вирізнявся великомасштабною грою, сильним звуком чи блискучою віртуозністю. Сила та неповторність його виконавського стилю полягали в іншому. Він володів гарним, співучим звуком, різноманітним чарівним ріано, що було незвично привабливим для піаністичного стилю часів пізнього романтизму. Його гра відзначалася м'яким і ніжним туше, крихкістю, витонченістю та тонкістю нюансування. Поєднання неповторного фразування та педалізації з найтоншими нюансами, за спогадами сучасників, створювало фантастичний ефект. Вони вважали, що в його туше було повітряним.

РОЗДІЛ III. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРОБЛЕМИ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР.7

Жанр сонати у творчості Едварда Гріга представлений невеликою кількістю творів. Це три скрипкові сонати, одна віолончельна соната та одна фортепіанна.

Фортепіанна соната мі мінор, Ор. 7 — один із найбільш значущих ранніх творів Едварда Гріга, написаний у **1865 році**, коли композитору було лише 22 роки та присвячений датському композитору Нільсу Гаде. Це єдина фортепіанна соната Е. Гріга, яка стала важливою частиною його творчої спадщини.

Соната поєднує в собі впливи європейського романтизму, особливо Р. Шумана та Ф. Ліста, з норвезьким національним колоритом.

Вона написана в класичній чотиричастинній формі:

I частина — Allegro moderato (мі мінор)

II частина — Andante molto (до мажор)

III частина — Alla menuetto (мі мінор, середня частина в мі мажорі)

IV частина — Finale. Molto allegro (мі мінор — мі мажор)

I частина написана у формі сонатного allegro. Е. Гріг дотримується традиційної структури сонатного алегро, яка включає експозицію, розробку, репризу та коду. Однак у межах цієї форми він вже починає експериментувати з тематичним матеріалом та його розвитком.

Відкриває сонату драматична, схвильована тема **головної партії** – активна мелодійна лінія правої руки на фоні активної партії басу. Потужним, спадним мі-мінорним акордом (E-G-H), Е. Гріг символічно вписує своє ім'я у музичну семантику твору (див. приклад 1, тт. 1-16).

Тема має рішучий, дещо похмурий, але водночас героїчний характер. Вона одразу привертає увагу своєю виразністю та динамікою.

Фактура щільна, оркестрова, характеризується використанням октавних ходів, акордів.

Домінує пунктирний ритм, що надає темі гостроти та імпульсивності.

Приклад 1

The musical score for Example 1 is in 2/4 time, marked 'Allegro moderato.' and 'p' (piano). It consists of three systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody, which becomes more complex with sixteenth notes, and the bass staff has a more active line. The third system features a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic, with the melody reaching a peak of intensity. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Розвиток тематизму, що почався ще у межах головної партії продовжується з більшою інтенсивністю у сполучній партії через використання секвенцій, відхилень, ущільнення фактури та моторності. Мета – розвинути драматизм, закладений у головній партії та створити глибший контраст до наступної, побічної партії (див. приклад 2).

Приклад 2

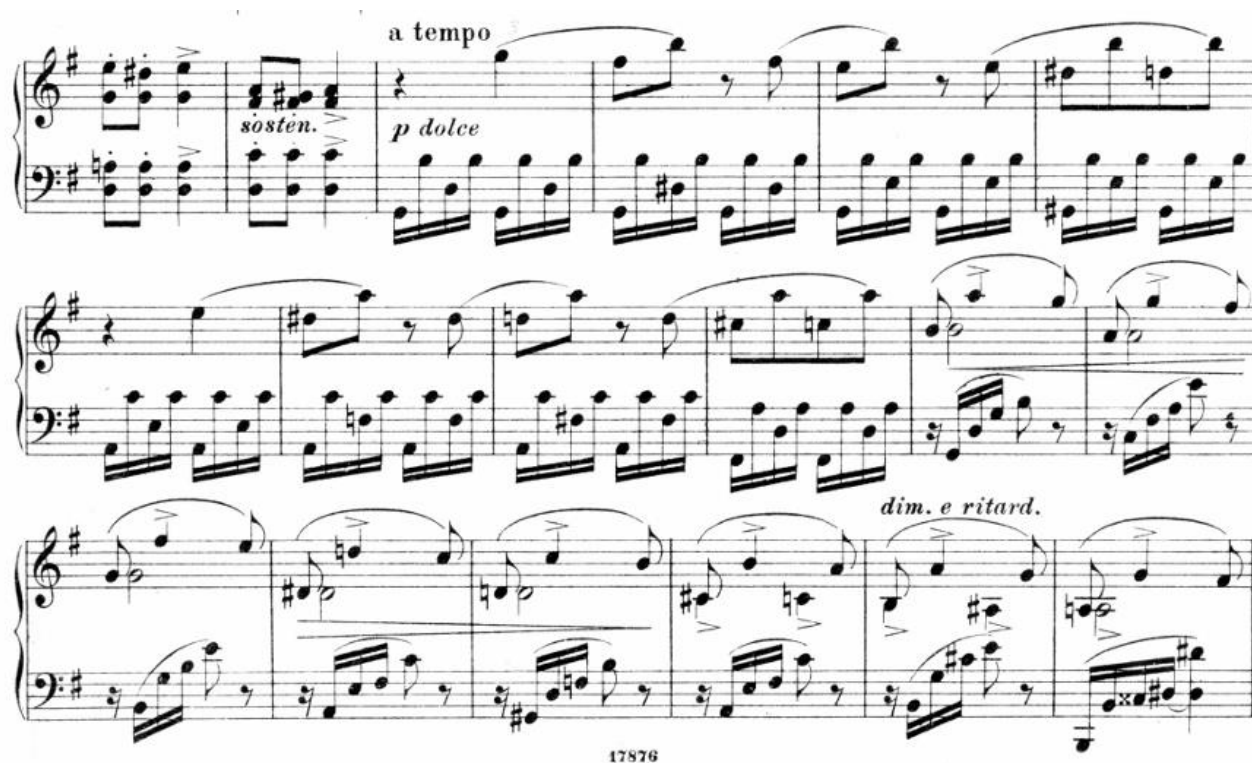
The musical score for Example 2 is in 2/4 time and features a dense, complex texture. It consists of two systems of staves. The first system shows a treble staff with a highly active, chromatic line and a bass staff with a similar, dense accompaniment. The second system continues this dense texture, with both staves filled with complex rhythmic patterns and chromatic movement. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Поява побічної партії доповнює тематизм першої частини сонати пісенністю та ліризмом. Ніжна, «зітхаюча» мелодія, викладена у верхньому регістрі доповнюється моторними альбертієвими басами. Згодом витонченість і граційність посилюється через появу синкоп, як у правій так і у лівій руці (див. приклад 3).

Тональність – паралельна Соль-мажор, що є типовою для класичної сонатної форми.

У тематизмі побічної партії відчувається вплив народних наспівів, можливо, більш «норвезьких» елементів, про які згадувалося в контексті загального стилю Е. Гріга.

Приклад 3



Заклучна партія – коротка, побудована на темі головної партії.

Розробка – динамічний центр першої частини. Теми головної та побічної партії активно розробляються через розщеплення мотивів, секвенційний рух, варіантні зміни тощо.

Розробка є тонально нестабільною з частими відхиленнями, зокрема у ре-мінор, сі бемоль-мажор, до-мажор тощо.

Реприза повертає до основної тональності та тем у їх максимально наближеному до оригіналу вигляді.

Кода – невелика і завершує першу частину у максимально потужній звучності.

Перша частина вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння ліричного змісту. Майстерне використання *rubato* є ключовим для передачі «природності грігівського ритму» та витонченості нюансів, особливо у партії побічної партії.

Хоча це і фортепіанна музика, та на нашу думку виконання має прагнути до «оркестрових фарб». Виконавець повинен вміти викликати асоціації з «піцикато струнних», «соковитим звуком віолончелі», «ніжними співами гобоя» через різноманітність туше та динаміки.

Кожне виконання, згідно з Е. Грігом, повинно бути «новим творінням». І важливо не просто відтворювати текст, а щоразу заново проживати цю історію, оновлювати звучання музику новими відтінками та інтерпретацією.

Не менш важливим аспектом до якісного відтворення є розуміння поєднання класичної чіткості та романтичної експресії.

Загалом, перша частина Сонати ор. 7 є яскравим прикладом раннього Е. Гріга, який, спираючись на класичні традиції, вже сміливо вплітає елементи романтизму та свого національного норвезького колориту, створюючи твір, що вимагає від виконавця глибокого музичного розуміння та тонкої інтерпретації.

II частина, Andante molto, До-мажор.

Ця частина є прикладом того, що Е. Гріг ще на зорі своєї творчості починає відходити від суворих класичних канонів, вплітаючи у свій стиль характерні норвезькі елементи, зокрема модальні мелодії та танцювальні ритми. Вона створює значний контраст із драматичною та рішучою першою частиною. Вибір тональності До-мажор – також є показовим. Це тональність VI ступені, і до того ж є символом абсолютної чистоти, а відтак навіть на рівні тональності композитор підкреслює початок нової, світлої сторінки.

Форма II частини – тричастинна, з динамічною репризою.

I Розділ А (*Andante molto*, т. 1–28)

Мелодія розділу А є надзвичайно ліричною, ніжною та має яскраво виражений пісенний характер. Це спокійна, плинна розповідь, що створює атмосферу спокою та задумливості (див. приклад 4).

Приклад

4

The musical score is for a piece in G major, 4/4 time, marked 'Andante molto, cantabile'. It consists of 28 measures. The melody is in the right hand, starting with a piano (p) dynamic. The left hand provides accompaniment with arpeggiated chords. The tempo changes to 'L'istesso tempo' in 12/8 time at measure 12. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and articulation like 'cantabile' and 'crescendo'.

Мелодія викладається у верхньому голосі, супроводжуючись м'якими, арпеджіованими акордами або фігураціями в лівій руці. Ця фактура створює особливий ефект прозорості. Ефемерність та повітряність також підкреслена метро-ритмом – розмір 4/4, 12/8 з використанням тріолей, дуолей тощо максимально нівелює відчуття сильних долей та музичного пульсу.

Динаміка переважно помірна, з використанням *piano* та *pianissimo*, що підкреслює інтимність та ніжність. Можуть бути делікатні *crescendo* та *diminuendo*, що підкреслюють фразування.

Цікавим є і ладове вирішення. Поруч з основною тональністю До-мажор композитор звертається і до лідійського та дорійського ладу, що надає мелодії архаїчного, автентичного відтінку.

Хоча цей розділ і є розміреним, проте у 12 та 16 такті з'являється на мить драматичний мотив, підкреслений акцентами, зміною фактур та динаміки. Низхідний октавний рух у партії правої руки, підтриманий акордами у партії лівої, на мить нагадує настрій першої частини сонати, і водночас передбачає наступний розділ другої частини (див. приклад 5).

Приклад 5



II розділ вносить образний контраст через зміну фактури, пошвидшення темпу, подрібнення тривалостей тощо. Інтонаційно другий розділ дещо нагадує перший розділ, проте на фоні пасажів та акордів мелодія набуває драматичних рис (див. приклад 6).

Реприза – вносить поступове заспокоєння. Вона невелика, проведення теми – одноразове, втім доповнене низкою акордів у середньому та низькому регістрі, які зводять нанівець драматизм та імпульсивність середнього розділу.

Друга частина є ідеальним полем для демонстрації м'якого і ніжного туше, крихкості, витонченості та тонкості нюансування Е. Гріга. Виконавець повинен зосередитись на створенні співучого, «повітряного» звуку, який відображає "багатство та неповторність звучання" фортепіано.

Важливо передати «поетичність» цієї частини, її ніжність, задумливість, можливо, меланхолію, яка переходить у світлий спокій. Майстерне володіння ріано та його відтінками є також важливим. Частина не вимагає великої віртуозності чи потужного звуку, натомість вона акцентує увагу на тонких динамічних переходах.

Друга частина є емоційним та колористичним контрастом до драматичної першої частини, що дозволяє слухачеві перенестися в інший, більш інтимний та ліричний світ. Вона також є важливим кроком у формуванні індивідуального стилю Е. Гріга, демонструючи його раннє використання норвезьких народних елементів у класичній формі, що згодом стане однією з його найхарактерніших

рис. Її включення показує, що Е. Гріг, хоч і прагнув до класичної структури, вже шукав шляхи для впровадження власної, національно забарвленої ідентичності.

III частина, *Alla menuetto*, мі мінор, складна тричастинна форма.

Ця частина є однією з найцікавіших і найбільш характерно норвезьких у цьому творі. Вона демонструє, як Е. Гріг, використовуючи класичну форму менуету, наповнює її фольклорним змістом і власним неповторним ліризмом.

I розділ, менует. Менует у трактуванні Е. Гріга набуває характеру повільного, гідного танцю, про що згадував Ейнар Стін-Ньоклеберг, характеризуючи його як «давньонорвезький», що відтворює «стародавню драму».

Поруч з тим мелодія вирізняється граційністю, але з відтінком меланхолії та серйозності, характерної для мінорного ладу.

Фактура – типова для менуету, з чіткою трьохдольною метрикою. Мелодія викладається у верхньому голосі, супроводжуючись акордовим або розкладеним акомпанементом.

Ритм навпаки – є нехарактерним для менуету. Е. Гріг вносить у нього своєрідні ритмічні акценти, які надають менуету «норвезького» колориту.

Приклад 7



Середній розділ, Тріо створює яскравий контраст до попереднього розділу. Композитор пише її у однойменному мажорі, тематизм базується на арпеджійованих ходах, підтримуваних акордами. Але фактура є прозорішою і колорит частини загалом – світліший.

Приклад 8



Опісля композитор повертає тематизм першого розділу, щоправда у дещо скороченому варіанті. Втім, фактурне та тональне повторення вносить стрункість форми та відчуття логічного завершення частини

В третій частині виконавець має відчувати і передавати народний танцювальний пульс, навіть якщо це повільний танець. Це вимагає специфічного підходу до ритму, акценту та фразування, що відрізняється від виконання стандартного класичного менуету. Поруч з тим важливо підкреслити не лише танцювальний, а й ліричний, поетичний аспект частини.

Незважаючи на танцювальний характер, дозволяється використання *rubato*, особливо в ліричних моментах, щоб надати вислову більшої експресивності та природності.

Третя частина є переломною, адже саме тут Е. Гріг найбільш відкрито демонструє своє тяжіння до норвезького фольклору та відходить від суворих класичних зразків. Вона є свідченням його ранніх спроб втілити національний колорит у фортепіанній музиці. Обрання Е. Грігом цієї частини для відкриття свого концерту в Лондоні (Subset I), де вона отримала дуже схвальні відгуки, підкреслює її значущість і привабливість для слухачів, які цінували "справжню поезію в музиці" та "національні танці" Норвегії. Цементуючий характер цієї частини сприяє емоційному та тематичному розмаїттю всієї сонати, готуючи ґрунт для фінальної частини.

IV частина – Finale. Molto allegro, мі-мінор, сонатне allegro.

Заклучна частина сонати є яскравим завершенням усього циклу. Вона повертає до початкового драматизму мі-мінору, але з більшою рішучістю та тріумфальним настроєм.

Цікаво, що Е. Гріг знову звертається до сонатної форми, і завершує твір стрункою формою та довершеною композицією.

Тема головної партії – потужна, стрімка, що випромінює енергію та драматизм. Вона часто характеризується активним, майже нестримним рухом, який створює відчуття невідворотності.

Фактура – щільна, з використанням октавних ходів, акордових акомпанементів, що створюють повнозвучне фортепіанне звучання. Ритм активний, пунктирний або з чіткими, енергійними імпульсами, що підкреслюють стрімкий рух.

Molto allegro.

f

p

poco a poco cresc. -

17876

Тема побічної партії вносить традиційний образний та тональний контраст.
Вона стримана, світла.

pp

mf

Розробка є тонально рухливою, проходячи через віддалені тональності, що створює драматичну напругу. Фактура стає щільною та віртуозною. Водночас можна говорити про деяку калейдоскопічність розвитку. Немає єдиної поступової наростаючої хвилі.

Реприза повертає звучання основних тем. Побічна партія звучить у мі-мажорі, і ця тональність зберігається впродовж цілого розділу і поширюється також на код. Відтак, звучить особливо оптимістично та піднесено. Ця частина вимагає від виконавця значної технічної майстерності, енергії та витривалості. Виконавець повинен передати драматичну напругу та, зрештою, тріумфальне затвердження тем. Поруч з тим, Е. Гріг любить вносити у музичне полотно і короткі ліричні чи граційні моменти, які потрібно в моменті відтворити з іншим настроєм, нюансуванням та туше.

Фінал є логічним і потужним завершенням Сонати, що підсумовує її тематичний та емоційний розвиток. Він повертає до початкової тональності мі-мінор, надаючи циклу відчуття цілісності та завершеності. Ця частина демонструє зрілість молодого Е. Гріга в роботі з великою формою, а також його здатність створювати музику, яка є одночасно структурно міцною та емоційно насиченою, передвіщаючи його подальший творчий шлях як видатного романтичного композитора з яскраво вираженим національним обличчям.

ВИСНОВКИ

Проведена бакалаврська робота розкриває багатогранність постаті Едварда Гріга як видатного композитора, піаніста, диригента та педагога, акцентуючи увагу на його значущому місці у фортепіанному мистецтві кінця XIX – початку XX століття.

Едвард Гріг був не просто композитором, а й видатним піаністом-віртуозом, чия виконавська діяльність займала не менш важливе місце, ніж композиторська. Сучасники високо цінували його як соліста, концертмейстера, ансамбліста та диригента. Його унікальний виконавський стиль, що досяг розквіту на межі 80-90-х років XIX століття, підкорив Європу в епоху пізньоромантичного піанізму, коли виступали такі майстри, як Ф. Ліст, А. Рубінштейн, І. д'Альбер та Ф. Бузоні. Самобутній піаніст та неперевершений інтерпретатор власних творів, Е. Гріг зробив значний внесок у світове фортепіанне виконавство.

Е. Гріг черпав глибоке натхнення з норвезького фольклору, успадкувавши від народного мистецтва такі цінні якості, як стислість і мудра простота. Образ Норвегії пронизує всю його творчість, втілюючись у героїці епосу, національній історії, скандинавських казках та суворій північній природі. Своєрідність норвезької народної мелодики сформувала характерні для Е. Гріга стилістичні прийоми, особливості гармонії (бурдонні баси, використання лідійського та дорійського ладів, ладова мінливість) та ритміки (народні танцювальні ритми). Це дозволило йому створити унікальне національне мистецтво, ставши основоположником норвезької музичної класики.

Одна з важливих властивостей стилю Е. Гріга став «мініатюризм», що відображає його ліричну натуру та прагнення до зосередженого висловлювання думок і почуттів у коротких, відточених формах. У цих малих формах розкриваються новаторські якості композитора, його здатність поетично узагальнювати явища дійсності. Окрім того, підкреслюється величезна роль контрасту в музиці Е. Гріга, що відображає притаманні норвезькому народу протилежні якості – мрійливість та палкий темперамент. Це свідчить про

глибину його художнього мислення та вміння передавати складні емоційні стани.

Крупні фортепіанні твори, хоч і є в кількісній меншості, проте також демонструють основні риси творчості митця та презентують еволюцію композиторського письма.

Рання фортепіанна соната оп.7 є яскравим прикладом вищесказаного, де Едвард Гріг успішно поєднує класичні форми зі сміливими романтичними експериментами та глибоким зануренням у норвезький національний колорит. Вона є не лише важливим композиторським доробком, а й вимагає від виконавця глибокого розуміння принципів романтичного виконавства — свободи висловлювання, емоційної насиченості, майстерного володіння нюансами та здатності до "другого творіння", щоб повністю розкрити її художню цінність. Дослідження підтверджує, що для успішної інтерпретації цієї сонати необхідно враховувати як класичну структуру, так і унікальний почерк композитора, пронизаний духом норвезької природи та фольклору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бас Л. Мелодії мерця : [про творчість Е. Гріга] // Розповіді про композиторів / Л. Бас. – К., 1980. – С. 33–56.
2. Блуме Ф. Епохи історії музики в окремих викладах / Ф. Блуме. – Одеса, 2004;
3. Гаврилова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. URL: <http://pptma.dn.ua/index.php/uk/arkhiv-vipuskiv/za-2016-rik/vipusk-3-2016/257-interpretatsiya-muzichnogo-tvoru-teoretichni-aspekti>
4. Глазунова Г., Єрьоменко А. Едвард Гріг – піаніст, концертмейстер, ансамбліст, диригент: особливості виконавського стилю. [file:///C:/Users/WellDone/Downloads/3%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/WellDone/Downloads/3%20(1).pdf)
5. Глазунова Г. П. Місце камерно-ансамблевого виконавства у творчості Е. Гріга. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7–8 грудня 2022 року. Київ : Каравела, 2023. С. 201–204. <https://doi.org/10.32782/978-966-8019-28-9>
6. Гріг Едвард. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ : Тека, 2006
7. Іванова В. Л. Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва. URL: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/pedagogika/2017/291-279-32.pdf>
8. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва 19 сторіччя : підручник / Н. Б. Кашкадамова. – Т. : АСТОН, 2006. – 386 с.
9. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності.
URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/8722/1/KORZUN.pdf>
10. Лу Цзін. Сучасні художньо-семіологічні проєкції романтичної традиції фортепіанного виконавства: дис... док. філ за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2023

11. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
12. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.
13. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.
14. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2012. 239 с.
15. Синяк Л. В. Музичний театр Б. Бйорнсона та Е. Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дис. .кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.
16. Benestad, F., & Schjelderup-Ebbe, D. (1988). Edvard Grieg: The man and the artist (W. H. Halverson & L. B. Sateren, перекл.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press. (Переклад оригіналу 1980 р.).
17. Europtan Romanticism A reader / General Editor S. Prickett, Editor S. Haines. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2010. 1064 p
18. Grimley D. Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity. Boydell Press, 2006. 246 p.
19. Horton J. Scandinavian Music. London, 1963. 756 p. 6. Hurum H. Edvard Grieg's verden. Oslo, 1959. 138 p. 7. Johansen D. M. Edvard Grieg. 3 utg. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 1956. 464 s. 8. Körsten B. Norwegian Music and Musicians. Bergen, 1975. S. 113–133. 9. Schielderup Ebbe D. Edvard Grieg (1858–1867). Oslo ; London, 1964. P. I. 362 s.

ДОДАТОК 1

Повний список творів Едварда Гріга

- ор. 1 — Чотири п'єси для фортепіано (Allegro con leggerezza D—dur, Non allegro e molto espressivo C—dur, Mazurka A—moll, Allegro con moto E—moll);
- ор. 2 — Чотири пісні для контральто з фортепіано (на слова Шаміссо та Гейне);
- ор. 3 — Поетичні картинки для фортепіано
- ор. 4 — Шість віршів А. Шаміссо, Г. Гейне та Л. Уланда, для голосу з фортепіано;
- ор. 5 — Мелодії серця на слова Г. Хр. Андерсена, для голосу з фортепіано;
- ор. 6 — Гуморески для фортепіано;
- ор. 7 — Соната e—moll для фортепіано;**
- ор. 8 — Соната для скрипки та фортепіано F-dur;**
- ор. 9 — Романси й балади на слова А. Мунка, для голосу й фортепіано;
- ор. 10 — Чотири романси на тексти Кр. Вінтера;
- ор. 11 — Восени. Концертна увертюра для великого оркестру;
- ор. 12 — Маленькі ліричні п'єси для фортепіано;
- ор. 13 — Соната для скрипки й фортепіано G—dur;**
- ор. 14 — Дві симфонічні п'єси для фортепіано в чотири руки (перекладення двох частин невиданої симфонії C-moll);
- ор. 15 — Романси на слова Генріка Ібсена, Г. Хр. Андерсена, Кр. Рікардта, для голосу й фортепіано;
- ор. 16 — Концерт для фортепіано з оркестром A—moll;**
- ор. 17 — Двадцять п'ять норвезьких народних пісень і танців в обробці для фортепіано, на мелодії зі збірки Ліндемманна;
- ор. 18 — Романси й пісні на слова датських і норвезьких поетів, для меццо—сопрано або баритону;
- ор. 19 — Із народного життя. Гуморески для фортепіано;
- ор. 20 — У воріт монастиря. З поеми Бьєрнсона «Арнльут Гелліне». Для соло, жіночого хору та оркестру;
- ор. 21 — Чотири вірші з новели Бьєрнсона «Рибалка», для голосу й фортепіано;
- ор. 22 — Сігурд Юрсальфар. Музика до драми Бьєрнсона, клавіраусцуг з текстом;
- ор. 23 — Пер Гюнт. Музика до драматичної поеми Генріка Ібсена;
- ор. 24 — Балада в формі варіацій на норвезьку мелодію, для фортепіано;**

- ор. 25 — Шість віршів Генріка Ібсена, для голосу з фортепіано (Музиканти, Лебідь, До альбому, Водяна)
- ор. 26 — П'ять віршів Йона Паульсена для голосу з фортепіано;
- ор. 27 — Квартет G-moll для двох скрипок, альту й віолончелі;
- ор. 28 — Чотири альбомних аркуші, для фортепіано;
- ор. 29 — Імпровізації на дві норвезькі народні пісні, для фортепіано;
- ор. 30 — Альбом для чоловічих голосів (для соло і хору) — вільна обробка народних мелодій;
- ор. 31 — Повернення на батьківщину на слова Бьєрнсона, для баритона соло й хору;
- ор. 32 — У полоні гір. Народна балада, для баритона соло, струнного оркестру й двох волторн;
- ор. 33 — Мелодії на вірші О. Віньє для голосу з фортепіано;
- ор. 34 — Дві елегічні мелодії, за віршами О. Віньє, для струнного оркестру;
- ор. 35 — Норвезькі танці, для фортепіано в чотири руки;
- ор. 36 — Соната для віолончелі й фортепіано, A—moll;**
- ор. 37 — Вальси—каприси, для фортепіано в чотири руки;
- ор. 38 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит другий;
- ор. 39 — Романси (старі й нові), для голосу з фортепіано;
- ор. 40 — Із часів Хольберга. Сюїта в старовинному стилі, для фортепіано;
- ор. 41 — Транскрипції власних пісень, для фортепіано;
- ор. 42 — Бергліот. Вірш Бьєрнсона, декламація з оркестром;
- ор. 43 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит третій;
- ор. 44 — По скелях і фіордах (мандрівні спогади). Пісні для голосу з фортепіано, на слова Хольгера Драхмана;
- ор. 45 — Соната для скрипки з фортепіано C—moll;**
- ор. 46 — Пер Гюнт. Сюїта для оркестру (обробка для концертного виконання);
- ор. 47 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит четвертий;
- ор. 48 — Шість пісень для голосу з фортепіано;
- ор. 49 — Шість віршів Хольгера Драхмана, для голосу з фортепіано;
- ор. 50 — Улаф Трюгвасон. Сцени з незакінченої драми Бьєрнсона, для соло, хора й оркестру;
- ор. 51 — Старонорвезький романс з варіаціями, для двох фортепіано;
- ор. 52 — Транскрипції власних пісень для фортепіано;
- ор. 53 — Дві мелодії для струнного оркестру (на теми власних пісень);
- ор. 54 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит п'ятий;
- ор. 55 — Пер Гюнт. Друга сюїта для оркестру;
- ор. 56 — Сюїта «Сігурд Юрсальфар», три оркестрові п'єси, в обробці для концертного виконання (розширена редакція);
- ор. 57 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит шостий;

- ор. 58 — Норвегія. Вірші Йона Паульсена, для середнього голосу з фортепіано;
ор. 59 — Елегічні вірші Йона Паульсена, для середнього голосу з фортепіано;
ор. 60 — Вірші В. Крага, для середнього голосу з фортепіано;
ор. 61 — Дитячі пісні, на тексти зі збірки Нурдаля Рольфсена, для голосу з фортепіано;
ор. 62 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит сьомий;
ор. 63 — Дві норвезькі мелодії, для струнного оркестру;
ор. 64 — Симфонічні танці (на норвезькі теми), для великого оркестру;
ор. 65 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит восьмий;
ор. 66 — Дев'ятнадцять досі неопублікованих норвезьких народних пісень, в обробці для фортепіано;
ор. 67 — Дівчина з гір. Цикл пісень на слова Арне Гарборга;
ор. 68 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит дев'ятий;
ор. 69 — П'ять віршів Отто Бенцона, покладених на музику для голосу з фортепіано;
ор. 70 — П'ять віршів Отто Бенцона, покладених на музику для голосу з фортепіано;
ор. 71 — Ліричні п'єси для фортепіано зошит десятий;
ор. 72 — Слотти. 17 норвезьких селянських танців для скрипки соло, оригінальний запис Йухана Хальворсена. Вільна обробка для фортепіано;
ор. 73 — Сім п'єс для фортепіано;
ор. 74 — Чотири псалми. Вільна обробка старонорвезьких церковних мелодій, для баритона соло й змішаного хору акапелла.
Без вказаного опуса (в хронологічному порядку):

Траурний марш пам'яті Рікарда Нурдрока, для фортепіано
Пісня моряка, на слова Бьєрнсона, для чоловічого хору акапелла;
Одаліска співає, пісня на слова К. Бруна, для голосу з фортепіано;
Принцеса, на слова Бьєрнсона, для голосу з фортепіано;
До 60—річчя генерального консула Крістіана Тьонберга, слова Й. Бьога, для голосу з фортепіано;
Шість норвезьких гірських мелодій, в обробці для фортепіано;
Друга фортепіанна партія до сонат Моцарта