

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**СИНЯК Любов Валеріївна**

УДК – 782 (481) С – 38

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**МУЗИЧНИЙ ТЕАТР БЙОРНСТЬЄРНЕ БЙОРНСОНА ТА ЕДВАРДА ГРІГА:**  
**СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

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

Л. В. Синяк

\_\_\_\_\_  
Науковий керівник:

**Сакало Олена Василівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент.

Київ – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Синяк Л. В. Музичний театр Б. Бйорнсона та Е. Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню музично-театральної спадщини драматурга Бйорнстєрне Бйорнсона та композитора Едварда Гріга в аспекті становлення й розвитку національних художніх традицій Норвегії.

У роботі виявлено місце національного в контексті загальносвітового, визначено зміст національного концепту, який зумовлений географічно-кліматичними та часопросторовими умовами й поєднує в собі історичний досвід, релігію, мову, національні традиції. Наголошено, що традиція є шляхом до національної ідентичності. Віднайдено базисну універсальну складову традицій, якою є архетипи – первинні культурні прамоделі, що містять архаїчні змістовні символи колективної підсвідомої пам'яті як людства загалом, так і окремої нації. Зокрема, зазначено, що, як в усіх сферах мистецтва, архетипи діють і в музиці, де є носіями музичної ментальності.

Висвітлено сучасні теорії та концепції європейського романтизму. Представлено концепцію німецького музикознавця Ф. Блуме про єдність класико-романтичної доби, розкрито основні тези теорії романтизму І. Неупокоевої, що засвідчує наявність рис просвітництва в романтизмі тих країн, які зазнали певних перешкод у процесі культурного розвитку, схарактеризовано концепцію «авторського театру» О. Корчової.

Визначено основну ідею романтизму в Норвегії – формування національної ідентичності й самосвідомості мешканців країни. Проаналізовано базові культурні універсалиї норвезької ментальності,

зокрема розкрито семантику образів природи (гір, моря, лісу), історії (фермерів-бонде, героїв давніх саг та казок), означено низку традиційних елементів народної музики.

Сформульовано основні положення художньої естетики Б. Бйорнсона, зокрема всебічну національність його творчості, непохитну орієнтованість на цінності християнської віри, утілення педагогічно-виховної просвітительської функції, гуманність і невичерпну життєствердність творчих поглядів.

Розглянуто історію творчої дружби Б. Бйорнсона та Е. Гріга, виявлено спільність ідейних наративів митців. Проведено змістовні та аналітичні вертикалі крізь опуси музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, виявлено композиційно-драматургічні та стилістичні риси, спільні для всіх музично-драматичних творів митців. Установлено визначальну ідею авторів – завдяки націоналізації музично-театрального мистецтва Норвегії сколихнути у свідомості пересічних норвежців відчуття ментальної ідентичності й національної гідності. Попри всеохопний вплив на європейське оперне мистецтво вагнерівського міфу, установлено, що в театрі Б. Бйорнсона – Е. Гріга використано іншу модель національних архетипів. Інструментами в реалізації поставленої мети стали звернення творців до єдиного літературно-історичного першоджерела – зводу давньоскандинавських саг «Коло Земне» скальда-оповідача Сноррі Стурлусона, що відносить події всього сценічного доробку до часів Високого Середньовіччя – етапу найвищого розквіту Норвезького Королівства. Цей період в історії країни пов'язаний із процесом християнізації північних земель, тому важливе місце у творах композитора та драматурга відводено християнській моралі. З огляду на це характерною стає зосередженість митців на суб'єктивних драмах конкретних особистостей на тлі розгортання загальномасштабних конфліктів. Провідним є й образ жінки, яка посідає однаково чільне місце і в скандинавській культурі, і в християнстві. Водночас він виступає втіленням архетипів Праматері й

Матері-Землі, які виявляються основними у творчості Б. Бйорнсона, а разом із ним й Е. Гріга.

Досліджено різноманітну жанрову палітру театральних опусів норвежців, яка представлена музично-драматичною сценою «Біля брами монастиря», мелодрамою «Бергліот», музикою до драми «Сігурд Юрсальфар» та незавершеною оперою «Олаф Трюггвасон». Виявлено національні домінанти в усіх чотирьох сценічних творах авторів. Кожний твір збагачений специфічною універсалією норвезької культури. Зокрема, у сцені «Біля брами монастиря» архетип брами демонструє неосяжний спектр духовних шляхів, що відкрито перед норвежцями; у мелодрамі «Бергліот» архетип моря постає уособленням нескінченної сили, нескореної волі, неосяжного внутрішнього ресурсу; архетип вікінга в драмі «Сігурд Юрсальфар» розкриває амбівалентний дух норманців, що прагне до цільності; водночас архетип храму в незавершеній опері «Олаф Трюггвасон» є символом оновленої віри та незламної надії.

Виявлено єдність епічного, ліричного й героїчного начал у кожному з досліджених творів та визначено засоби їх утілення в музичному тексті. Висвітлено логіку побудови тональної драматургії та принципи тематичних зв'язків.

Проаналізовано музично-драматичний доробок Б. Бйорнсона – Е. Гріга згідно з моделлю авторського театру О. Корчової. Сценічний доробок рівномірно спільне дітище драматурга та композитора. Основна націєтворча концепція музично-драматичних опусів не раз маніфестована в їхній епістолярній спадщині. Їхня творча колаборація 1870–1873 років відзначилась майже винятковою зосередженістю митців на сфері театральної музики, активною жанровою політикою в межах музичного театру, інтенсивною еволюцією музично-драматичного стилю, абсолютною залученістю творців до процесу формування вистави – від задуму до постановки. Відповідно зроблено висновок щодо трактування музично-

драматичних творів Б. Бйорнсона – Е. Гріга як унікального явища колективного авторського театру двох митців.

**Наукова новизна отриманих результатів.** Предметне вивчення музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга сприяє відтворенню цілісної картини творчої особистості найвідомішого композитора Норвегії, оскільки зосереджено увагу на маловідомій лакуні його художнього доробку. Водночас висвітлено перший етап становлення норвезького музичного театру – питання, яке досі залишалося поза увагою науковців. *У роботі вперше:* розкрито специфіку втілення традицій норвезької культури в літературній творчості Б. Бйорнсона та композиторській практиці Е. Гріга; висвітлено основні естетичні доміанти творчості Б. Бйорнсона; репрезентовано варіант комплексного вивчення музично-драматичного доробку композитора, створеного в безпосередній співпраці з драматургом; здійснено докладний музикознавчий аналіз оперної сцени «Біля брами монастиря», мелодрами «Бергліот», музики до драми «Сігурд Юрсальфар», незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» і виявлено особливості їхнього ідейно-образного, композиційно-драматургічного та стилістичного вирішення; доведено визначальну – просвітницько-виховну – функцію в художньо-естетичній концепції музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, яку автори вважали власним внеском до процесу національного відродження Норвегії другої половини XIX століття. *Набули подальшого розвитку* теорія «історії ментальностей» М. Блока та Л. Февра, теорія архетипів К. Г. Юнга, ідея спадкоємної єдності класико-романтичної доби Ф. Блуме, концепція авторського театру О. Корчової.

**Практичне значення** отриманих результатів роботи полягає в можливості їх залучення до педагогічної вишівської практики, зокрема включення матеріалів дисертації до лекційних курсів з історії світової музики, історії опери, культурології; безпосереднє їх використання в режисерській та виконавській практиці музичних театрів і музично-

драматичних студій, а також як теоретичної бази для подальших музикознавчих досліджень у цій галузі.

**Ключові слова:** музичний театр Норвегії, авторський театр, Е. Гріг, Б. Бйорнсон, норвезькі традиції, архетип, «Біля брами монастиря», «Бергліот», «Сігурд Юрсальфар», «Олаф Трюггвасон».

## SUMMARY

**Syniak L.V. Musical Theater of B. Bjørnson and E. Grieg: the formation and development of national artistic traditions.** – The qualification scientific work presented as manuscript.

The thesis for the Candidate's Degree (Ph.D.) in specialty 17.00.03 Music Art. – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the study of the musical and theatrical heritage of the playwright Bjørnstjerne Bjørnson and the composer Edvard Grieg in the aspect of the formation and development of Norwegian national artistic traditions.

The research revealed a place of the national in the context of the world and revealed the content of the national concept, which is determined by geographic, climatic and spatial conditions and combines historical experience, religion, language, national traditions. It is emphasized the fact, that a tradition is the path to the national identity. A basic universal components of traditions has been found, and there are archetypes – the primary cultural pramodels that contain archaic meaningful symbols of the collective subconscious memory of both humanity as a whole and of the individual nation. In particular, it is noted that, as in all spheres of art, archetypes also work in music, where they are carriers of the musical mentality.

Contemporary theories and concepts of European Romanticism are covered. The concept of German musicologist F. Blume on the unity of the classical-romantic era is presented, the main theories of romanticism of I. Nepokoyeva are revealed, which testifies to the presence of traits of enlightenment in the romanticism of those countries that had certain obstacles in the process of cultural development, the concept of O. Korchova.

The key idea of romanticism in Norway is defined – the formation of national identity and self-awareness of the inhabitants of the country. The basic cultural universals of the Norwegian mentality are analyzed, in particular the

semantics of images of nature (mountains, seas, forests), history (farmers-bondes, heroes of ancient sagas and fairy tales) are revealed, a number of traditional elements of folk music are identified.

The main provisions of B. Bjornson's artistic aesthetics are formulated, including the comprehensive nationality of his work, the unwavering orientation to the values of the Christian faith, the embodiment of the pedagogical and educational enlightenment function, humanity and inexhaustible vitality of creative views.

The history of the creative friendship of B. Bjørnson and E. Grieg is considered, the leading concept of their work is established – by nationalizing the Norwegian musical and theatrical art to shake the minds of ordinary Norwegians with a sense of mental identity and national dignity. Substantive and analytical verticals were conducted through the opus of B. Bjornson-E. Grieg' Music Theater. Compositional, dramaturgical and stylistic features were discovered, common to all the musical-dramatic works of the artists. Instruments in achieving this goal were the appeal of the creators to a single literary and historical primary source – a collection of ancient Scandinavian saga *Heimskringla* scald-narrator Snorri Sturluson, attributing the events of all stage work to the time of the High Middle Ages – the stage of the Middle Ages. This period in the history of the country is associated with the process of Christianization of the northern lands, so an important place in the works of the composer and playwright was given to Christian morality. In view of this, the focus of artists on subjective dramas of specific personalities becomes characteristic, against the background of the widespread conflict. The leading image is that of a woman who is equally prominent in Scandinavian culture and in Christianity. At the same time, he embodies the archetypes of Pramatéria and Mother Earth, which prove to be essential in the work of B. Bjornson, and with him E. Grieg.

A diverse genre palette of Norwegian theatrical opuses was explored, which includes musical-dramatic scene, melodrama, incidental music and unfinished opera. The national dominants of all theatrical works of the authors were found.



So, the melodrama *Foran sydens kloster* includes the archetype of the Gates which demonstrates an unobtrusive spectrum of spiritual nobility, opening before the Norwegians. In *Bergljøt* the archetype of the sea is kept away by the unincreased strength, unreconciled will, unintelligible internal resource. The viking archetype in *Sigurd Jorsalfar* is different from the ambivalent spirit of the Normans. The archetype of the temple in *Olaf Tryggvason* is a symbol of the renovated and unlawful hope.

The unity of epic, lyrical and heroic principles in each of the studied works is revealed and meaning of their embodiment in the musical text are determined. The logic behind the construction of tone dramaturgy and the principles of thematic communication are explained.

The musical and dramatic works of artists according to O. Korcheva's model of the *author theater* are analyzed. The stage pieces are equally the fruit of the playwright and the composer. The leading nation-building concept of musical-dramatic opuses was repeatedly manifested in epistolary inheritance. Their creative collaboration of 1870–1873 was marked by the almost exclusive focus of the artists in the field of theatrical music, active genre politics within the musical theater, the intense evolution of the musical-dramatic style, the absolute involvement of the creators in the process of formation of the play – from concept to production. Conclusion is made regarding the interpretation of B. Bjørnson – E. Grieg's musical and dramatic works as a unique phenomenon of the collective author's theater of two artists.

**Scientific novelty of the obtained results.** Subject study of B. Bjørnson – E. Grieg's Music Theater contributes to the reproduction of a holistic picture of the creative personality of Norway's most famous composer by focusing on the little-known lacuna of his artwork. At the same time, the first stage of the formation of the Norwegian Musical Theater was highlighted, a question that has remained unaddressed by scholars. *For the first time:* the specificity of the embodiment of the traditions of Norwegian culture in the B. Bjørnson's literary work and E. Grieg's composer practice are revealed; highlights the main aesthetic dominant of

B. Bjornson's work; a variant of complex study of musical and dramatic work of a composer created in direct cooperation with a playwright is represented; a detailed musicological analysis of the opera scene *Foran sydens kloster*, melodrama *Bergljøt*, incidental music *Sigurd Jorsalfar*, unfinished opera *Olaf Tryggvason* and revealed features of their ideological, compositional and dramatic and stylistic; the decisive – educational – function in the artistic and aesthetic concept of B. Bjornson – E. Grieg's musical theater is proved. A dream that the authors considered to be their own contribution to the process of national revival of Norway in the second half of the nineteenth century. M. Blok and L. Febr' history of mentalities theory, the theory of archetypes of K. Jung, the idea of the hereditary unity of the classic-romantic age of F. Blume, the conception of the author's theater of O. Korchova were further developed.

**The practical significance** of the obtained results of the work is the possibility of their involvement in pedagogical university practice, including the inclusion of dissertation materials in lecture courses on the history of world music, the history of opera, and cultural studies; their direct use in the directing and performing practice of music theaters and music and drama studios, as well as as a theoretical basis for further musicological research in this field.

**Key words:** Norwegian musical theater, author' theater, E. Grieg, B. Bjørnson, Norwegian traditions, archetype, *Foran sydens kloster*, *At the Cloister Gate*, *Bergljøt*, *Sigurd Jorsalfar*, *Olaf Tryggvason*.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Синяк Л. В. Семантичні ряди сцени Едварда Гріга «Біля воріт монастиря» // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2015. № 3 (28). С. 29–35
2. Синяк Л. В. Роль Бйорнстjerne Бйорнсона у формуванні естетичної платформи творчості Едварда Гріга // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 91–101
3. Синяк Л. В. Музично-театральна співпраця Едварда Гріга і Бйорнстjerne Бйорнсона // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2016. № 1 (30). С. 74–82
4. Синяк Л. В. Національні акценти у драматургії прологу до опери Едварда Гріга «Олаф Трюггвасон» // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2016. № 4 (33). С. 84–91
5. Синяк Л. В. Хор як основний носій ідеї в музичному театрі Гріга-Бйорнсона // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. н. п. Харків: ХДАДМ, 2017. № 4. С. 225–230
6. Syniak L. V. Edvard Grieg and Bjørnstjerne Bjørnson: The Nascency of Norwegian Music Theatre // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen : 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. und 15. Oktober 2016 in Leipzig / herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage. Leipzig: Gudrun Schroder Verlag, 2018. P. 147–155

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>14</b>
<b>РОЗДІЛ 1.....</b>	<b>25</b>
<b>КУЛЬТУРА НОРВЕГІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ ЯК ЧАСУ СТВОРЕННЯ НОВИХ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ .....</b>	<b>25</b>
1.1. Сучасні підходи до розуміння категорії національного та її функціонування в науковому просторі.....	25
1.2. Універсалізм та поліморфність європейського романтизму: новітні теорії та концепції.....	32
1.3. Специфіка втілення романтичних естетичних принципів у норвезькій культурі .....	43
Висновки до розділу I.....	61
<b>РОЗДІЛ 2.....</b>	<b>64</b>
<b>НОРВЕЗЬКИЙ ТЕАТР ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ Е. ГРІГА ТА Б. БЙОРНСОНА .....</b>	<b>64</b>
2.1. Творчі принципи Б. Бйорнсона як духовного наставника норвезької нації.....	64
2.2. Єдність художніх настанов Б. Бйорнсона та Е. Гріга .....	76
2.3. Загальна характеристика музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга....	88
Висновки до розділу II .....	100
<b>РОЗДІЛ 3.....</b>	<b>102</b>
<b>МУЗИЧНИЙ ТЕАТР Б. БЙОРНСОНА – Е. ГРІГА: ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ.....</b>	<b>102</b>
3.1. Семантичні коди музично-драматичної сцени «Біля брами монастиря» .....	102
3.2. Композиційно-драматургічні особливості мелодрами «Бергліот».....	112
3.3. Музика до драми «Сігурд Юрсальфар».....	128
3.4. Національні акценти в драматургії прологу .....	141
до опери «Олаф Трюггвасон».....	141
3.5. Музичний театр Б. Бйорнсона – Е. Гріга: жанрові та стильові особливості .....	156

Висновки до розділу III .....	165
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>169</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>180</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>203</b>
Додаток А.....	203
Додаток Б .....	204

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** На початку третього міленіуму проблеми усвідомлення та виявлення національної самобутності набувають особливої актуальності. Оновлену значущість вони отримують у рiчищі суцільної світової глобалізації, де кожна національна культура покликана зберегти власну автентичність у процесі загальної інтеграції. Сучасні філософи, політологи, культурологи та вчені інших галузей світової гуманітарної науки дедалі глибше осмислюють феномен формування ментальності. Осторонь загального процесу не залишаються й представники музикології, долучаючись до вивчення цієї складової в історії музичного мистецтва кожної країни.

Уперше ці питання рельєфно означили культурні діячі XIX століття. Митці, які уособлювали романтичний напрям, гостро відчували необхідність національної ідентифікації, пошуку та висвітлення тих генетичних кодів, які стали б основою для верифікації кожної окремої європейської країни.

У процесі усвідомлення національної унікальності та самоідентифікації народу Норвегії XIX століття ключову роль відіграли фундаментальні постаті її культури: письменник Бйорнстjerne Бйорнсон і композитор Едвард Гріг.

На теренах Східної Європи ім'я Бйорнстjerne Бйорнсона несправедливо затьмарене славою його сучасника та співвітчизника Генріка Ібсена попри вагомість внеску першого як до світової, так і до вітчизняної літературної скарбниці. Його творчість майже невідома українському читачеві. Доступними читацькій аудиторії нашої країни є окремі твори письменника, які зберігаються в бібліотечних фондах ще з радянських часів, а також єдине новітнє видання повістей «Сюньове Сульбакен» та «Весільний марш» у перекладі українською Н. Іваничук. Унікальне повне зібрання творів Б. Бйорнсона, видане в Харкові й датоване 1900 роком, у російськомовному

перекладі повторно не друкувалось і зараз зберігається на території Російської Федерації в приватних колекціях антикварних видань, що не підлягають вивозу за межі держави.

Творча постать Едварда Гріга перебуває в колі інтересів вітчизняних і зарубіжних учених протягом понад століття. За цей час у музичній науці сформувався сталий, проте далеко не повний образ композитора. У наукових працях його, насамперед, репрезентують як майстра малих ліричних жанрів, чий доробок налічує понад півсотні збірок фортепіанних і вокальних мініатюр. Водночас вельми вибірково інформацію надають автори про опуси великих форм, здебільшого акцентуючи увагу на фортепіанному концерті, скрипкових сонатах та оркестровій сюїті «Пер Гюнт». Такий обмежений погляд на творчість митця є результатом традиційного підходу до об'єкта дослідження – зосередженості уваги на закінчених творах. Як наслідок – коло наукових зацікавлень обмежується завершеними опусами раннього та досягненнями зрілого й пізнього періодів. Натомість майже поза увагою залишаються наполегливі *експерименти* композитора 1870–1873 років у галузі музичного театру на етапі становлення творчої особистості й формування естетичних настанов майстра, коли музичний театр цілком оволодіває його думками.

Ця сторінка у творчості Е. Гріга нерозривно пов'язана з постаттю Б. Бйорнсона. Художні ідеали цього великого норвезького драматурга послужили творчим каталізатором для юного композитора й надихнули останнього на створення чотирьох яскравих, різножанрових театральних опусів: **музично-драматичної сцени «Біля брами монастиря», мелодрами «Бергліот», музики до драми «Сігурд Юрсальфар», незавершеної опери «Олаф Трюггвасон».**

Зазначені театральні опуси стоять біля першоджерел національного норвезького музичного театру, проте й досі мало відомі за межами Скандинавії. У музикології інших країн, навіть Норвегії, цей етап творчого шляху митця, який був овіяний теплом дружби та плідної співпраці з

Б. Бйорнсоном, тільки протягом останніх десятиріч почав привертати серйозну увагу науковців. З 1996 року в Бергені функціонує Міжнародне товариство Едварда Гріга, члени якого займаються активною творчою й дослідницькою діяльністю, що сприяє популяризації музичної спадщини композитора у світі, зокрема й маловідомих її сторінок.

Зацікавленість раннім періодом творчості Е. Гріга, а саме музичним театром 1870-х років, зростає в колах композиторів, літераторів, диригентів, виконавців та глядацької аудиторії. За останні двадцять років з'явилися декілька сучасних реконструкцій незавершеної опери Е. Гріга та Б. Бйорнсона «Олаф Трюггвасон», зокрема дитяча синтез-опера «Асгард» Л. Конова (1994) та «Олаф Трюггвасон» Р. Сьодерлінда (1995–1998, 2000); оновлені переклади лібрето музично-драматичних творів мовами світу; сценічні твори виконують у концертних і театральних версіях у залах Норвегії, Великобританії, Німеччини, США, Росії, України. Зокрема, українська прем'єра незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» відбулася 4 травня 2016 року в Житомирській обласній філармонії імені С. Ріхтера в рамках івенту, який був присвячений відкриттю Всеукраїнського товариства Едварда Гріга.

Виконавський інтерес активізує зацікавленість науковців. Ренесанс сценічних опусів раннього етапу творчості композитора актуалізує процес вивчення музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга. Сучасні тенденції в музичній науці, насамперед прагнення вчених до відтворення інтегральної картини історичного розвитку музичного мистецтва, переосмислення помилкових поглядів і ціннісних акцентів у ньому, відродження мистецької «периферії» як у соціокультурних процесах загалом, так і в спадщині відомих композиторів зокрема, підкреслюють **актуальність теми** дисертаційного дослідження. У дисертації розкрито маловідомі сторінки життя й співтворчості тандему Б. Бйорнсона та Е. Гріга, що уможливило відтворення як цілісного образу митців, динаміки їхньої діяльності та здобутків, так й



історичного процесу формування національної норвезької художньої культури та її музичного театру.

**Рівень наукової розробленості.** Життю та творчості Е. Гріга присвячено велику кількість видань вітчизняних і зарубіжних авторів: епістолярій композитора, біографії, монографічні дослідження, окремі аналітичні праці, критичні публіцистичні опуси та художні книжки.

Ранні спалахи музикознавчої «грігіани» на території Західної Європи одночасно були помічені в Норвегії, Німеччині та Великобританії й припадають на перші роки після смерті композитора. До кінця 1900-х років належать аналітичні розвідки І. М. Лі [265], Х. Т. Фінка [241–243], Г. Шельдерупа та В. Ніємана [273]. У цей період на теренах Східної Європи з'являються публіцистичні нариси, присвячені спадщині Е. Гріга, серед них – окремі статті в російській періодиці початку ХХ століття [22, 25, 103, 126], а 1908 роком датоване й унікальне узагальнене російськомовне дослідження Н. Фіндейзена [184].

Упродовж наступних десятиріч науково-дослідницький інтерес до постаті Е. Гріга зростає і бібліографічний літопис композитора поповнюється працями О. Гокстеда [251], Е. Даля [227–229], Е. Раббри [272], К. Фішера [245], К. Феллерера [240], Д. Хортонна [257], С. Юрдана [259] та ін.

Майже на «екваторі» ХХ століття з'являється перше в російськомовній науці авторитетне монографічне видання Б. Асаф'єва «Гріг: дослідження» (1948) [2], слідом за яким бачать світ праці Ю. Кремльова [93], Р. Лейтес [108], О. Мурадової [130].

Значущими фундаментальними дослідженням творчої постаті Е. Гріга традиційно вважають монографії норвезьких музикознавців Ф. Бенестада та Д. Шельдерупа-Еббе «Едвард Гріг – людина і художник» (1980) [5] (що є доступними російськомовному читачеві в перекладі М. Мохова), радянського дослідника О. Левашової «Едвард Гріг – нарис життя і творчості» (1962) [107].

Протягом останніх десятиріч спостерігаємо значну активізацію дослідників-ґрігознавців. У Норвегії при Бергенському університеті 2016 року було відкрито Центр дослідження творчості Е. Гріґа, фахівці якого спільно з науковцями різних країн світу, об'єднаних діяльністю Міжнародного товариства Е. Гріґа, сприяють появі нових розвідок у сфері вивчення спадщини визначного норвезького композитора. Серед відомих дослідників сучасності – О. Бітерякова [43–45], О. О. Волнес [275–278], П. Дінслаж [231–233], М. Екхарт [234], М. Кастодіс [225–226], Х. Лоос [267–268], А. Маттес [226], Б. Фостер [246–250] та ін. Свій внесок у комплекс спільних міжнародних досліджень роблять і члени Всеукраїнського товариства Е. Гріґа, чиїми зусиллями здійснюються переклади сучасних наукових розвідок та поширюються новітні музикознавчі матеріали з означеної теми на теренах України.

Музичний театр майстра й досі залишається здебільшого представленим винятково відомою музикою до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт». Навіть у сучасних зарубіжних дослідженнях сценічній музиці Б. Бйорнсона – Е. Гріґа приділено значно менше уваги. Щодо вітчизняного музикознавства, ця грань творчості Е. Гріґа залишається майже не висвітленою. Указаному періоду присвячено невеликі розділи в монографіях О. Левашової [107], Ф. Бенестада і Д. Шельдерупа-Еббе [5], Б. Фостер [248], а також статті Е. Раббри [272], Х. Лооса [268], Б. Фостер [250], Дж. Хортонна [257] та ін. Основна інформація про театральні задуми композитора та їх утілення міститься в епістолярії Е. Гріґа: у його листах, щоденниках і статтях, виданих у перекладі російською О. Левашовою [46] та О. Бітеряковою [43–45].

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Роботу виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського відповідно до теми № 9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2015–2020).

**Об'єктом** дослідження є музичний театр Б. Бйорнсона – Е. Гріга, **предметом** – його жанрові та художньо-естетичні параметри.

**Матеріал дослідження** становлять музично-драматична сцена «Біля брами монастиря», мелодрама «Бергліот», музика до драми «Сігурд Юрсальфар», незавершена опера «Олаф Трюггвасон».

**Мета дослідження** – виявити втілення національних традицій у музичному театрі Б. Бйорнсона – Е. Гріга, які становлять фундамент подальшого розвитку норвезького музично-драматичного мистецтва.

**Завдання**, які сприяють вирішенню означеної мети:

- визначити місце та особливості функціонування категорії національного в наукових дослідженнях сьогодення;
- висвітлити сучасні теорії та концепції європейського романтизму як періоду формування нових національних музичних шкіл;
- розкрити специфіку норвезької художньої моделі романтизму;
- сформулювати основні положення естетики Б. Бйорнсона;
- означити основні етапи співпраці Е. Гріга з Б. Бйорнсоном, виокремити спільні художні настанови митців;
- окреслити жанрові особливості музично-театральних опусів Е. Гріга та Б. Бйорнсона й виявити композиційно-драматургічні та стилістичні риси, спільні для всіх музично-драматичних творів Е. Гріга;
- установити національні наголоси в кожному з чотирьох опусів музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга.

**Методологія дослідження** заснована на біографічному, культурологічному та історико-теоретичному методах. Останній містить художньо-естетичний, жанрово-стильовий та комплексний музикознавчий аналіз об'єктно-предметної сфери із застосуванням дедуктивного підходу – від зазначеного об'єкта дослідження загалом до докладного вивчення окремих його елементів із подальшим синтезом та узагальненням отриманих у процесі наукової роботи результатів.

**Теоретичною основою** дисертаційного дослідження слугували авторитетні концептуальні філософські, літературознавчі, музикознавчі праці українських та зарубіжних учених. Базою для докладного вивчення сучасних наукових тенденцій у дослідженні загальноєвропейського романтизму стали роботи О. Багана [4], Н. Берковського [6, 110], Р. Габітової [32], Р. Гайма [33], К. Григоряна [48], О. Дмитрієва [56, 57], М. Овсяннікова [205], В. Турчина [176], Ф. Федорова [180, 181], І. Шетер [206], іноземних учених С. Прікета [238], О. Фалнеса [239] та ін. Значний внесок у формування об'єктивного погляду на категорію романтизму зробили розвідки дослідників Науково-освітнього центру комплексного вивчення проблем романтизму при Тверському державному університеті на чолі з доктором філологічних наук І. Карташовою [121, 151]. Фундаційною для нашого дослідження стала типологізація напрямку І. Неупокоевої [132], якуленг представила у власній концепції динаміки романтизму літературознавець І. Тертерян [172, 173] та підтвердив сучасний норвезький дослідник Г. Бьо [224].

Романтизм у його музичному аспекті розглянуто з наукових позицій в українсько- та російськомовних музикознавчих працях Н. Антипової [1], К. Зенкіна [69–71], О. Комарницької [84, 85], В. Конен [86], О. Михайлова [124], Т. Розбеглової [145], О. Рощенко [153, 154], О. Сакало [159], М. Черкашиної [76, 195], А. Цукера [193], Б. Яворського [211], та зарубіжних дослідженнях Ф. Блуме [12], К. Дальхауза [230], А. Ейнштейна [236], П. Ленга [262].

Розділи, присвячені питанням категорії національного та розробленості її в сучасному науковому просторі, спиралися на ґрунтовну теоретичну базу теорій, сформованих філософами «школи Анналів», зокрема М. Блоком, Л. Февром [116] та продовжених у працях французьких учених Ж. Пуйона [271], Ж. Ленклюдя [266], фундаментальних наукових розробках А. Гуревича [52, 116] та С. Кримського [94, 95, 97], іноземних дослідженнях П. Дінцельбахера [55], Г. Кона [261], Е. Хобсбауна [256], розвідках Р. Додонова [60], О. Забужко [67], О. Караульної [78], Н. Корнієнко [87],

З. Ластовецької-Соланської [105], М. Михальченка [125], І. Пантіна [138], В. Пекарчука [140], О. Самчук [160], Н. Хамітова [185], В. Храмової [187]. Питання, пов'язані з вивченням національного аспекту в музичному мистецтві, висвітлено в працях Л. Кияновської [80], О. Рощенко [153, 154], М. Северінової [161, 162], О. Тарасової [171], С. Тишка [177].

Окремим блоком варто виділити пласт наукової літератури, що містить вичерпні дослідження з питань специфіки втілення романтичних процесів у мистецтві Норвегії, а також біографічні й монографічні праці, присвячені творчій постаті Б. Бйорнсона. У вітчизняному науковому доробку це розвідки Л. Григор'євої [47] та Л. Лунгіної [113], більш сучасні спостереження О. Коровіна [191] та О. Сельниціна [163], єдина в російсько- та україномовному просторі монографія Г. Храповицької «Бйорнстєрне Бйорнсон. Творчість та життя» [188]. Серед українських праць авторитетним внеском у теоретичну базу дослідження цього аспекту роботи стали статті Н. Гумницької [51], Ю. Загоруйко [68], М. Кушлаби [101], Г. Ноги [134] та Н. Іваничук [75] – засновниці й директорки Центру країн Північної Європи при Львівському національному університеті ім. І. Франка, перекладача скандинавіста й активної дослідниці північної культури, зокрема Норвегії. Проте найбільш вагомими орієнтирами з порушеної проблеми є розробки іноземних авторів: монографія американського літературознавця О. Фалнеса «Національний романтизм у Норвегії» [239], норвезького вченого В. Юстада [279], монографічна праця П. Амдама «Бйорнстєрне Бйорнсон. Художник й громадський діяч. 1832–1880» [216], а також робота сучасного науковця Г. Бьо «Історія норвезької національної ідентифікації» [224], у якій розкрито питання національної верифікації доби Романтизму, зокрема в Норвегії. Ґрунтовним базисом для вивчення художніх настанов Б. Бйорнсона стала промова літератора в перекладі Е. Панкратової [7], висловлена ним на церемонії вручення Нобелівської премії.

Аналітичні розділи, присвячені проблемам аналізу сценічних творів, базуються на фундаментальних історичних і теоретичних дослідженнях

музикознавців у галузі музичного театру, зокрема працях Б. Асаф'єва [3], В. Ванслова [23], М. Друскіна [62], О. Корчової [88], Г. Кулешової [99, 100], О. Сакало [159], В. Фермана [183], М. Черкашиної-Губаренко [76, 170, 195–200], Б. Ярустовського [213].

**Наукова новизна отриманих результатів.** Предметне вивчення музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга сприяє відтворенню цілісної картини творчої особистості найвідомішого композитора Норвегії, акцентуючи увагу на маловідомій лакуні його художнього доробку. Водночас висвітлено перший етап становлення норвезького музичного театру – питання, яке досі залишалося поза увагою науковців.

У роботі *вперше*:

- *розкрито* специфіку втілення традицій норвезької культури в літературній творчості Б. Бйорнсона та композиторській практиці Е. Гріга;
- *висвітлено* основні естетичні доміанти творчості Б. Бйорнсона;
- *репрезентовано* варіант комплексного вивчення музично-драматичного доробку композитора, створеного в безпосередній співпраці з драматургом;
- *зроблено* докладний музикознавчий аналіз оперної сцени «Біля брами монастиря», мелодрами «Бергліот», музики до драми «Сігурд Юрсальфар», незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» й виявлено особливості їх ідейно-образного, композиційно-драматургічного та стилістичного вирішення;
- *доведено* панівну – просвітницько-виховну – функцію в художньо-естетичній концепції музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, яку автори вважали власним внеском до процесу національного відродження Норвегії другої половини XIX століття.

*Отримали подальший розвиток* теорія «історії ментальностей» М. Блока та Л. Февра, теорія архетипів К. Г. Юнга, ідея спадкоємної

єдності класико-романтичної доби Ф. Блуме, концепція авторського театру О. Корчової.

**Практичне значення** отриманих результатів роботи полягає в можливості залучення їх до педагогічної практики ЗВО, зокрема включення матеріалів дисертації до лекційних курсів з історії світової музики, історії опери, культурології; безпосереднє їх використання в режисерській та виконавській практиці музичних театрів і музично-драматичних студій, а також як теоретичної бази для подальших музикознавчих досліджень у цій галузі.

**Апробація результатів дисертації.** Основні ідеї та положення дослідження було викладено в доповідях та обговорено на таких конференціях, як: XI Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (17–19.03.2015, Київ), Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво: традиції та перспективи» (20–21.04.2015, Житомир), V Міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (27–29.04.2015, Київ), Міжнародна наукова конференція «Edvard Grieg and the human voice» (29–31.05.2015, Берген), Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (24.11.2015, Київ), XVII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (8–10.01.2016, Київ), VI Міжнародна науково-практична конференція «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення» (24–26.02.2016, Київ), I Міжнародна науково-практична конференція «Норвегія–Україна: діалог культур» (5.05.2016, Житомир), Міжнародна наукова конференція «Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen» (14–15.10.2016, Ляйпциг), II Міжнародна науково-практична конференція «Норвегія–Україна: діалог культур. Генезис» (27.04.2018, Житомир).

Основні результати роботи було апробовано в лекційному курсі «Світова музична література» в процесі викладацької діяльності дисертанта в Житомирському музичному училищі ім. В. С. Косенка.

Наочно-практичними формами апробації стали відкриття Всеукраїнського товариства Едварда Гріга (4–5.05.2016, Житомир) та організація двох Міжнародних культурно-мистецьких фестивалів, які включали наукові конференції, майстер-класи та концерти норвезької та української музики (4–5.05.2016, 27–28.04.2018, Житомир). У заходах брали участь музикознавці та виконавці з Норвегії, Великобританії, Німеччини, Польщі, а також із різних міст України, зокрема Житомира, Києва, Львова, Харкова. У рамках відкриття спільноти зусиллями студентів і викладачів Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка в концертній постановці вперше в Україні було виконано незавершену оперу Е. Гріга «Олаф Трюггвасон»<sup>1</sup>.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, перші два з яких містять по три підрозділи, третій – п'ять, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел налічує 279 найменувань, із них 65 – іноземною мовою. Загальний обсяг дисертації – 204 сторінки, основного тексту – 168 сторінок.

---

<sup>1</sup> Солісти: Є. Гінтовт (сопрано), Т. Павленко (контральто), О. Синиця (бас-баритон), симфонічний оркестр (диригент – О. Чемерис) та хор (диригент – А. Морозюк) Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка.



## РОЗДІЛ 1

### КУЛЬТУРА НОРВЕГІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ ЯК ЧАСУ СТВОРЕННЯ НОВИХ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

#### 1.1. Сучасні підходи до розуміння категорії національного та її функціонування в науковому просторі

Із поняттям ментальності тією чи іншою мірою протягом життя пов'язаний кожний пересічний мешканець планети. Певний хід думок, спосіб мислення, зумовлений суб'єктивними факторами оточення окремого індивідуума чи цілої спільноти, – так сприймається цей концепт свідомістю середньостатистичної людини.

Проте все більш владно осмислення поняття ментальність захоплює дослідницький простір, функціонуючи у всіх його сферах: філософській, історичній, політичній, соціальній, культурній та ін. Це пов'язано зі швидким розвитком глобальних державно-політичних процесів у світі, коли не тільки перед окремим громадянином, а навіть перед усталеними націями постає загроза позбутися власної індивідуальності, розчинитися в стрімкому вирі тотальної інтеграції, утратити *зв'язок свого сьогодення з ідентифікаційним орієнтиром, схованим у генетичному посланні минулого*. Саме в сучасному контексті ментальність входить до константної композиції національного як динамічна характеристика суспільного мислення, що сприяє мобільному процесу адаптації й самоідентифікації окремих етнічних груп у мінливому часопросторі сучасності. Станом на 2001 рік згідно з результатами соціологічного опитування, наведеного в книзі М. Тетчер «Мистецтво керування державою. Стратегії для світу, що змінюється», кожний третій молодий житель Європи вважає себе насамперед європейцем, ніж представником власної нації [178, с. 373–374]. Безсумнівно, за останні майже

два десятиріччя ці показники не залишилися нерухомими, і вектор їхньої прогресії прогнозовано спрямований угору.

Така даність сучасності не є катастрофічною, адже національне не може бути відокремленим від світового. Сучасний філософ, письменниця й літературознавець О. Забужко зазначає: «Подібно як у духовному онтогенезі людини для свідомості свого «я» й відчуття власної тожсамості потрібно емоційно й когнітивно пережити «інакшість» інших, і в духовному філогенезі нація як суб'єкт культури мусить для ствердження своєї «самості» освоїти й «зняти» <...> по змозі ширше число інокультурних впливів» [67, с. 14]. Проте усвідомлення того, що саме з елементів ментальностей окремих націй, як з цеглинок, вибудовується загальнолюдська картина світу, є необхідною умовою для подальшого гармонійного розвитку нашого суспільства. «Загальнолюдське постає не як базисне, – наголошує відомий український філософ С. Кримський, – а як надбудовне явище, яке виникає на верхніх поверхнях здійснення процесів регіонально-етнічної диференціації людства [95, с. 65].

Зазвичай проблеми, пов'язані з категорією національного, на думку З. Ластовецької-Соланської [105, с. 36], з гостротою постають у соціокультурному вимірі в часи державних зрушень і трансформацій. Підтвердження цього знаходимо й у роздумах британського історика Е. Хобсбауна, який зазначає, що необхідність у національному «заземленні» зростає в часи історичних катаклізмів, коли обривається зв'язок з попередньою епохою [256]. І хоча певною мірою питання національного порушували протягом історичного розвитку цивілізації, особливої актуалізації вони набули в ХІХ столітті як у діяльності науковців, так і в практиці митців.

Характерним маркером доби Романтизму – періоду пошуків нових ідеалів у духовному житті Європи – став розквіт національного відродження на теренах європейських країн. Більшість науковців збігаються в думці, що процес усвідомлення унікальної національної духовно-культурної цілісності

кожного народу розпочався в середині XIX століття й став складовою всеєвропейського руху, спрямованого на пізнання минулого для усвідомлення сутності та сенсу існування народу [80, с. 54]. Світоглядна концепція цієї епохи стала міцною платформою для формування поняття національної ідентичності, що розкрилось в усвідомленні окремими етнічними групами себе як нації, своєї автономності й права на самодостатнє існування.

Першим питання національного на науковому рівні порушив провідний німецький мислитель межі століть Й. Гердер (1744-1803). Він наголосив на тому, що «людська цивілізація існує не в універсальних, а в національних своєрідних проявах» [цит. за 261, с. 31]. Питання національного розробляли у філософських працях і втілювали в художній практиці теоретики романтизму: брати Шлегель, Новаліс, Дж. Байрон, В. Скотт, С. Кольрідж, В. Гюго, А. де Він'ї та інші.

Розробка теорії «історії ментальностей» (серед іншого і як узагальнення динаміки осмислення змістовного наповнення поняття національного) розпочинається в наукових розвідках XX століття, зокрема в працях істориків французької «школи Анналів» на чолі з її засновниками М. Блоком та Л. Февром. Думки останніх продовжено в дослідженнях Ж. Лефевра, Ж. Дюби, Р. Мандру, Ж. Ле Гоффа, Ф. Бюрг'єра, М. Ферро та інших.

Згодом у зарубіжному та пострадянському просторі активно з'являлися публікації, автори яких порушували питання, пов'язані з категорією ментального. Та, попри широту наукового дискурсу, дослідникам так і не вдалося дійти згоди у створенні єдиної моделі цього явища. Я у теоретичній спадщині минулого століття ментальність висвітлено з різних ракурсів: як колективна свідомість (Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс) та несвідомість (Дж. Кембел, К. Керен'ї, Е. Нойман), у позараціональній площині (М. Хайдегер) та в процесі визначення досвіду й поведінки (М. Фуко), як вимір винятково національного (М. Бердяєв, Є. Бистрицький, В. Пролеєв,

В. Іванов) та категорія соціальної психології (М. Холодна, В. Дубов, В. Янів, О. Кульчицький), як чинник відродження національної самосвідомості (В. Шинкарук, В. Косьян, В. Горський) та як реконструкція «картини світу» (А. Гуревич).

Проблеми ментальності (і як національної своєрідності) активно досліджують і в третьому тисячолітті. Серед дослідників-менталістів сучасності – І. Абрамова, А. Астаф'єва, І. Бичко, П. Гнатенко, І. Грабовська, Р. Додонов, Л. Костюк, С. Кримський, М. Попович, І. Старовойт, В. Храмова та ін. При такій зацікавленості з боку науковців все ще залишаються не вирішеними вагомими аспекти питання, зокрема відсутність загальноприйнятого тлумачення самого терміна ментальність. Зокрема, Р. Додонов наводить тільки шість типів, за якими можуть бути класифіковані наявні дефініції [60, с. 14]. Самі ж визначення поняття охоплюють спектр формулювань від «умонастрою» [116, с. 518], «способів мислення» [55, с. 21], «устрою життя» [87, с. 3] до «колективної пам'яті» [138, с. 30], «суспільної свідомості» [125, с. 123–124], «національного характеру» [185, с. 31] та «світогляду» [187, с. 4].

Один із найавторитетніших дослідників феномену А. Гуревич, підсумовуючи знахідки десятків попередників у цій науковій галузі, наголошує слідом за Ж. Ле Гоффом на неоднозначності вказаного поняття, що зумовлено його багатоплановістю та глибиною. Учений намагається об'єктивно узагальнити визначення: «ментальності – це соціально-психологічні установки, автоматизми і звички свідомості, способи бачення світу, уявлення людей, які належать до тієї чи іншої соціально-культурної спільності» [192, с. 166]. О. Караульна акцентує увагу на тому, що ментальність саме в національному її прояві – «це образ мислення, душевний устрій, психологічні особливості політично й державно організованого народу, який набув культурного, економічного та ідеологічного самовизнання» [78, с. 33].

Ментальність, зумовлена географічно-кліматичними та часопросторовими умовами, поєднує в собі історичний досвід, релігію, мову, національні традиції. На думку В. Пекарчука, саме традиції формують менталітет нації [140, с. 23], мігруючи з покоління в покоління й генеруючи своєрідний ментальний інструментарій – систему національно-культурних елементів, яку становлять обряди, звичаї, ритуали, міфи, вірування, усна народна творчість тощо.

До останньої третини минулого століття негласно було прийнято інтерпретувати традицію як вид колективної пам'яті, збережених «плодів» соціуму, що пройшовши перевірку часом, стали своєрідною формою втілення минулого досвіду суспільства. Та в науковій думці антропологічної школи Франції у ХХ столітті традиція набуває розширеного трактування. Ж. Пуйон виступає проти консервативного сприйняття цього явища і вбачає в такій дефініції «ретро-проекцію», що є «не просто продуктом минулого, а швидше винаходом, інтерпретацією минулого, проведеною за допомогою суворих сучасних критеріїв» [223, с. 96–97]. «Традиція, – пише автор, – це дещо з минулого, що триває в теперішньому, де вона продовжує діяти та приймається тими, хто її одержує, і хто, зі свого боку, передає її наступним поколінням» [271, с. 710]. Таку сучасну смислову інтерпретацію історичного взаємозбагачення феномену традиція підтримують у своїх працях і М. Жусс та Ж. Ленклюд. Останній наголошує на актуальній цінності традицій у сьогоденні, адже саме вони є «відповіддю, знайденою в минулому, на питання, сформульовані в теперішньому» [266, с. 33]. Імовірно, цей процес виявиться так само актуальним і в майбутньому, коли передові інновації наших днів збагатять змістовний арсенал кодів, що закладені в традиціях, і стануть оновленим практично-досвідним «посібником» для наступних поколінь.

***Основною функцією традицій, зокрема культурних, є збереження й одночасне транслявання парадигм, генетично «вмонтованих» в єство окремих націй, що несуть у собі ключ до розшифрування їхньої унікальної***

**неповторності.** «Традиція – це підстава національної ідентичності, – пише дослідниця О. Самчук, – шлях до якої пролягає через ставлення до національної мови й «історичних скарбниць» (казок, міфів, фольклору, історичних оповідей, наративних рефлексій, філософських вчень) як до глибинного єства <...> націй» [160, с. 245].

**Базовою універсальною складовою традицій є архетипи – первинні прамоделі, «атоми ментальності».** Це позасвідомі константи людської підсвідомості, що, на думку С. Кримського [94, с. 70], викристалізувалися в процесі історичного зіставлення здобутків суспільства й виокремлення з його загальної структури незмінних ціннісно-сміслових інваріантів. Векторна природа архетипів завжди спрямована в майбутнє з минулого крізь призму сучасності.

Архетипи існують у двох вимірах – універсально-культурному та етнічному, і ці параметри нерозривно пов'язані між собою. Більш рельєфно культурні інваріанти проступають у національному контексті, проте етнічні першообрази повномасштабно розкриваються в панорамі світової культури. Отже, національні архетипи – механізми втілення універсальних загальнолюдських смислових категорій в індивідуальній інтерпретації кожного етносу. У такому розумінні цей концепт стає тотожним генетичній пам'яті народу.

Крім очевидної реалізації базових елементів культури в міфах, легендах, казках, фольклорі, обрядах та звичаях, вони також проявляють себе як символи авторського мистецтва в проекції на актуальні проблеми суспільства. **В художній творчості процес функціонування архетипів відбувається декількома етапами: 1) на психологічному рівні – усвідомлення автором підсвідомих національно-культурних генетичних установок, закладених у нього ще під час народження та на ранніх порах дитинства; 2) у творчій площині – оформлення знайдених символістичних структур у завершений художній образ; 3) у практично-комунікативному вимірі – утілення смислового ядра в мистецький**

*продукт і «зчитування» авторського «послання» аудиторією.* Основним призначенням архетипів у творі стає звернення до історичної пам'яті, до витоків національної самосвідомості й установалення синтезу трьох часів: минулого, теперішнього, майбутнього.

У наукову теорію поняття архетипів увів К. Юнг. Концептуальні положення розробок О. Веселовського, П. Флоренського, О. Лосєва, М. Еліаде, К. Леві-Строса змістовно наближуються до вчення швейцарського філософа про культурні універсалії. У сучасному науковому просторі зазначену проблему порушують В. Личковах, Н. Фрай, Ю. Павленко, О. Кирилюк, С. Міщенко, В. Горський, своєю фундаментальністю відрізняються дослідження в цій галузі С. Кримського. Видатний український філософ розкриває значущу роль архетипів – як національного, так і загальносвітового значення – в існуванні людської нації, які «є передумовою вивільнення духовного життя нації з ситуації одноразовості та тлінності в простір вічності, у сферу утвердження історичних звершень народу в їх загальнолюдській значущості та гідності» [94, с. 87]. «Звернення до архетипів – це повернення до минулого, яке, перетворюючись на символ, творить смисл майбутнього» [97, с. 186].

Окремою ланкою в архетиповому ланцюгу є праобрази, виражені музикою. Такому аспекту проблеми присвячено праці відомих музикознавців, зокрема Л. Корній, Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Северінової, О. Рощенко, О. Яремчук, В. Фоміна.

Архетипи в музичному мистецтві, відповідно до загальнокультурних одиниць, спрямовані на втілення в музичних творах національних першообразів для сприйняття та розшифрування їх значення сучасним слухачем. Композитор – свідомо чи несвідомо – використовує у своїй творчості первісні культурні гешталти<sup>2</sup>, які «вмонтовані» в його психіку генетично й активізуються в процесі особистісного становлення, та

---

<sup>2</sup> Цілісні сталі структури у свідомості індивіда

«перекладає» їх доступною мовою епохи, що сприяє подальшій перцепції та розумінню реципієнтом. Реалізуються базові музичні універсалії в жанрових параметрах та константно-семантичних інтонаційних елементах музичної мови: мелодійних, ритмічних, ладо-гармонічних, тембрових.

Отже, категорія національного являє собою ємне поняття, яке функціонує на всіх соціокультурних щаблях суспільства й крізь викристалізовану сталість первинних прамоделей та невпинну історичну динаміку традицій формує на ментальному рівні унікальну ідентичність нації.

## **1.2. Універсалізм та поліморфність європейського романтизму: новітні теорії та концепції**

Як зазначено вище, уперше проблема національного реально гостро постала перед філософами, істориками й діячами культури Європи ХІХ століття.

У європейському музичному мистецтві цей хронологічний етап асоціативно тотожний феномену Романтизму. Художній напрям, що зародився в літературі, охопив провідні сфери культури й поволі відвоював визначальну роль в усіх видах мистецтва доби. За характеристикою російського літературознавця О. Дмитрієва, він «став основним ідеологічним виразником своєї епохи» [57, с. 8].

Майже всі дослідники романтизму збігаються в думці, що широка «хронологія» й «географія» цього явища ускладнили процес структуризації та зведення його до рамок єдиної місткої формули. І хоча міркування, які висловив сучасник романтичного руху П. Вяземський, охрестивши романтизм «домовиком»<sup>3</sup>, про якого чув кожний, але ніхто не знає, як до

---

<sup>3</sup> Лист П. Вяземського до В. Жуковського від 23 грудня 1824 року.



нього підступитись, нині звучить застарілою метафорою, натомість ще декілька десятиріч тому дослідники цього художнього напрямку зазначали, що «як би ми не прагнули до повного й точного формулювання романтизму, наше визначення завжди буде неповним і неточним» [48, с. 136] й «наукова розробка цієї важливої і складної теми... лише починається» [144, с. 3].

Зацікавленість питаннями історії та теорії романтизму на пострадянському просторі з новою спрямованістю прогресувала на початку тисячоліття. Одним зі свідчень тому стало створення 1994 року Науково-дослідної лабораторії комплексного вивчення проблем романтизму при Тверському державному університеті, яка 2009 року трансформувалась у Науково-освітній центр комплексного вивчення проблем романтизму під керівництвом доктора філологічних наук І. Карташової. Працівники центру систематично видають збірники наукових статей «Світ романтизму» (наразі опубліковано 41 том), «Романтизм: межі і долі» (11 томів); щороку проводять наукові конференції «Світ романтизму» і семінари молодих дослідників романтизму, захищають дисертаційні дослідження, зокрема роботи Л. Бугрової, Н. Дмитрієвої, Н. Кузнецової, І. Станічука та інших. За межами центру, в інших містах Росії та в Україні, також ведеться кропітка дослідницька робота: наукові конференції, численні публікації молодих фахівців цієї галузі, перевидання робіт авторитетних учених минулого століття. Однак двохсотрічний процес оформлення романтизму в струнку та закінчену теоретичну систему з чіткими категоріями й поняттями до сьогодення не втратив актуальності.

Здебільшого як прерогатива науковців-літературознавців, цю тему певною мірою продовжують розроблять й представники музичної науки, про що свідчать численні дисертаційні дослідження, захищені впродовж останніх десятиріч у стінах музичних академій та інститутів музики України, сусідніх держав та країн Європи [31, 50, 115, 127, 136, 157, 212].

У сучасних наукових розвідках, що ґрунтуються на міцній теоретичній платформі попередників, романтизм постає «поліморфним явищем і за своєю

формою, і за змістом: це і літературний напрям, і художній метод, й особлива естетика, і культурний феномен, і тип художнього мислення» [155, с. 68] і водночас є «цілісною, органічною культурою, єдиним типом мислення та бачення світу, єдиною системою цінностей, єдиною мовою [181, с. 4], що, на думку літературознавця І. Тертерян, являє собою «інваріант національних і регіональних інваріантів романтизму» [173, с. 154].

«Трансгресивною» називає систему романтичного мистецтва дослідниця-музикознавець О. Рощенко [154, с. 6]. Справді, цей художній напрям, як зазначає І. Тертерян, набув значення «справжньої революції в мистецтві» [172, с. 17], що виникла завдяки впровадженню до самобутньої оновленої художньої системи романтизму переосмислених і по-новому трактованих елементів, введених у художню практику діячами минулих епох. Попри маніфести самих творців романтизму, цей напрям не став докорінним новаторством доби. Як зазначає М. Черкашина, для цієї епохи були властивими й вплив класицизму, і печатка Просвітництва, і початок формування реалізму. З підтвердженням цієї думки виступає фахівець із німецького романтизму М. Овсянніков, зазначаючи, що «під стягами романтизму поєдналися різні ідеологічні напрямки, які зробили цей ідейний рух суперечливим» [205, с. 20].

Певні моменти спадковості романтичної доби з попередньою класичною епохою виявили вчені-літературознавці ще в 70–80-х роках ХХ століття, висунувши **гіпотезу синтезу** цих напрямів, на противагу звичним на той час концепціям протиставлення класицизму й романтизму, що базувалися на естетичних настановах митців-представників останнього. Зокрема, О. Дмитрієв у передмові до «Літературних маніфестів західноєвропейських романтиків» зазначав: «<...> антитеза класицизм – романтизм, хоча й не змінює нашого уявлення про романтиків як руйнівників класицизму, будучи сприйнятою у своїй суперечливій і глибоко діалектичній суті, показує нам, що багато з цих розвінчувачів свідомо, а частіше несвідомо, як у своїй художній практиці, так і в теоретичних деклараціях

сприймали та переосмислювали ті чи інші ідеї своїх попередників і часом, здавалося, настільки непримиренних противників» [56, с. 9–10]. Далі, характеризуючи документальні матеріали, відібрані для цього видання, науковець акцентує увагу на думці про «діалектику зв'язку та протиборства двох різних літературних напрямів» [56, с. 10]. І. Шетер, угорський учений дослідник романтизму, також зауважував, що явища, породжені певною епохою, не можуть існувати паралельно, не перетинаючись, навіть якщо природа їх кардинально різна: «Та обставина, що в деяких країнах романтизм виступає одночасно з різними проявами класицизму, впливає на характер самого романтизму, надаючи йому класицистичного відтіноку, так само як і вплив класицистичних традицій, якщо вони існували в певній літературі ще до виникнення романтизму» [206, с. 69].

Представлені спостереження віднайшли логічне продовження в наукових дослідженнях музикознавців. Німецький учений Ф. Блуме, розвиваючи думки П. Ленга в цій галузі, вводить у практику концепцію *єдиної класико-романтичної доби*, що охоплює період приблизно з 1770 по 1920 роки. «Класика і Романтика є одне єдине, – пише німецький теоретик, – і тільки акценти переміщуються то більше в один, то в інший бік. <...> У великому контексті історії музики Романтика має розумітись тільки як часткове явище в межах єдності класико-романтичної епохи» [12, с. 147, 175].

На початку третього тисячоліття новітні підходи європейського музиколога стали відомими й у східноєвропейських землях. Вчені сучасності, зокрема, В. Холопов, Л. Кириліна, К. Зенкін, Б. Гнілов, Є. Максимов та ін., «незважаючи на ідейно-естетичні відмінності класицизму й романтизму» [119, с. 3], також об'єднують ці окремі мистецькі етапи в цілісний завершений художній період.

Водночас гетерогенність романтизму, нерівномірність спалахів його розвитку на культурній карті світу відзначало багато дослідників цього напрямку. Вивчаючи явище в контексті інтенсивності його вираження в

різних сферах мистецтва, зауважимо, що воно й розгорталось не монолітно. Ключову роль відігравав рівень цивілізації конкретних держав. «Романтизм у мистецтві загалом — явище складне й неоднорідне, — зазначає видатна музикознавець В. Конен. — <...> У кожній національній культурі, залежно від суспільно-політичного розвитку країни, її історії, психологічного складу народу, художніх традицій, стилістичні риси романтизму набували своєрідних форм» [86, с. 169].) «Конкретні історичні умови, культурні традиції, національні естетичні ідеали, — зауважував В. Турчин, — давали своєрідне забарвлення романтизму в кожній окремій країні, сприяючи або перешкоджаючи розвитку його окремих граней» [176, с. 15].

І. Неупокоева на початку 70-х років минулого століття запропонувала власну типологізацію досліджуваного художнього явища, у якому виділила два основні типи. Перший – характерний для країн із викристалізованими багатовіковими національними традиціями, таких як Німеччина, Англія, Франція, чий культурний розвиток «не зазнавав перерв і не був обмежений засиллям чужої мови» [132, с. 19]. Другий тип науковець пов’язує з країнами, у яких наявний активний зріст молодих національних шкіл, стимульований національно-визвольним рухом і ствердженням народної самосвідомості. Цей тип був притаманний країнам Центральної та Південно-східної Європи, Балкан, а також країнам Півночі, у яких «становлення та розвиток романтизму були пов’язані з добою національного Відродження та боротьбою проти чужої мови» [132, с. 32]. І. Тертерян, спираючись у своїх літературознавчих дослідженнях на типологізацію І. Неупокоевої, виокремлює третій, змішаний, або перехідний, тип романтизму, характерний, для країн із багатовіковими культурними традиціями, які на початку століття боролися за визволення чи національне об’єднання, зокрема Іспанія та Італія.

Літературознавець зазначає, що романтизм другого типу яскраво проявився в країнах, які щойно вибороли державну свободу чи, власне, перебували на шляху до незалежності після тривалої фази перебування під іноземним ярмом.

Перед представниками нового художнього напрямку в тих народів, які через чужоземний гніт зазнали культурного регресу та переривчастості в розвитку мови та національних традицій (зокрема, подібна ситуація склалася в певних країнах Скандинавії), окрім загальних питань, постали окремі складні проблеми створення або відновлення культурної верифікації нації. Як стверджують обидві дослідниці, для зазначеного другого типу показовим став синтез нових романтичних процесів зі здобутками попередніх епох, власне доби Просвітництва.

Правильність теорії І. Неупокосової підтверджено в напрацюваннях сучасних іноземних літераторів – дослідників національних романтизмів. Вивчаючи специфіку протікання романтичних процесів у Норвегії, Португалії та Румунії, Г. Бьо, К. Леоне та М. А. Ірімія відзначають властиві романтизму цих країн риси французького Просвітництва, що залишаються актуальними протягом цілої доби [238, с. 46, 51].

Одне з провідних місць у практиці культурних діячів епохи Романтизму відведено формуванню інноваційної жанрової системи, орієнтованої на новітні естетичні романтичні настанови. Натомість їх пріоритети в жанровій ієрархії залежали від того типу романтизму, що переважав у кожній конкретній країні.

Хоча романтизм, здавалося б, передусім проявився як явище літературне, на думку Р. Габітової – дослідниці романтичної філософії, – від початку цей художній напрям, стверджуючись на *принципі універсалізму*, об'єднував собою «мистецтво, філософію й науку» [32, с. 3]. Власне ж література виконувала значно глибшу функцію, аніж лише певного виду художньої системи цієї культурної доби. Романтики трактували її як відбиття духовного розвитку людства. За формулюванням Н. Макарової, слово – відображення духовної культури народу [118]. Слово, що ніколи не було обмежене рамками винятково літератури і ще від Біблійних заповітів позиціонувалося як панівний засіб комунікації людства, мало змогу функціонувати (серед іншого) у найрізноманітніших мистецьких жанрах.

Спосіб утілення сутності слова ставав надзвичайно важливим для романтиків. Успадковуючи затверджену філософією Просвітництва ідею виховного впливу мистецтва на людину, фундатори напрямку поширили її до концепції універсалізму. Особливого значення в соціокультурній сфері остання набула для духовного руху країн, що відроджували національну ментальність, розпочинаючи із відновлення мови. Саме в них найбільше відчутною була необхідність синтезу слова з комплексом виразних засобів інших видів мистецтва.

Відтак театр, як употужнений носій слова, зайняв пріоритетні позиції в художній ієрархії доби. А тяжіння до синтезу призвело до підйому музичного театру. У цьому ракурсі музика в романтичному мистецтві стала одним із найпотужніших засобів трансляції поряд із поезією екзистенційно-онтологічного змісту багатовікового досвіду цивілізації. Вона вийшла за рамки суто естетичного явища, перетворюючись на невичерпне інформативне джерело розуміння людського існування. Т. Розбеглова зазначає, що романтизм «через властиве йому прагнення до універсалізму розмиває межі музики як виду мистецтва, поширюючи сферу її впливу на різні галузі буття [145, с. 7–8]. У цьому багатовимірному процесі проявилась ідея Гегелівського «спів-буття» музики та реципієнта, під часякого закладені в музичних артефактах національні архетипи-символи починають резонувати в підсвідомості слухача, сприяючи осягненню глибинних істин зсередини музичного твору.

Музичний театр, зокрема опера, явив собою найбільш органічний еволюційний виток розвитку театру XIX століття. Актуальна тенденція прагнення до універсалізму мистецтва спонукала творців епохи до пошуків нових виразових засобів ідейного втілення сценічного твору, які були віднайдені в оперному жанрі. Романтики, як відзначає М. Черкашина, звели цей жанр на новий рівень, перетворивши оперу на метажанр, що поєднав у собі основні культурні коди доби [76, с. 113].

Ще за античної доби творці давньогрецької трагедії включали до вистави музичну складову, що була покликана посилити афективно-емоційний вплив на публіку й підкреслити кульмінаційні смислові вузли п'єси. Музичний компонент був невід'ємним елементом драматичного театру протягом його еволюції, а починаючи з XVII століття у *dramma per musica* – жанрі, що, за задумом його фундаторів, відтворював давньогрецьку трагедію, набув домінувальної ролі в драматургії спектаклю. З історичного етапу Нового часу музичний театр, особливо опера, перетворився на оповісника передових ідей, які були актуальними для кожного періоду розвитку світського соціально-культурного середовища. Зокрема, за доби Просвітництва саме на музичний театр було покладено пріоритетну функцію виховання суспільства, й опера знову відіграла одну з основних ролей у формуванні соціокультурних процесів. «Безсумнівно, опера була «трибуною ідей» у XVII–XIX століттях», – зазначає в дисертаційному дослідженні І. Яськевич [214, с. 3]. На значущості ролі опери в суспільстві Нового часу наголошують музикознавці П. Луцкер та І. Сусідко [114], Л. Кириліна [79]. Самі творці опери заявляли, що «є дещо нестримне, що тягне за собою всіх композиторів до опери. Це те, що тільки вона одна дає вам спосіб контактувати з масами публіки <...> Опера й тільки опера зближує вас із людьми, робить вас надбанням не тільки окремих гуртків, але за сприятливих умов – усього народу» [194].

Романтизм, на думку М. Черкашиної, оволодіває оперною виставою поступово. Остаточно сформувавшись у літературі початку доби, «в оперне мистецтво він проникав із запізненням і до того ж не відразу зачіпав усі сторони синтетичної цілісності спектаклю. Музичний стиль міг у той час залишатися в межах класичних норм, натомість у сюжетах уже виникало романтичне забарвлення» [76, с. 161].

Фабули ранніх романтичних опер здебільшого були зосереджені навколо долі одного головного героя. Ця ознака, типова для сюжетів

романтичної драми, перетворила її на невичерпне змістовне джерело для оперних композиторів-романтиків.

Імігрував в оперу з драматичної вистави й поемний принцип вершинної композиції в синтезі з романтичним принципом контрастів, що піднімає вузлові емоційно насичені епізоди вистави над жанрово-побутовим фоновим рівнем. Натомість бінарність драматургічного конфлікту й взаємопроникнення ліричності та історичності дали опері, на думку О. Сакало, змогу «увійти до системи жанрів, що порушували актуальні проблеми буття й водночас піднятися до рівня масштабних узагальнень» [159, с. 163].

Не випадково саме опера, пройшовши значний шлях еволюції від XVII століття, посіла вищу сходинку в жанровій ієрархії музичного мистецтва західноєвропейського романтизму 1830–1880-х років.

А. Шопенгауер наголошував, що музика, синтезована з драматичною дією, посилювала психічно-емоційний план вистави, розкриваючи «їх [тобто *сцен, ситуацій, вчинків*] таємничий сенс і будучи їх істинним і найкращим коментарем...» [207, с. 259]. «Оперний театр завжди прагнув до цілісності, – відзначає В. Черненко, – але до такої цілісності, яка б не була звичайною суцільністю й нерозрізненістю елементів, що входять до неї; оперний синкретизм – це зусилля з'єднати протилежності, не порушуючи їх індивідуальності та самоцінності» [201, с. 187], що підтверджує бачення сучасних учених романтичного напрямку, зокрема Г. Храповицької, яка слідом за О. Михайловим та Н. Берковим під романтичним синтезом мистецтв розуміє «співучасть <...> синкретизм <...> синестетизм», що «більшою мірою, ніж синтез, передбачає початкову єдність»<sup>4</sup> [191, с. 14].

<sup>4</sup> «Грецьке слово *synthesis* (синтез) означає з'єднання, поєднання, складання. У ньому від початку містяться два сенси: з'єднання розрізненого та поєднання вже наявного спочатку. Грецький прийменник *syn* означає «з, разом», він може вживатися в значення прислівника «разом, сукупно». У складних словах *syn* означає співучасть. Співучасть більшою мірою, ніж синтез, передбачає початкову єдність. До романтичного мистецтва переважно можна застосувати друге значення. О. Михайлов писав про синестетизм у романтизмі. М. Берков відзначав синкретизм сприйняття романтиків, а це і є основою синестетизму» [191, с. 14].



Логічним кроком на шляху до суцільної єдності оперної вистави другої половини XIX століття стає виникнення синкретичної музичної драми – плоду художніх експериментів Р. Вагнера та сміливих композиторських пошуків Дж. Верді. Ці оперні «гіганти» романтизму внесли до фази музичної історії значно більше, ніж чергову музично-драматичну реформу, затребувану часом. Саме їхня реформаторська творчість стала народженням нового в мистецтві явища «авторського театру».

Музикознавець О. Корчова, автор концепції «авторського театру», уточнює, що це поняття обмежується насамперед оперним жанром, як найбільш значущим у музично-історичному процесі романтизму порівняно з іншими музично-драматичними жанрами. Тож зрозумілим стає прагнення фундаторів національних музичних шкіл Європи збагатити музичну скарбницю своєї країни саме оперним жанром. Усвідомлюючи відповідальність задуму, композитори з мудрістю підходили до здійснення поставленого завдання, поступово оволодіваючи інструментами, необхідними для втілення наміченого, занурюючись у сутність національного характеру, паралельно осягаючи досвід і досягнення іноземних колег, відпрацьовуючи здобуті навички на інших жанрах музичного театру, поступово досягаючи основної мети. Таким був шлях митців до національної опери в Німеччині, Польщі, Угорщині, Чехії, Росії, Україні. Тією ж дорогою рухались і норвежці, зокрема Б. Бйорнсон та Е. Гріг.

Та не лише в мистецькому синтезі полягав універсалізм романтизму. Зводячи мости між минулим і сьогоденням, митці поєднували у своїй творчості традиції народного звичаю зі знаковістю міфу, епічну мудрість історичних літописів із силою символів християнської віри, високість філософської думки із щирістю та простотою втілення. Такий «естетичний синтез, – пояснює О. Баган, – дав змогу романтикам повести <...> велику дослідницьку роботу в царинах історії та фольклористики, палеографії й етнографії, філософії й теології, лексикографії й культурології, яка перетворила їх на носіїв істини, що пробуджує до нового життя народи

Європи» [4, с. 41]. Саме мистецтво романтизму, просякнуте ідеями національної ідентичності, дало новий подих десяткам етносів, які загубили (чи зовсім не мали) свою незалежність десь у глибинах історії, й оновило самосвідомість тих держав, що мали власний багатовіковий культурний досвід.<sup>5</sup>

Прагнення романтиків до всеосяжного універсалізму, що проявлявся на всіх рівнях – філософському, науковому, мистецькому, жанровому, має джерела в екзистенційній природі романтизму – усвідомленні самотності існування людської особистості. Проте неповторну унікальність вони шукали не тільки в суб'єктивній оригінальності однієї окремої людини, а й у своєрідності колективних «я» цілих націй. Така діалектична парадоксальність одночасної снаги до індивідуалізму в його вищій стадії – самотності – та гострої потреби в належності до національної спільноти, причетності до процесів суспільного життя, відзначає цей період історії. Доречним стає коментар із цього приводу Л. Федотової: «У своєму тяжінні до індивідуального романтики й прийшли до народної творчості, побачивши в ньому те специфічне, що виділяє народи, що надає особливості всьому, що пов'язане з традицією» [182, с. 174].

Загалом, такий підхід до усвідомлення ролі мистецтва, зокрема музичного, та його функціонування в романтичній культурі став характерним явищем для різних національних шкіл континенту. З різноманіття індивідуальних етнічних варіантів і склалася універсальна картина європейського романтизму. Н. Берковський, видатний учений минулого століття, писав: «В усіх країнах Європи свій романтизм. Але врешті-решт усі вони, коли на них дивишся здалеку, зливаються в єдине ціле» [6, с. 33].

---

<sup>5</sup> Представники німецького романтизму стали першими, хто усвідомив важливість вивчення власної національної культури. Наслідком їхніх пошуків у цій сфері стала така суспільствознавча наука, як етнографія.

### **1.3. Специфіка втілення романтичних естетичних принципів у норвезькій культурі**

Для Норвегії ХІХ століття стало поворотною добою. Країна підвелась у єдиному пориві національного відродження: політичного, економічного, культурного. Останню майже половину міленіуму норвежці існували в принизливій залежності від сусідських держав – Данії, згодом Швеції, змушені були коритися умовам силоміць нав'язаних уній. Унаслідок цього, на початку ХІХ століття Норвегія фактично зазнала культурно-наукового краху, була позбавлена власної мови, мистецтва, осередків розвитку національних традицій. Офіційною державною мовою вважали данську. Література, театр, живопис, музика – усе було промарковано «дансько-норвезьким» [188, с. 26] ярликом. Усі найкращі «уми» й «таланти» країни залишали батьківщину в пошуках визнання та самореалізації в Данії.

Таке державне становище було ганебним для країни із самостійною багатовіковою історією та культурними традиціями. Норвегія (саме під такою назвою) зі сформованими територіальними кордонами і власною мовою була відома жителям європейського континенту ще з ІХ століття, а історично-художні надбання перших скальдів-оповідувачів внесли свою частку в духовний розвиток Європи.

Скандинавська держава залишалася могутнім незалежним осередком упродовж багатьох віків аж до ХІV століття, коли невблаганна чума викосила дві третини населення, зрівнявши аристократію та простих селян-бондів. Ослаблене королівство не мало іншого вибору, окрім того, щоб приєднатися до держави-сусіда (Швеції й незабаром Данії), що протягом наступних століть, безперечно, похитнуло національний дух і самоідентичність норвежців.

Романтизм, як зазначено вище, став колискою для молодих держав Європи, які, усвідомивши свою етнічну неповторність, спрямували себе на

повернення втраченої ментальності. Не стало винятком у цій когорті й Норвезьке Королівство.

1814 року було проголошено звільнення Норвегії з-під данського правління й прийнято першу та єдину конституцію, що залишається актуальною в країні й досі. Досягнувши критичної межі, норвежці ступили на тернистий шлях національно-визвольного руху, відновлення національної культури та мови. І хоч остаточної свободи й незалежності країна здобула лише на початку ХХ століття (шведсько-норвезька унія, укладена того ж 1814 року, була скасована лише влітку 1905), середина ХІХ стала знаковим часом пробудження національної самосвідомості та самоідентифікації норвезького народу, сплеском патріотизму, кульмінацією національного культурного прориву й, відповідно, розквітом національного романтизму.

За теорією сучасного дослідника Г. Бьо, який виділяє дві моделі формування національної державності – французьку політичну та німецьку культурну, норвезька влада, а також громадські та культурні діячі застосовували обидві в процесі реконструкції країни. Спираючись на просвітницьку модель Франції, кордони держави залишалися відкритими для кожного, хто сповідував спільні морально-духовні цінності норвежців та розділяв закон Конституції. Утім, другим домінантним фактором для «національних архітекторів» нової Норвегії було ревне відстоювання автентичної культури, що апріорі виявляло «справжніх норвежців» з маси пересічних громадян.

На цьому тлі розгорталася не мало дебатів серед прихильників кожної з моделей, та безсумнівно й консерватори, і кардинально налаштовані «націоналісти» в результаті успішно досягали спільної мети.

Проте, як зазначає І. Тертерян, попри активну боротьбу за державну волю й самостійність, «засвоєння іонаціонального досвіду не перешкоджає, а часто допомагає набуттю національної самобутності. Сторона, яка сприймає, підкоряючись насамперед вимогам своєї дійсності, відбирає, переосмислює та перетворює запозичене. Сторонні впливи стимулюють

пізнання власного, ще не відкритого або забутого духовного надбання» [172, с. 12]. І справді, соціокультурні відкриття передових європейських країн відіграли значну роль у формуванні самобутнього романтизму Норвегії.

Знахідки західного романтизму, діставшись норманських берегів, стали каталізатором у розвитку загальних процесів епохи й перетворилися на унікальний продукт у вигляді романтичної норвезької культури. Суворе мистецтво Півночі заграло новими барвами казки та лірики з усім різноманіттям чуттєвої палітри, фольклорні мотиви збагатили творчість митців щирістю та зрозумілою простотою мови, звернення до героїчних переказів давнини воскресило в підсвідомості норвежців легендарні образи й перетворило їх на зразки для наслідування. Романтизм дав змогу творцям вдихнути на повні груди аромат свободи й запалив у їхніх душах промінь віри в трансформоване майбутнє.

Як зазначено раніше, романтизм «ступив» на норвезькі землі в часи піднесення патріотизму та розквіту національного Відродження. З 1814 року й до 60-х років XIX століття відбувався процес реконструкції норвезької нації – усвідомлення й відновлення власної, відокремленої від сусідніх держав історії, мови й культури. У цей період стають актуальними прозаїчні й поетичні жанри, зокрема історичний роман й політична поезія, що спонукають народ Норвегії до відстоювання власних кордонів – не тільки географічних і політичних, а й меж у національній самосвідомості.

Дослідники Г. Храповицька й О. Коровін зауважують: «...до 1814 року, коли норвежці звільнилися від влади свого сусіда, можна говорити лише про дансько-норвезьку літературу <...> норвезька література як самостійне явище може сприйматися тільки починаючи з 1814 року...» [191, с. 327, 347]. У ці роки науковці й діячі культури, які змушені були нещодавно шукати кращої долі в столицях близького зарубіжжя, повертаються на батьківщину. Серед них – Н. Трешов, Е. Фальсен, М. Саген, Ю. Брун, К. Фріман, Е. Цейтлиц, Ю. Рейн.

Звільнившись від гніту країни-агресора, діячі культури Норвегії прагнули розірвати руйнівний симбіоз і виокремити паросток «власного» національного із загального дансько-норвезького сплаву. Звідси активне звернення митців до свого пракоріння – сторінок історії та фольклору, у яких вони мали змогу знайти ресурс для усвідомлення себе як нації. «"Фольклорна культура" фермерського класу, у якій об'єднувалися просвітницькі ідеї свободи й захоплення народним мистецтвом гейдельберзьких романтиків, стала важливим національним символом», – зазначає Г. Бьо [238, с. 46].

Романтизм на теренах Норвегії охоплював період із 1814 року й до кінця 1860-х років<sup>6</sup>. Ще радянські дослідники хибно виділяли такі етапи: епоха «до Вергеланна» – 1814–1820-ті, «епоха Вергеланна» – кінець 1820-х – початок 1840-х, «епоха національного прориву» – 1840-ві – початок 1860-х. Г. Храповицька виділяє в романтичному процесі дві хвилі розвитку: перша – 1814–1845 роки, пов'язана з творчістю Г. Вергеланна та Ю. Вельзавена, друга – 1845 – середина 1860-х, на вершині якої здіймалися постаті Б. Бйорнсона та Г. Ібсена.

Сучасний дослідник-літературознавець О. Сельницин відмовляється від звичної періодизації норвезького романтизму, керуючись відсутністю чітких кордонів між періодами й актуальністю певних літературних явищ протягом усіх етапів еволюції. Він пропонує розглядати романтизм «цілісно, як єдиний процес» із кульмінаційним підйомом 1840–50-х років, «що багато в чому перегукується з розвитком романтизму в континентальній Європі, перш за все в Німеччині» [163, с. 17].

Першою реакцією на політичні та культурні зрушення початку ХІХ століття стало сходження «поетів 1814 року». Не заперечуючи просвітницької мети «пробуджуючи радість, сприяти вдосконаленню розуму», митці нової доби, за свідченням Л. Григор'євої, ставлять перед

---

<sup>6</sup> Нижня позначка цієї хронології залишається відносною і в різних джерелах різняться від початку до кінця 1860-х, що вочевидь пов'язано з тенденціями реалізму, який набував сили ще з 1840-х років.

мистецтвом масштабніші цілі: «формувати національну самосвідомість, брати участь у піднесенні норвезької культури» [47, с. 267].

Представники молодого й зрілого поколінь – Ю. Мунк, Х. Б'єрреггор, Х. Хансон, Й. Рейн та інші – об'єднали творчі зусилля в поетичному альманаху «Північ» за редакцією К. Шваха. «Поезія 1814 року» апріорі ще не могла бути цілком звільненою від данського впливу, та в ліриці вже цих років яскраво виділяються ранні паростки 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

Недосконала творчість «першопрохідців» незаперечно стала наріжним каменем у фундаменті подальшого становлення національного мистецтва країни.

Епоха 1830-х років – арена для протистояння двох титанів норвезької літератури – Х. Вергеланна й Ю. Вельхавена, у запеклій полеміці яких романтичне мистецтво доби переживало нові шляхи розвитку.

Х. Вергеланн був видатною постаттю, у творчості якої узагальнено всі актуальні культурні тенденції століття. Митець, який на десятиріччя став духовним поводитирем нації, чиїм ім'ям навіть установлено межі етапів доби, із вірою проголошував «Слово! Правди славний воїн! <...> Сила слова все росте...»<sup>7</sup> [63]. Він, наслідуючи традиції «поезії 1814 року», вірив, що «поетові належить усе – простір і час, небо і земля, він – справжній пророк і пастир народу» [47, с. 267].

---

<sup>7</sup> Х. Вергеланн «Армія правди» в пер. І. Озерової

Підтверджуючи теорію І. Неупокоевої, дослідники норвезької літератури Л. Григор'єва й О. Сельніцин збігаються в думці, що Х. Вергеланна «навіть чи можна назвати «чистим» романтиком. <...> у своєму прагненні поставити поезію на службу суспільному благу він був спадкоємцем ідей Просвітництва. З іншого боку, Х. Вергеланн як один із зачинателів нової романтичної поезії пориває з колишніми канонами й авторитетами» [163, с. 42]. Більшість його поем, наближених за ідейним змістом до ідеалів французьких просвітників, утілена в нових романтичних формах. Таким є його поетичний триптих «Творіння, людина й Месія» (1830), «Цезар» (1831), «Скарга арфи Еріна», поетичний цикл «Іспанці» (1833) та ін.

Не тільки поезію, але й драматургію Х. Вергеланн перетворив на знаряддя культурно-політичної боротьби. У своїх фарсах та сатиричних п'єсах 30–40-х років, таких, як «Арлекін-віртуоз» (1830), «Про смаки не сперечаються» (1832), «Папуга» (1835), «Останні розумники» (1835) та ін., автор порушував проблему остраху норвежців перед самостійним вільним майбутнім країни й надмірної залежності від інших держав Скандинавії. Тему страждань і гноблення простого люду художник висвітлює й у серйозних національно-історичних драмах, зокрема «Дітовбивця» (1835) та «Гірська хатина» (1845).

Іншим шляхом до становлення національного мистецтва Норвегії рухався Ю. Вельхавен. Представник інтелігенції, він не визнавав винятково «фермерського» романтизму, наполягаючи на пошуках власного національного без радикального відсторонення від данського. І хоча обидва фундатори норвезького романтизму переслідували однакову кінцеву мету, Ю. Вельхавен був непримиренним супротивником поглядів Х. Вергеланна, ратуючи за єдність данської та норвезької культур: поет був упевнений, що необачно прагнути творити нове, заперечуючи досвід попередників і не спираючись на надбання країн із віковими традиціями.



Романтичне світосприйняття не заважало митцю в поезії мислити раціонально, відстоювати логічність і чіткість форм, відкидаючи поняття «поетичної свободи», підносячи порядок над творчим хаосом. Ю. Вельхавен – син священника – і в мистецтві дотримувався біблійного принципу, де справжня свобода – то не вседозволеність, але добровільний вибір сповідувати певні закони, що покликані перетворити кінцевий результат на краще.

Маючи консервативну позицію, на відміну від прогресивно налаштованого Х. Вергеланна, поет вбачав у славетних прикладах історичного минулого й норвезьких ландшафтах прекрасні картини для романтичного споглядання, а не імпульси до реорганізації та змін сучасності. «Не варто забувати, – писав літератор, – що вища мета мистецтва, а значить, і поезії – краса <...> тільки дурні вважають, ніби якісь гучні слова або програмні заяви художника, якими б чудовими вони не були самі собою, можуть пояснити суть мистецтва» [142, с. 163].

Ю. Вельхавен став ідейним лідером широкого кола норвежців. Його вплив на формування творчих особистостей Г. Ібсена [113, с. 416]) та Б. Бйорнсона [188, с. 27] виявився не менш вагомим, ніж авторитет Х. Вергеланна. Серед найвидатніших творів митця – 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). Ю. Вельхавен є автором першої в Норвегії літературно-критичної праці «Поетичне мистецтво Х. Вергеланна й полеміка, що висвітлена в документах» й низки досліджень з історії літератури Норвегії та Данії.

Два видатні представники норвезької культури 30-х років проклали дві магістральні колії, якими рухалося мистецтво романтизму до своєї кульмінації. З одного боку, це концепція «фермерської» національної ідентичності Г. Вергеланна, яка знайшла відгук у більшості митців Норвегії. На його думку, сутність національного духу збережена в незайманій

творчості простих селян, і тільки в ньому можливо віднайти втрачені ейдоси «норвезької душі». Спадкоємці літератора палко збирали, записували й надалі втілювали з ремаркою авторського автографа фольклорні перлини в класичних європейських жанрах та формах.

Водночас інша, не менш важлива лінія, прокладена Ю. Вельхавеном, вела у сферу «правильного, високого, інтелігентного». Прихильники цього вектора національного розвитку ставили під сумнів, що сутність норвезького етносу потрібно шукати саме в плодах фермерської культури, зважаючи на той факт, що більшість її представників залишалися неграмотними аж до 1860-х років. «Елітарний» прошарок норвезького населення за роки унії нерозривно злився з інтелігенцією данського суспільства, і представники цього кола, акцентуючи увагу на спільності старонорманського походження данської та норвезької держав, наголошували на доцільності виокремлення норвезького ядра з данського лона, не руйнуючи вже наявних здобутків.

Так чи інакше кожний із передових митців 30-х років, незважаючи на кардинальну полярність їхніх поглядів, відіграв важливу роль у формуванні духовного життя Норвегії.

Як зазначено вище, кульмінацією в процесі розвитку норвезького романтизму стали 40–50-ті роки XIX століття. Цей етап, який у літературознавчих джерелах називають періодом «національного прориву»<sup>8</sup>, зберіг не тільки рудименти Просвітництва й власне актуальні романтичні тенденції, але почав набувати рис, притаманних реалістичному мистецтву. «Навіть у “Селянських розповідях” Б. Бйорнсона, які можна вважати кульмінацією романтизму, містяться елементи реалізму», – зауважує історик К. Ларсен [263, с. 446].

«Національний прорив» – явище, що на певному етапі набуло актуальності в багатьох країнах Європи. Зокрема, у Німеччині ця фаза припала на перше двадцятиріччя XIX століття й була пов'язана з творчою

---

<sup>8</sup> Уперше термін використав норвезький літературознавець М. Му.

активністю гейдельберзької школи, на першу чверть століття припадає цей період у Швеції та Данії. Пізній сплеск цієї течії на території Норвегії, хоча на західноєвропейських теренах уже встановлювалося панування реалізму, пояснює велику кількість характерних рис його в «норвезькому прориві». На цьому наголошує Г. Бьо [224, 238].

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. Як зазначає американський учений О. Фалнес у дослідженні «Національний романтизм у Норвегії», завдяки роботі фольклористів першої половини 40-х років «культурні групи із симпатією розвернулись у напрямку бонде» [239, с. 53] – вільного норвезького селянина минулого, охоронця стародавньої культурної традиції.

Важливим кроком у процесі національної ідентифікації стала боротьба за становлення новонорвезької мови. Писемність норвежців була безповоротно втрачена внаслідок низки історичних подій минулих століть. Однією з причин стало зникнення освіченої аристократії після розвою Чорної Смерті. Іншою – лютеранська реформація, що прийшла на норвезькі землі за часів унії з Данією. Як результат – усі передові представники норвезького романтизму аж до 1850 року писали данською, «розбавляючи» її усними норвезькими діалектами. Уперше селянські діалекти пролунали зі сцени в «Гірській казці» Х. Б'єррегора й остаточно вкоренились в опусах Г. Вергеланна. Першоосновою останнього слугували спроби застосування їх у літературних творах Е. Стормом, Х. Хансоном, Я. Олом, Ю. Мунком.

Такі «простонародні» методи викликали протест у консерваторів-інтелігентів на чолі з Ю. Вельхавеном. Та, попри це, на екваторі століть філолог і літератор І. Осен, який, зібравши народні норвезькі діалекти, оформивши їх на основі давньонорманської мови в єдину систему, створив лансмол – письмову норвезьку мову. Новонорвезька не здобула тотального

поширення й не витіснила діалектної мови, та знайшла своїх прихильників й активно застосовувалась у поезії О. Віньє й у прозі А. Гарборга.

«Національні романтики», безсумнівно, усвідомлювали й важливість театру як наймогутнішого засобу комунікації між митцем і народом. ХІХ століття стало колыскою абсолютно нового театрального мистецтва в Західній Європі. Відомо, що театр, починаючи ще з кінця ХVІІ століття, – найпотужніший засіб митців просвітництва у вихованні зразкових громадян, який набув ролі рупора ідей сучасності, формував систему найактуальніших цінностей доби. Натомість у ХІХ столітті театр стає надбанням суспільства, відчиняючи двері зали для представників всіх верств населення. З приголомшливою швидкістю на карті Європи зростає кількість «храмів Мельпомени». У столицях і провінційних містах відкривають театральні концертні зали, орієнтовані на аудиторію мас.

Початок формування норвезької романтичної драми збігається з початком формування драматургії Норвегії заголом. Г. Храповицька наголошує на тому, що до середини ХІХ століття в Норвегії «не було ні національного театру, ні національної драматургії, ні акторів-норвежців» [188, с. 76].

Витоки норвезької драми сягають межі двох перших міленіумів – часів давньоскандинавських саг і поезії скальдів. На думку Д. Шарипкіна, театр у Норвегії зародився в ХVІ столітті, за часів Реформації, і функціонував у вигляді шкільної драми [73]. Та майже півтисячолітній період іноземної окупації став причиною зупинки в процесі природного розвитку драматичного мистецтва країни. Видатні драматурги Півночі класицистичної доби Л. Хольберг, Й. Вессель, Н. Бредаль, Ю. Брун – норвежці за походженням, жили в Данії й працювали на ниві театру держави-окупанта.

Кінець ХVІІІ століття позначений сплеском театральної активності. Аматорські трупи патріотично налаштованих акторів-любителів почали здійснювати постановки п'єс норвезькою мовою. 1780 року два меценати – купець Б. Анкер і письменник Е. Фальсен – у Християнії організували першу

театральну сцену, де силами напівпрофесійних акторів ставилися кращі п'єси європейських творців. З норвезького репертуару йшли трагедії й театралізовані прологи самих засновників сцени. 1794 року аналогічний аматорський театральний майданчик було відкрито в Бергені. Зусиллями бергенців поставлені історичні трагедії І. Бруна «Республіка на острові» та «Ейнер Тамбешельвер» і низка драм молодих норвезьких авторів. Мета цих аматорських театрів полягала в популяризації норвезького драматичного мистецтва. Проте повноцінному їх розвитку перешкоджав дефіцит національного репертуару.

Перший «професійний» театр розпочав роботу 1827 року. Проте все в ньому – від театральної трупи до репертуару – було данським: у переважній більшості на його сцені йшли вистави данських авторів, данською мовою й у виконанні данських акторів, що не могло не викликати обурення з боку норвезьких патріотів. Вимушене «розбавляння» афішних заголовків іменами норвезьких митців і виконавців на початку 50-х років не підняли рейтингу християнського театру серед населення.

Та, попри зрозумілі складнощі у царині неопанованих мистецьких сфер, доба культурно-національного Відродження Норвегії – XIX століття – стала знаковим часом піднесення для національної драматургії країни. Цей театральний сплеск відбувся в той час, коли, як підтверджує дослідниця Г. Асеева, «у найбільших країнах Західної Європи вже явно позначилося зниження ідейного та художнього рівня драматичної літератури. Це пояснюється особливостями історичного розвитку скандинавських країн, своєрідністю його соціально-економічних і політичних умов» [74].

Норвезькі драматурги першої хвилі, яскравими представниками якої були Х. Б'єррегор, А. Мунк, М. Хансен<sup>9</sup>, прагнули своєю творчістю перекинути міст між славним минулим і реформаторським теперішнім батьківщини. Спираючись на стародавні оповіді й історичні хроніки,

---

<sup>9</sup> «Діти Магнуса Барфуда» (1829) Х. Б'єррегора, «Хокон Атхальстан» (1835) М. Хансена, «Юність короля Сверре» (1837), «Вечір на Гиску» (1855), «Герцог Скуле» (1864) А. Мунка.

черпаючи в них бажані для норвежців ідеали, митці створювали свої романтичні драми з просвітницькою концепцією, здатні збуджувати свідомість й увагу аудиторії та спонукати народні маси до активної реформації норвезької дійсності.

Вагомий внесок у драматургію Норвегії зробив Х. Вергеланн. Основою сюжетів його романтичних драм «Блудний син» (1835), «Дітовбивця» (1839), «Гірська хатина» (1845) стало протистояння представників простого народу та осіб, наділених владою. Події політичного життя Норвегії драматург гостро зобразив у сатиричних фарсах «Ах!» (1827), «Папуга» (1835), «Останній розумник» (1835), «Баранка» (1839), «Конституціоналіст» (1840).

Значний прогрес у розвитку драматичного мистецтва відбувся наприкінці 40-х років на піку боротьби норвежців за створення національного театру. Перший справді норвезький драматичний театр був відкритий у середині століття, 1850 року у Бергені за ініціативою О. Буля<sup>10</sup>, який гостро відчував проблему відсутності суто національного мистецтва цього виду в країні. 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. Але після шестирічного терміну перебування на посаді директора-режисера, письменник був запрошений до нового театру столиці, що утворився на базі заснованої 1852 року Норвезької драматичної школи<sup>11</sup>.

Протягом перших років існування театр Бергена не виконував своєї естетично-виховної функції. Непідготовлена публіка очікувала від

---

<sup>10</sup> Видатного скрипаля-віртуоза, композитора та громадсько-культурного діяча Норвегії.

<sup>11</sup> Х. Ібсен був керівником цього театру упродовж 1857–1862 років.

драматургів-першопрохідців, недосвідчених акторів і режисерів постійного оновлення репертуару, вимагаючи від театру щотижневих яскравих розважальних прем'єр. Ситуацію ускладнювали інвестори, які, не розділяючи високої патріотично-виховної мети засновника та працівників театру, були зацікавлені винятково в прибутку. З огляду на зазначене становище театру було хитким і нестабільним.

З 1857 року посаду директора-режисера театру в Бергені обійняв Б. Бйорнсон. Згодом про це влучно напише норвезький критик і театральний режисер Х. Хейберг: «...молодший на чотири роки від Г. Ібсена, він переміг і захопив духовний світ батьківщини до того, як старший за віком Г. Ібсен почав на нього впливати. Його поетичне джерело било прямо із серця. Він був не тільки найбільшим ліричним поетом Норвегії, котрий надавав форму звільнення всьому, що в його час володіло здатністю рости й розвиватися, він став також плідним драматургом, неповторним оратором, постаттю грандіозного культурного й загальнолюдського розмаху, агітатором, який своїм словом – усним і письмовим – змусив слухати себе весь світ, від Росії на сході до Америки на заході, рівний серед найвидатніших умів свого часу» [186, с. 89].

Через фінансові обставини Бергенський театр зупинив свою роботу 1863 року. Мимовільні «канікули» затягнулись на тринадцять років, й оновлена «Національна сцена» знову зафункціонувала лише 1876 року.

Розквіт творчості Г. Ібсена та Б. Бйорнсона став кульмінаційним етапом у розвитку норвезької драматургії XIX століття. Проникнуті ідеологією «національного прориву», драматурги на початку свого творчого шляху звернулись до жанру історичної драми. У сторінках минулого творці сцени відшукували народні звичаї стародавніх часів, воскрешали вольові характери норвежців минулих епох й переосмислювали тогочасні події країни з позиції національно-визвольного руху сучасності.

Якщо творчій постаті Б. Бйорнсона в нашій роботі відведено окремий параграф, то неможливо залишитись осторонь масштабів особистості

Г. Ібсена задля відтворення цілісної картини театрального мистецтва цього періоду.

На першому романтичному етапі творчості 1850–1860-х років драматург ніби уособлює у своїх опусах дві діаметрально різні частки духу родоначальників норвезького романтизму: «вельхавенську інтелігентність» та «вергеллановський напір». Митець, на думку В. Юстад – норвезької дослідниці історії літератури, відтіняє інтелектуальну споглядальність своєї поезії безперервним рухом, динамікою, діалектичним зіткненням суперечностей [279].

В основі всіх його драм було питання – важіль, який повинен був змусити рухатися необхідний механізм у свідомості глядача та підготувати його й після завершення вистави шукати чесну відповідь усередині себе. Його творчість була наповнена символізмом – невинними, на перший погляд, образами героїв фольклору, які, сприймаючись конкретним індивідумом, вибудовували в глибинах його психіки асоціативні ряди й проектували перед ним можливі варіанти розгортання сценаріїв його власного життя, а також і майбутнього країни.

До драм цього періоду належать «Богатирський курган» (1851), «Фру Інгер з Естрота» (1854), «Бенкет в Сульхаугу» (1855), «Улав Лільєкранс» (1856), «Воїни в Хельгеланні» (1857), «Боротьба за престол» (1863). І хоча досить скоро, із появою «Бранда» (1865) та «Пера Гюнта» (1866), що є плодами перехідного етапу творчості драматурга, Г. Ібсен відмовиться від своїх романтичних ідеалів, у центрі творів епохи «прориву» ще стоїть проблема усвідомлення норвезьким народом власної самотності, а герої цих п'єс, перенесені до контексту історичного минулого, наділені романтичними пристрастями та почуттями.

Поряд із літераторами та драматургами, які відкрили світу красу народної поезії батьківщини, у боротьбі за самотність норвезького мистецтва піднялися й представники інших мистецтв. Серед живописців, які першими звеличили чарівність природи рідного краю, здіймалися фігури



Ю. Даля<sup>12</sup> – засновника норвезької школи живопису, пейзажистів Т. Фернлея, А. Каппелена, Ю. Флінту, А. Тидеманна й Х. Гюде. Саме неповторність норвезьких краєвидів, закарбована рукою майстра на полотні, окрилила творців пейзажної лірики та прози.

Ідеї епохи «прориву» стали каталізатором для активізації національної самоідентифікації музикантів. Для популяризації власної музичної культури концертуючі виконавці здійснюють закордонні гастрольні подорожі, піднімаються молоді норвезькі композитори – В. Тране, У. Буль, Л. Ліннеман, Х. Хьєрульф, чия творчість стала колискою для народження генія Е. Гріга, який не тільки прославив Норвегію своєю лірикою, але й «учинив замах» на створення першої національної опери й у дружньому тандемі з Б. Бйорнсоном зробив рішучі кроки, що містили потужний потенціал для створення «авторського театру» майстрів.

За концепцією О. Корчової, «авторський театр» варто сприймати як «індивідуально-художнє явище» [88, с. 58], а не комплексний результат цілого періоду історичної динаміки, або загальноєвропейського мистецтва, або окремої національної школи. Згідно з її теорією, квінтесенція зазначеної дефініції полягає в наявності концептуального підходу до опери й проявляється в таких параметрах:

- оперна моноспрямованість композитора (майже виняткова обмеженість творця роботою в оперному жанрі);
- естетична інтерпретація власної творчості (особисте тлумачення композиторських концепцій);
- активна жанрова політика в межах оперного театру (звернення до різноманітної палітри оперних піджанрів та планомірний їх розвиток);

---

<sup>12</sup> Серед кращих робіт Ю. Даля – «Гірський пейзаж з водоспадом в Норвегії» (1821), «Зима в Согнефйорді» (1827), «Пороги біля Хаугесунна» (1838), «Пейзаж в Стальхеймі» (1842)

- інтенсивна еволюція оперного стилю (нескінченний процес оновлення та трансформації оперної творчості композитора);
- композиторська співтворчість на всіх етапах формування майбутнього твору – від задуму до постановки (активне долучення композитора до процесу лібретотворення, режисури, сценографії та інших сфер створення спектаклю, окрім, власне, написання музики, під час вибудовування оперної вистави).

На думку дослідниці, критеріям, які притаманні «авторському театру», підлягає творчість оперних композиторів як минулого, так і першої половини ХІХ-го століття. Проте за відсутності певних соціально-історичних показників, таких, як повна авторська свобода в реалізації твору від оперного задуму до його втілення на театральному коні або відхід від сталих оперних жанрів і форм, зазначене поняття не могло бути застосовано повною мірою до багатьох митців сфери європейського музичного театру другої половини ХІХ століття. Саме в контексті останньої тенденції розвитку музичного «авторського театру» складається динаміка норвезької соціокультурної практики.

Беззаперечним внеском у формування її національної ідентичності послужила народна творчість і дбайливо збережений історичний досвід країни. Саме в народному минулому митці доби знайшли нескінченний ресурс для натхнення й багату палітру народних характерів та образів, які, «мігруючи» в художні форми, перетворювалися на взірці для наслідування або ж в повчальні негативні антиподи. Проте нагадаємо, що національні традиції, основною функцією яких є збереження й відтворення світоглядних схем, умонтованих у підсвідомість нації, не зводяться винятково до використання в художніх творах елементів фольклору. Згідно з новими відкриттями в цій науковій галузі М. Михайлова [123], С. Тишка [177], І. Коханик [89–91], стає зрозуміло, що національне – це цілий комплекс, ментальний інструментарій, який включає й фольклорні традиції разом з історичним досвідом, інтонаційністю національної мови, навіть географічно-

кліматичними умовами, творчими здобутками у сфері професійної музики співвітчизників-попередників і, найголовніше, ментальністю самого творця.

Оскільки найвищого розвитку Норвезьке королівство зазнало протягом середньовічної доби, зрозуміле звернення митців саме до цього періоду. Зі стародавніх саг і поезії ісландських скальдів<sup>13</sup> вони черпають ідеї для творів, воскрешаючи в пам'яті слухачів славетне минуле держави: хоробрість і відчайдушність вікінгів, подвиги перших королів. Легендарні події саме цього періоду історії перетворюються згодом на джерело натхнення для Б. Бйорнсона та Е. Гріга, трансформуючись в ідейний матеріал для їхніх музично-театральних опусів.

До інноваційної образної системи з більш давніх джерел приходять у художню творчість романтиків герої народних казок. Кожен такий фантазійний образ стає проекцією на певну проблему сьогодення. Наприклад, тролі є персоніфікацією зла, а здатність їх до перевтілення вказує на підступність злого, що спроможне на будь-що заради досягнення власних цілей, і лише Сонячне Світло (добро – у людині та навколо неї) й Церковні Дзвони (образ віри) можуть змусити їх зникнути. Гірські духи-хульдри є втіленням спокуси й потаємних бажань, ніссе – затишку домашнього вогнища. Фоссегріми (духи водоспадів), квернкнюри (духи млинів), неккени (водяні), кобольди та гноми, чарівні феї та інші казкові створіння знов оживають на сторінках романтичної літератури та у звуках музичних творів.

Прототипом самого норвежця стає Пер Гюнт. Цей праобраз не містить у собі сталого коду, залишаючись мобільним залежно від суспільних метаморфоз, віддзеркалюючи ситуацію сьогодення. Своєрідним норвезьким «Іванком-Дурником-Попелюшкою» є Пер Аскелад, а його вірним «сірим вовком» – всезнайка Північний Вітер.

---

<sup>13</sup> Ісландія була основним «архівом» середньовічної норвезької поезії й прикріплених до неї мелодій.

Ще однією важливою алегорією, підкресленою фольклористом Й. Му в його передмові до видання народних казок, є той факт, що кожна норвезька казка завжди завершується хеппі-ендом, указуючи на безсмертну надію народу на те, що світанок обов'язково настане, якою б темною не була ніч.

З народної пісенно-інструментальної музики до професійного композиторського обігу проникають характерні автентичні жанри, інтонаційні комплекси та ритмічні формули, ладо-гармонічні моделі, темброві наслідування. 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 ріжка. 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, трьох-чвертитонові натуральні інтервали, гостра танцювальна ритміка норвезьких танців: запальних спрінгару, ійольстеру, халінгу та повільного старовинного гангару й урочистої весільної ходи.

Національна ментальність також зумовлена географічно-кліматичними умовами, які в контексті норвезького ренесансу XIX століття втілюються в культурні архетипи, що функціонують в етнічному вимірі. В усвідомленні цього феномену творцями нового мистецтва Норвегії вагомим чинником стає дивовижна природа північного краю. Цьому питанню присвячена монографія американського дослідника Д. М. Грімлі «Гріг: музика, краєвиди і норвезька ідентичність» [253]. Дика велич гірських пейзажів, могутність і

невблаганність моря інтроспективною викарбувалися у підсвідомості норвежців, формуючи національний характер, який, за визначенням А. Ляховича, є «історично складеним комплексом духовно-психологічних якостей, що притаманні представникам певної нації, і зумовлений їхньою етнічною, культурною, географічною та історичною єдністю» [117, с. 154].

Складні, несприятливі для життя кліматичні умови виховували в людях рецептивний інтелект і принциповість моральних цінностей. Водночас дві основні складові норвезької флори відобразилися у біплановості характеру мешканців країни: з одного боку – зосередженості на собі, деякому відчутті ізоляції, породженому тісними межами ланцюгів фьордів, з іншого – повній відкритості світу, неймовірній свободі безмежного моря. Непохитній силі гір відповідали концепти мужності, сміливості, стійкості духу народу. Але водночас гори символізували сталість, константність, а іноді – неспроможність знятися з місця. Море було уособленням волі, просторової необмеженості, відсутності бар'єрів. Оптимізму, гумору, здоланню труднощів відповідали архетипи гірського плато, долини, первісного лісу, берези. Ці наскрізні образно-інформаційні універсалиї відобразилась в усній народній традиції, де їх і віднайшли романтики. Пройшовши буремний шлях від фольклорних джерел до авторського мистецтва, вони надійно вкоренились у літературній творчості Б. Бйорнсона та музиці Е. Гріга, знайшовши ідеальне втілення в співдружньому «авторському театрі» двох митців.

### **Висновки до розділу I**

У першому розділі визначено місце національного в контексті загальносвітового, яке за допомогою надбудови формується з етнічних елементів окремих народів. Каталізаторами розвитку категорії національного є такі чинники: історичні катаклізми, політичні й економічні кризи,

соціокультурні зрушення, звідси й особлива актуалізація досліджуваного явища протягом XIX століття як у діяльності науковців, так і в практиці митців. Визначено зміст національного концепту, який зумовлений географічно-кліматичними та часопросторовими умовами та поєднує в собі історичний досвід, релігію, мову, національні традиції. Водночас висвітлено безперервність процесу функціонування національних традицій у суспільстві, що мігрують із минулого в сучасне, де, адаптуючи закладений у них генетичний код до новітніх умов, зберігають послання для наступних поколінь. Традиція – шлях до національної ідентичності, який пролягає через скарбницю історії та народної творчості, а зокрема через казки, міфи, фольклор, історичні оповіді, наративні рефлексії, філософські вчення. Визначено, що базовою універсальною складовою традицій є архетипи – первинні культурні прамоделі, що містять архаїчні змістовні символи колективної підсвідомої пам'яті як людства загалом, так й окремої нації. Зазначено, що, як в усіх сферах мистецтва, архетипи діють і в музиці, де є носіями музичної ментальності.

У результаті опрацювання наукової літератури висвітлено сучасні теорії та концепції європейського романтизму, що підкреслюють гетерогенність та поліморфність цього культурно-історичного етапу. Крім того, представлено концепцію німецького музикознавця Ф. Блуме про єдність класико-романтичної доби, підтриману авторитетними російськими та українськими вченими. Водночас розкрито основні тези теорії романтизму І. Неупокоевої, що засвідчує наявність рис просвітництва в романтизмі тих країн, які зазнали певних перешкод у процесі культурного розвитку. На підставі акцентованої дослідниками романтизму провідної ролі принципу універсалізму в мистецтві цього напрямку доведено закономірність висунення на найвищий шабель його жанрової ієрархії синтезованого музично-драматичного мистецтва. Висвітлено концепцію авторського театру О. Корчової.

Розглянуто специфіку втілення основних романтичних тенденцій у мистецтві Норвегії. Виявлено особливості соціокультурних процесів у країні початку XIX століття, що призвели до формування національного романтизму другого типу (за І. Неупокоєвою) з характерними для мистецтва Півночі реалістичними маркерами. Охарактеризовано основні етапи напряму й на основі творчості та діяльності провідних культурних діячів визначено провідну ідею романтизму в Норвегії – формування національної ідентичності й самосвідомості мешканців країни. Крім того, проаналізовано базові культурні універсалиї норвезької ментальності, зокрема розкрито семантику образів природи (гір, моря, лісу), історії (фермерів-бонде, героїв давніх саг і казок), означено низку традиційних елементів народної музики.

## РОЗДІЛ 2

### НОРВЕЗЬКИЙ ТЕАТР ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ Е. ГРІГА ТА Б. БЙОРНСОНА

#### 2.1. Творчі принципи Б. Бйорнсона як духовного наставника норвезької нації

Б. Бйорнсон – неосяжна постать світового масштабу, чий внесок у розвиток літератури, театру, культури й суспільства заголом виходить далеко за географічні кордони Норвегії й історичні межі ХІХ століття. Життєвої енергетики цього «північного велетня» з вогняним південним серцем вистачило на те, щоб протягом свого життя запалити мільйони норвезьких душ, долучитися до вирішення злободенних проблем десятків інших держав, доторкнутися своїм словом до сотень особистих людських доль на всій землі.

У наш час, на жаль, окрім корінних норвежців, мало кому відома особистість Бйорнстєрне Бйорнсона. Причини такої ситуації, що склалася в сучасному суспільстві, досі загадкові з огляду на той факт, що не так давно, лише на початку минулого століття, про геніального письменника, одного з перших лауреатів Нобелівської премії, говорив весь світ, й Україна не була винятком. До вивчення творчості норвежця зверталися І. Франко та Леся Українка, його опуси активно перекладали українською мовою з 1886 й до 1915 року в Києві, Коломиї, Чернівцях та інших містах України, виходили окремі казки, оповідання, повісті та драми літератора в перекладах І. Франка, М. Павлика, Є. Ярошинської, М. Лозинського, А. Крушельницького та ін. Відтоді й до 2010 року – річниці сторіччя від дня його смерті – з'явилося лише три видання перекладів письменника: вибрана поезія (1979) та два оповідання («Небезпечне сватання» (1986) й «Орлине гніздо» (1995)). Протягом останніх восьми років українська колекція бйорнсонівських творів поповнилась новим виданням повістей у перекладі Н. Іванчук – його



першою знаковою «Сюнньове Сульбаккен» та «Весільним маршем» – менш відомим зразком раннього романтичного етапу. Також за цей період український інформативний простір збагатився низкою статей, присвячених здебільшого політично-громадському аспекту життя автора.

Поет, прозаїк, драматург, культурний і громадський активіст, духовний лідер, однаково небайдужий до благополуччя рідної нації й інших народів, – усе це про Б. Бйорнсона – фігуру настільки визначну в історії Норвегії, що, за словами самих її мешканців, ім'я його рівноцінне до «національного прапора» [188, с. 8]. Представник «Великої четвірки»<sup>14</sup>, фундатор норвезького національного театру, Б. Бйорнсон присвятив своє життя боротьбі за національну ідентичність Норвегії. Кожен рядок, написаний рукою майстра – чи то поетична строфа, драматичний діалог, чи проза, або навіть уривок листа, яких він залишив понад шість із половиною тисяч, – пройнятий щирою любов'ю до батьківщини. Не випадково саме його вірші стали текстом національного гімну: «Так, ми любимо наш рідний край...». Сучасник митця, відомий норвезький письменник К. Гамсун устами героя свого роману<sup>15</sup> розкриває неймовірну силу захоплення норвежців Б. Бйорнсоном: «...могутній дух, один із небагатьох, народжених бути вождем. Стоячи на трибуні, він одним рухом руки може зупинити свист, що піднімається. У його мозку безперервно виникають нові думки, їм тісно, вони рвуться назовні; перемагає він тріумфально, помиляється грубо, але і в тому, і в іншому позначається його особистість, його дух. Б. Бйорнсон – наш єдиний поет зі справжнім натхненням, з іскрою Божою» [37].

Справді, у багатьох наукових та інформаційних джерелах Б. Бйорнсона називають великим норвежцем. Водночас суттєво зазначити, що «не видатним норвезьким письменником чи літературною постаттю», як

<sup>14</sup> Четверо найбільш впливових норвезьких літераторів другої половини XIX століття: Г. Ібсен, Б. Бйорнсон, Ю. Лі, О. Кіланн.

<sup>15</sup> Б. Бйорнсон є ідеалом для Йохана Нільсена Нагеля – головного героя роману К. Гамсуна «Містерії» (1892).

зауважує британська дослідниця Б. Фостер, а саме норвежцем, бо «письменництво стало лише однією з багатьох сфер, у яких він був активним» [248, с. 92].

З юності Б. Бйорнсон займав активну громадську позицію в суспільстві, перебуваючи в епіцентрі політичних і культурних рухів. Як правильно підкреслює Ю. Загоруйко, літератор «історично й ментально став частиною бурхливого розвитку духовного життя Норвегії другої половини ХІХ століття» [68]. У творчості, публіцистиці, відкритих виступах він рішуче відстоював права норвезької держави, її унікальність і рівність серед інших країн-сусідів. «Сенсом боротьби всього його життя була національна гідність Норвегії, піднесення норвезької самосвідомості в культурі» [134, с. 74], – зазначає Г. Нога. При цьому митець не вів агресивної війни: сповідуючи панскандинавізм, він не заперечував близькості скандинавських народів і здебільшого спільності їхніх пракоренів. Проте з повагою ставлячись до північних «побратимів», він із твердістю вимагав тієї самої поваги й до кордонів, історії та культури власного краю. Літератор прагнув незалежного майбутнього для своєї країни, утіленого в рівноправному об'єднанні всієї Скандинавії, і миру на її теренах. У своїй нобелівській промові він наголошував на тому, що багаторічна боротьба, яку він вів, була не проти Швеції чи Данії, а за Норвегію – її автономне рівноправне становище серед північних держав.

Не тільки долею норвежців був заклопотаний Б. Бйорнсон. Він завжди обирав «сторону слабкого проти сильного» [68], переймаючись проблемами кожного, кому міг допомогти, і не важливо, наскільки близькою чи далекою від нього була ця людина. Становище українців, які на початку минулого століття перебували між польською та російською державами, викликало щирий протест й обурення з боку норвезького діяча. Убачаючи в долі далекого народу схожість зі шляхом до свободи власної нації, Б. Бйорнсон не міг залишитись осторонь й активно долучився до захисту «української справи»: відкриті виступи в пресі й листи-звернення до польських і

російських політиків та впливових представників культурної еліти, а також активне залучення європейської громадськості стало значною підтримкою в національно-визвольному русі українців. Б. Бйорнсон зіграв роль у боротьбі за незалежність словаків, хорватів, румунів, і прапори всіх цих народів на знак вічної вдячності розміщено в домі-музеї літератора в Аулестаді.

Громадська позиція Б. Бйорнсона не була відокремлена від його творчості. Саме художнє слово, «утілене в образах, характерах, фізичних і психічних станах, символічних снах, алюзіях, мистецьких інкрустаціях, багатофункціональних і промовистих художніх деталях» [101], стало найпотужнішим знаряддям боротьби в руках літератора. Такий органічний синтез високої ідеї, засвідченої власним прикладом, та творчої майстерності й привернув увагу А. Нобеля, який відзначив геніального норвежця з-поміж інших номінантів (серед них були й Г. Ібсен та Л. Толстой) для нагородження. Б. Бйорнсон став одним із перших лауреатів Нобелівської премії, отримавши 1903 року найвищу нагороду за «благородну високу й різнобічну поезію, яка завжди відрізнялася свіжістю натхнення та рідкісною чистотою духу, а також за епічний і драматичний талант» [109, с. 14].

Основні літературні принципи творчості Б. Бйорнсон маніфестує у своїй промові, та ще «голосніше» вони викладені на сторінках його опусів. Життя – це шлях, нескінченний рух уперед як у межах циклу однієї людини, так і в контексті цілих поколінь. Зупинка на цьому шляху дорівнює смерті, бо життя, як «ескалатор»: якщо ти зупиняєшся на ньому, то не стоїш на місці, а невблаганно деградуєш на зворотному регресивному шляху. Очільниками цієї неспинної «процесії чоловіків і жінок», які рухаються крізь віки вздовж історичної стрічки, є митці, яким відкрито небом «розрізняти найвіддаленіші горизонти попереду й ті стежки, що до них ведуть, якими доведеться йти людству» [7].

Це дар і відповідальність – бути гідним довіри й виправдати своє покликання. Б. Бйорнсон, син пастора, з дитинства вихований на скрижалях християнської віри, мав своє бачення Бога, не зводячи Його до рамок,

висунутих релігією, та вбачаючи Божий прояв у реальному повсякденному житті навколо. Поряд із релігією він «віддавав перевагу самовдосконаленню – у любові до ближнього, у прагненні до правди, у мрії про розвиток світу за природними законами» [96]. Протягом усього життя літератор невпинно боровся за істину, силу й чистоту духа проти паростків первородного зла всередині людини, закликаючи своїх читачів приєднатися до кропіткої роботи над самим собою. Тому такими важливими є для письменника категорії Добра і Зла, вічні непорушні моральні цінності, що стають фундаментом для його творчості. Він з упевненістю наголошує на тому, що є Хтось вищий і більший, Хто рухає творцями, Хто «керує ними» [7], обираючи у відповідну мить необхідні художні картини-образи за них, тим самим вдихаючи в їхні творіння животворний промінь і наділяючи просвітницькою функцією маяка для загубленого людства.

Художній стиль Б. Бйорнсона називали «педагогічним» [188, с. 54], але він сам завжди перебував на стадії навчання. Письменник вчився на досвіді попередників, надихаючись вічними шедеврами митців Античності, безсмертними творіннями У. Шекспіра, опусами Й. –В. Гете та Ф. Шиллера, які, на думку норвежця, «своєю творчістю внесли <...> в життя світло Еллізіуму» [7]. Драматург із непідробним інтересом і повагою ставився до здобутків старших сучасників – Дж. Байрона, П. Шеллі, Е. Тегнера, А. Еленшлегера, В. Гюго, захоплювався творчістю своїх «побратимів»: Г. Ібсена, який запалив своїм словом «безліч бакенів уздовж норвезьких берегів» [7], і Л. Толстого, який «осяяв полум'ям духовного вогнища багатьох людей» [7].

Творчість Б. Бйорнсона позначена високою гуманністю, наповнена твердою вірою в людей, – у титанічну силу народу, у світле майбутнє людства, визволеного від соціального гніту. Убачаючи основну мету мистецтва в «сіянні насіння добра» [7], у кожній роботі він прагнув створити гідний приклад для наслідування, високий моральний ідеал, якому міг би, за бажанням, відповідати кожний читач. При цьому письменник не тільки

порушував у творах актуальні для суспільства проблеми, але і, як справжній лідер, завжди давав ключі для їх вирішення. З висоти своєї виховної позиції автор заперечував винятково естетичну функцію мистецтва, наголошуючи на його етичності, моральній основі, бо саме в художній творчості він вбачав своє християнське служіння, можливість «жити для людства» [цит. за 216, с. 121]. Г. Храповицька правильно передає сутність художнього бачення митця: «Який складний цей світ, у котрий поміщена людина, і яким складним є завдання, що стоїть перед мистецтвом, якщо воно хоче не тільки розважати читача й тішити його слух» [188, с. 63].

Таким був ідейний фундамент для «путівної зірки»<sup>16</sup> Норвегії: у благосному світлі та істині християнської моралі, у чуйному, але рішучому духовному керівництві, у щирій неосяжній любові до людини й до самого життя вбачав сенс своєї творчості норвезький митець. «У всій його діяльності та у всіх творах основним завжди є любов до людей, нескінченна наснага й віра в те, що істина та добро завжди повинні тріумфувати; важко та й навряд чи можна знайти у світовій літературі настільки світлу особистість, як Б. Бйорнсон», – свідчить автор одного з найсучасніших досліджень творчої постаті митця [191, с. 350].

На ранньому етапі творчості (на який припадає час плідної співпраці з Е. Грігом), що за періодизацією літературознавця-скандинавіста Г. Храповицької вимірюється 1857–1874 роками, естетичні принципи Б. Бйорнсона базувалися на міцній світоглядній платформі романтизму. Синтезований з ідеологією Просвітництва й новітніми реалістичними тенденціями світосприйняття, норвезький романтизм, що формувався в

---

<sup>16</sup> Існує своєрідна легенда про народження цього видатного норвежця. Згідно з нею, коли в суворий зимовий вечір у родині Б. Бйорнсонів з'явилося на світ немовля-первісток, на чистому північному небі особливо яскраво сяяло сузір'я Великої Ведмедиці. Батьки малюка вирішили закарбувати цей символ небес не тільки в прізвищі, але й в імені малюка, не вдовольнившись досить популярним у Норвегії чоловічим ім'ям Бйорн, але зупинивши свій вибір саме на Бйорнстєрне, що буквально означає «ведмідь-зірка». І, як бачимо, не дарма: Б. Бйорнсону судилося стати провідною зіркою норвезького народу, його літературного, культурного, громадського життя [137].

річищі боротьби за культурне відродження країни, здобув назву «національної романтики».

У цей період у творчості митця найяскравіше проявилось прагнення до національної автономії в мистецтві, що сприяло посиленню уваги до життя норвезького селянства й поглибленій зацікавленості в давньому історичному епосі Скандинавії.

Б. Бйорнсон був невід'ємною частиною народної культури. Національне проникло в підсвідомість норвежця ще з «молоком матері» через генетичну пам'ять поколінь і глибоко вкоренилось у психіці митця в дитячі роки, проведені в сільській місцевості, де вплив народних традицій був суттєвішим, ніж у великих містах. Поява норвезької історіографії, що відкривала загалу мужні характери героїв прийдешніх епох та архаїчні народні звичаї, активна діяльність норвезьких романтиків формували свідомість літератора в глобальному контексті національної ментальності.

Б. Бйорнсон тяжів до відтворення особливості народного характеру, рідної природи, життя простого норвежця-сучасника. Він прагнув розкрити справжній «народний дух» Норвегії, утілюючи у своєму мистецтві основний ідейний лозунг «національного романтизму» – «відображення життя народу в чистих, шляхетних образах» [163, с. 29]. Водночас, змальовуючи устрій фермерів-бонде, письменник намагався показати читачам, що його персонажі схожі не лише на героїв саг, а й на сучасних йому норвежців. Власні емоції та почуття, власні життєві обставини спостерігав читач на сторінках селянських повістей Б. Бйорнсона.

Звідси й типове для романтичної доби захоплення фольклором: народними переказами, казками, піснями – безцінним джерелом, у якому збереглася для нащадків багата й самобутня народна культура. Характерним було й звернення до народного епосу – легендарних сказань скальдів-співців, у чиїх сюжетах оспівано величних героїв норвезької історії. Саме в народній скарбниці знаходив майстер рельєфні національні характери для своїх героїв – образи, здатні надихати та спонукати до змін.

У ці романтичні роки з'являються селянські оповіді Б. Бйорнсона «Сюнневе Сульбаккен» (1857), «Арне» (1858), «Веселий хлопець» (1860), «Весільний марш» (1872), поетично-прозова новела «Рибалка» (1868), віршований епос «Арнльот Гелліне» (1870), монолог «Бергліот» (1871), багато поетичних творів.

Любов до батьківщини, якою пройняті рядки бйорнсонівських історій, не проголошується зі сторінок його оповідань приземлено прямо. Передусім це почуття проявляється в паралелях любові до рідної природи, що є невід'ємною складовою Норвегії. У творах Б. Бйорнсона природа олюднена й нерідко «промовляє» до читача. Наприклад, чарівні голоси лісу «чує» Торбйорн – головний герой «Сунньове Сульбаккен», з казки про дерева, що вирішили «вдягнути» пагорб, починається «Арне», з темою дитинства пов'язана природа у «Веселому хлопці». Гори, як орієнтири високої недосяжної мети, приваблюють головних героїв цих повістей<sup>17</sup>: Торбйорн спостерігає за Сульбаккеном (пагорбом посеред долини, завжди залитим сонячним світлом), де живе його мрія – дівчина, у яку він закоханий із дитинства; Арне прагне вирватися з високогорних «кайданів», що оточують його ферму, щоб відкрити для себе світ. В аналогічному ракурсі виступає архетип гори й в оповіданні «Веселий хлопець», де Ейвін може лише милуватися любовою дівчиною, яка кружляє верховиною. У всіх цих творах головні герої йдуть до своєї завітної мети, долаючи ті життєві обставини, у яких вони опиняються від народження, попри всі «дано», через віру та власне самовдосконалення до сонячного щастя, яке вони знаходять на верхівці гори. Ліс же символізує сталість, спокій, «зону комфорту», з якої намагаються вирватися герої.

---

<sup>17</sup> Норвезьке оповідання – жанр, до якого дослідники відносять «селянські повісті» Б. Бйорнсона, відрізняється від оповідання у звичному для українськомовного читача тлумаченні. Це синтетичний жанр, який вбирає характерні риси не тільки оповідання, але й казки та новели з великою кількістю «вставних елементів»: віршів, пісень, притч.

Одночасно любов до рідного краю стає рівноцінною синівської любові до батьків, родина сприймається «локальною батьківщиною» для одного окремого норвежця. Тема сім'ї, соціального становище жінки в суспільстві, стосунки батьків і дітей є наскрізною у творчості Б. Бйорнсона, адже проходить крізь усі його жанри. Автор, звертаючись до категорії універсальних світових архетипів, наповнює їх індивідуальним національним змістом. Зокрема, праобраз жінки, жіночності, що є «першоосною, аспектом людяності та Всесвіту загалом» [39, с. 12], фігурує в кожному творі літератора. Материнський семантичний інваріант є одним із найстаріших культурних кодів, що уособлює образ самої матінки-природи й пов'язані з ним якості: мудрість, турботу, співчуття, непохитний авторитет, імпульс до розвитку, всеосяжне нескінченне добро [210]. В «Арне» цю базову змістовну універсалію розкрито в образі Матері хлопця, ім'я якої лише одноразово введено в текст на самому його початку, у «Сюннюве» – це сама головна героїня, яка стає для Торбйорна мудрою подругою, «дороговказом, ниткою Аріадни», здатною вивести хлопця до Сонця із сутінок його нікчемного життя. Природа та жінка нерозривно пов'язані у творіннях письменника. Ідея цього синтезу – у назві одного з бйорнсонівських віршів («Так, норвезька природа жіночій сутності близька»).

Поезія літератора наповнена любов'ю, красою північних краєвидів, непорушністю сімейних цінностей. Саме на ранньому етапі творчості, у 1850–1860-ті роки, з-під пера митця народжуються справжні поетичні перлини Норвегії: «Водоспад», «За ланцюгом високих гір», «Принцеса», «О, якби ти знала...», «Побачення» та ін. Якщо проза раннього Б. Бйорнсона, на думку дослідників, поетична, то поетичний склад художника безсумнівно оповитий музичними звуками. «Ліризм притаманний усім його творам ранньої пори. І не тільки ранньої» [188, с. 72].

Б. Бйорнсон «завжди прагнув вести за собою людей, навчати їх, виховувати» [188, с. 12]. Особливу роль у духовному вихованні нації митець відводив театру. Показово, що саме з його діяльності на посту театрального



керівника (1857 рік) починається відлік «нової ери не лише в бергенському театрі, а й у норвезькому театрі загалом» [188, с. 80]. Знайомий з аналогом Західної Європи, митець розумів його значущу роль у розвитку суспільного життя країни, як рупора передових актуальних ідей сучасності. Молодому драматургу вдалося, різко скоротивши кількість касових спектаклів, здійснити постановку кращих творів скандинавської та європейської драматургії – В. Шекспіра, Й. Гете, Ж. –Б. Мольєра. Б. Бйорнсон запровадив гастрольну практику, самотійно розучував ролі з акторською трупю, досягаючи глибини потрактування й розкриття образів, використав нову норвезьку мову на театральній сцені. Продовживши свою діяльність у Христіанійському театрі, керівником якого був з 1864 по 1867 рік, драматург за допомогою своїх творів намагався виховувати моральність і духовність публіки. М. Астаф'єва зазначає: «Сучасники називали драматургію Б. Бйорнсона дидактичною. Своім основним завданням літератор вважав виховання суспільства. Люблячи свій народ, вірячи в його майбутнє, письменник не переставав вірити й у можливість морального вдосконалення суспільства. Він закликав своїх мистецьких побратимів “вносити в <...> життя прекрасне й радісне <...> просвіщати й обігрівати <...> сучасників”» [74]. З 1870-х років завдяки майстру театр перетворився на справжній форпост у суспільній і політичній боротьбі за національну незалежність Норвегії.

У цей період з'являються основні романтичні національні драми письменника, зокрема «Між битвами» (1857), «Кульгава Хульда» (1858), «Король Сверре» (1861), «Сигурд Злий» (1862), «Сигурд Хрестоносець» (1872), «Король Ейнштейн» (1873). У цих драмах Б. Бйорнсон звертається до матеріалів королівських і родових саг, змальовуючи часи норманського середньовіччя – період національної величі Норвегії, ремінісценцію, актуальну для країни, що наново відбудовувала єдину державність.

В усіх драмах раннього періоду (крім «Кульгавої Хульди») Б. Бйорнсон дотримується історичного типу романтичного театру: фабули цих творів

побудовано на вузлових подіях минулого Норвегії, у проекції яких порушують масштабні соціальні проблеми, що розкриваються у світлі конкретних внутрішніх колізій особистісних прикладів. Таке звернення в художній творчості до історії потребувало від драматурга власної сформованої позиції в цьому аспекті. Бачення історії літератора склалося під впливом П. Мунка й засноване на вивченні духу часу. Такий концептуальний підхід був характерним для молодого покоління істориків ХІХ століття, зокрема норвежців Р. Кейсера, П. Мунка, Е. Сарса, і згодом став близьким для представників нової історичної науки – Л. Февра, М. Блока та їхніх послідовників, чії праці покладено в основу сучасної теорії ментальностей.

Проте ретроспекції не були основним композиційним чинником драм Б. Бйорнсона. Драматург відтворював атмосферу вікінгівських часів, воскрешав забуті образи героїв і надалі «заповнював чорні плями» історії, створюючи реальний аналог подій, адаптуючи сюжет спектаклю до сприйняття сучасником. Він був, як зазначає Г. Храповицька, «поетом-романтиком, отже, політ його уяви не завжди стримувався рамками дії. Його історичні персонажі були багато в чому відображенням особистого сприйняття» [188, с. 90].

Драматична мова Б. Бйорнсона стримана, сувора, лаконічна, витримана в дусі норманського Середньовіччя. Автор прагнув створити «нову сагу у світлі образу норвезького селянина» [222, с. 13]. Цим зближуються національні драми норвежця з його епічними творами (віршованим епосом «Арнльот Гелліне» та монологом «Бергліот»). Стиль викладу нагадує характерну манеру «Едди»<sup>18</sup>: стислість рядка, планомірність розгортання подій, відстороненість від емоцій, поетизація неодухотворених предметів, концентрація на буденних речах у моменти найвищої внутрішньої напруги героїв – усе це наповнює бйорнсонівські твори піднесеністю архаїки.

---

<sup>18</sup> «Молодша» та «Старша Едда» - пам'ятки стародавньої скандинавської літератури.

З того часу як 1873 року драматург виїжджає за межі Норвегії, його пристрасть до фольклору та історичних тем потроху згасає, і він цілком переключається на соціальну критику, відмовляючись від романтичних і націоналістичних уявлень на користь реалістичного трактування людських проблем.

Проте до останніх хвилин життя Б. Бйорнсон залишався вірним своїй життєвій позиції – чинити по правді, жити в істині, любити людей і змінювати цей світ на краще. Останні рядки, написані рукою майстра за декілька секунд до того, як він покинув цей світ, стали своєрідним маніфестом усього його життєвого та творчого шляху: «Добрі справи врятовують світ».

Отже, першоосновою художнього світогляду Б. Бйорнсона стала «націєтворча ідея (боротьба за незалежність, національне самоствердження, людську гідність, свободу та справедливість)» [51, с. 6], що відображено, за влучним узагальненням Н. Гумницької, у таких творчих принципах митця: «тонкому і глибокому відчутті своєї рідної природи, народних традицій; пісенності, ліризмі й музикальності поетичної творчості; героїзації (сакралізації) історичного минулого, вихованні історією; глибокій релігійності й повазі до простого селянина; возвеличенні жінки й турботі про її упосліджену долю; оспівуванні добра, правди, свободи (волі) та засудженні зла й пошуку шляхів його подолання; возвеличенні сили духу людини, її внутрішньої свободи, любові та віри в Людину» [51, с. 6].

## 2.2. Єдність художніх настанов Б. Бйорнсона та Е. Гріга

Відомо, що до музично-драматичних жанрів Е. Гріг звернувся на ранньому етапі творчої діяльності. Основним імпульсом до цього послужило знайомство та близька дружба композитора з визначним норвезьким літератором і драматургом Б. Бйорнсоном, який став не тільки ідейним натхненником, але й співтворцем музичного театру Е. Гріга<sup>19</sup>.

На момент знайомства з Б. Бйорнсоном<sup>20</sup> юний митець – нещодавній випускник лейпцизької консерваторії, натхненний молодий музикант, який займає активну творчу позицію. В епіцентрі його композиторських уподобань – жанри камерної музики: до 1870 року він уже створив численні опуси вокальних мініатюр, твори для фортепіано, серед яких – цикл «Поетичних картинок» і перший зошит «Ліричних п'єс», фортепіанні соната та концерт, дві сонати для скрипки й фортепіано.

«Могутній велетень» [107, с. 198] Півночі увірвався в життя Е. Гріга, немов нестримне торнадо. Уже з першої зустрічі спілкування композитора та драматурга поклато початок чомусь більшому, ніж просто співпраця двох митців, а саме теплим, глибоким дружнім стосункам. На святкуванні з нагоди свого ювілею 15 червня 1903 року Е. Гріг читав перед присутніми промову, у якій розповідав про свою дружбу з літератором: «Під крилом Бйорнсона я прожив найприємніші й найчудовіші години свого життя. Де ти – там свято!» [46, с. 200].

Б. Бйорнсон, який зумів розгледіти в молодому композиторі паростки тих якостей, які переповнювали його самого – простоту, правдивість, щирість, непідробну любов до своєї батьківщини, свого народу, – став для

<sup>19</sup> За винятком музики до драма Г. Ібсена «Пер Гюнт».

<sup>20</sup> Інформація щодо часу знайомства двох митців різниться: норвезькі дослідники Ф. Бенестад та Д. Шельдеруп-Еббе указують 1868 рік [5, с. 99], польський музикознавець В. Стемпієн наводить 1867 рік [235, с. 66], О. Левашова зазначає 1866 рік [107, с. 578], натомість в сучасних дослідженнях Б. Фостер фігурує 1865 [248, с. 92].

Е. Гріга не просто другом, й учителем, натхненником. Композитор захоплювався великим норвежцем, боготворив як людину і як митця, його творчість була особливо близькою відвертій душі молодого музиканта. Неодноразово у своїх листах, статтях, промовах Е. Гріг виражає надзвичайно тепле ставлення до драматурга: «Так, Бйорнсон, немає на світі норвежця, який був би дорожчим кожному з нас, ніж ти <...> тому що ти – наша вічно жива совість. Бо саме через тебе відчуваємо ми биття пульсу Норвегії» [46, с. 200].

Драматург власним прикладом стимулював до росту кращі грані захищеного в композиторі потенціалу – як художнього, так і морально-духовного. Слідом за Б. Бйорнсоном молодий музикант перейнявся ідеєю відновлення національного норвезького мистецтва й виступив активним поборником цієї мети в музичній сфері.

Упродовж 1860–1870 років Е. Гріг виступає передусім як активний громадській діяч: разом із друзями композитор засновує музичне товариство «Евтерпа» (1865), відкриває «Музичну академію» (1867), декількома роками пізніше започатковує «Музичне об'єднання» (1871). Мета цих мистецько-просвітницьких асоціацій полягала в культурному розвитку норвежців, вихованні в них духовності й естетичного смаку завдяки регулярному слухацькому досвіду еталонних «позачасових» зразків музичної класики, в активізації національно-патріотичних методів навчання обдарованої молоді, спрямованих на піднесення гідності та самосвідомості в культурних колах, у популяризації сучасної композиторської творчості скандинавів-першопрохідців у царині автентичного мистецтва. У листі до А. Віндінга 1872 року Е. Гріг писав: «Так, повіриш, я звалив на свої слабкі плечі ще одне завдання, а саме – виявити прагнення до ідеального в мистецтві. Адже це прекрасно – виконувати якусь місію, і я її маю» [цит. за 5, с. 105]. Юний композитор займав у кожній з організацій не тільки позицію ідейного засновника, але й виконував роль артиста, диригента, організатора й педагога.

Життя і творчість Е. Гріга, як і його старшого друга-літератора, відрізнялися непохитною вірою в людей, якою він, як справжній педагог, надихав і підтримував митців навколо себе. З початку свого творчого шляху й протягом усього життя він неодноразово допомагав влучним словом, корисною порадою й справедливою критикою, слухною підтримкою. Наприклад, його сучасник Й. Свенсен в одному з вдячних листів другу-колезі писав: «...дякую за твої добрі слова <...> але більш за все дякую за твою віру в мене <...> тим більше, що я переконаний у твоїй прямоті, відвертості й чесності. Мені <...> прикро, що ми так віддалені один від одного; як би стимулювало мене – і тому давало б творчі плоди – життя поруч з тобою!» [цит. за 5, с. 107].

Співпрацюючи протягом раннього періоду творчості з обома великими норвезькими драматургами й завдячуючи міжнародній славі саме ібсенівському «Перу Гюнту», молодий композитор усе ж знайшов віддзеркалення своєї власної життєстверджувальної естетики у світоглядній позиції Б. Бйорнсона, який прагнув своєю творчістю розкрити кращі, світлі сторони життя норвезького бонде. «Бйорнсон і Ібсен доповнюють один одного, – писав Е. Гріг у листі до швейцарського теолога Л. Монастье-Шредера щодо сприйняття національного характеру норвежців, – оптиміст Бйорнсон звеличує народ, тоді як песиміст Ібсен лущить батогом над його головою. <...> І хоча я <...> залишаюся романтичним шанувальником багатьох його [Г. Ібсена – прим. Л. Синяк] поетичних творінь, особливо «Пера Гюнта», моє ставлення до Бйорнсона – інше. До великої симпатії та глибокої поваги, що я відчуваю до нього як до поета, додається близька дружба» [45, с. 46]. У руслі цієї дружби творчість самого Е. Гріга сповнювалася ліричним світлом і непереможним оптимізмом, що переважав протягом усіх плодотворчих років життя композитора: «...в мені знову прокинулася дитина, а разом з нею – любов до всього прекрасного в житті <...> перший, хто вимальовується перед моїм поглядом нині, коли я знову бачу свою мету, – це ти! [Б. Бйорнсон – прим. Л. Синяк].» [цит. за 5, с. 306].

У роки тісного спілкування митців у свідомості Е. Гріга зароджується основна ідея, що стала для його творчості поворотною й міцно пов'язала шляхи двох художників, – це пробудження національної ментальності композитора, власне усвідомлення себе як складової частини норвезького суспільства й розуміння відповідальності, покладеної на плечі культурних діячів, які покликані розворушити відчуття національної гідності народу й донести до широких мас важливість етнічної ідентифікації в процесі розбудови Норвезької держави. «Я виховувався в німецькій школі, – пояснює сам композитор в інтерв'ю для газети «Берлинер Локаль-Анцайгер», – навчався в Ляйпцигу, і тому в музичному відношенні був цілковитим німцем. Але потім я поїхав до Копенгагена й познайомився там із Гаде і Хартманом. І тоді мене осінило, що подальший розвиток я зможу отримати тільки на національному ґрунті» [цит. за 5, с. 343]. Занурившись в океан німецького романтизму, паростки якого утримували сильні позиції й у рідній країні композитора, Е. Гріг розвертається в напрямку споконвічних культурних джерел Норвегії та розпочинає свій художній шлях у пошуках власне норвезького романтизму в музиці. Це осяяння дало творчий поштовх молодому митцю на всі наступні роки творіння. 1905 року, який став роком проголошення довгоочікуваної свободи Норвегії, Е. Гріг напише у своєму щоденнику: «Йде на спочинок 1905 рік, великий рік. Я розлучаюся з ним із глибокою вдячністю, що мені довелося його прожити! І все ж без юнацьких мрій, які здійснилися в цьому році, моє мистецтво було б позбавлене справжнього ґрунту. Пристрасні бажання сформували моє творче я. Якщо б сьоме червня [день розторгнення унії зі Швецією й проголошення незалежності Норвегії – прим. Л. Синяк] настало в роки моєї юності, що тоді? Добре, що цього не сталося. Довга життєва боротьба була найбільшим щастям і для окремої людини, і для нації. Свобода – це боротьба за свободу!» [44, с. 101].

Разом із Б. Бйорнсоном та іншими провідними митцями норвезького романтизму Е. Гріг зайняв свою лакуну в боротьбі за національну

ідентичність, відігравши в музичному мистецтві Норвегії ту саму роль, яку виконував Б. Бйорнсон у її літературному житті.

Шлях до національного композитор віднайшов насамперед усередині самого себе, усвідомлюючи, що мова, історія, народні традиції – це все складові елементи національної культури, водночас справжнє національне – це «душа» [45, с. 23] народу, це те, «що людина несе в самому собі – і в горі, і в радості, і від цього нікуди не подітись!» [44, с. 116]. Саме тому вся творчість композитора пройнята «невербальним норвезьким почерком», навіть там, де, здається, неможливо знайти характерні фольклорні інтонації чи ритмо-формули народного мистецтва, канва грігівських творів рясніє «норвезьким духом»: картинами природи, казковими та історичними образами.

1871 року Г. Ібсен опублікував у «Поемах» рядки, які раніше (1866 року) присвятив Е. Грігу при їхній першій зустрічі. Ними він говорить про те, що молодому композитору даровано могутність пробудити дух норвезької природи й передати його силу людям. Нагадаємо, що категорія природи була вагомою в норвезькій культурі XIX століття як один із відчутних проявів національної індивідуальності. Сучасний норвезький науковець А. О. Волснес зазначає: «...термін природа використовувався в наших середньовічних літературних джерелах, та його семантичний зміст спостерігався в мовних прикрасах та метафорах, нерідко в абстрактних формах. Тотальна зацікавленість природою діячами XVIII століття сколихнула всі стародавні назви й зображення, що були інтерпретовані в новітньому контексті» [235, с. 36]. Ось чому автори-романтики XIX століття звертаючись у творах до природних архетипів, налагоджували прямий зв'язок із часом найвищого злету Норвегії до моменту її приниження.

Якщо в бйорнсонівських творах елементи пейзажів «розмовляють», то в музиці Е. Гріга духи природи «співають», оживаючи з-поміж нотонасців його музичних творів. І це також було характерною тенденцією норвезького національного романтизму. Митці доби виробили колективне розуміння



природи, що сприяло вихованню в реципієнтів сприйняття Норвегії не тільки як територіально відокремленої державної одиниці, а й індивідуальної культурної нації.

У творчості Е. Гріга, як і Б. Бйорнсона, найбільш частим і значущим став універсальний праобраз гір, що вабить і чарує, що таїть у собі ключі до жаданих загадок Всесвіту. «Гори не тільки репрезентують норвезьку людину, вони і є норвезька людина», – стверджує А. О. Волснес [235, с. 38]. І саме сила природи здатна наділити істинного норвежця всіма потенційно можливими якостями: хоробрістю, силою, величчю, – якими наділяє вона інших своїх «дітей» – гігантів, тролів, фейрі та ін.

Балада «В полоні гір», вокальні цикли «По скелях та фйордах», «Дівчина з гір», численна кількість фортепіанних мініатюр та окремих вокальних творів воскрешають містичну могутність північних скель в уяві й сучасного слухача. Та навіть якщо назва чи сюжетна програма не відкриває відвертого зв'язку між певним твором та явищем природи, невимовна присутність гір апріорі відчувається в музичних звуках Е. Гріга: у широті діапазонного простору, у фресковості прохолодних гармонічних співзвучь, у величності та відмежованості нордичних ладових структур. Уся творчість норвезького музиканта являє собою «рідкісний приклад проникнення композитора в саму сутність своєї рідної природи. Не описовості, а проникнення, матеріалізації у звуках» [5, с. 8].

У попередньому параграфі ми докладно характеризували тенденції норвезьких письменників XIX століття до відтворення високого епічного стилю нордичних саг. Ця показова риса національного романтизму стала актуальною й для творчості Е. Гріга в тій її сфері, що була тісно переплетена з мистецтвом Б. Бйорнсона на ранньому етапі художнього шляху драматурга. Композитор у своїй сценічній музиці, надихаючись, за порадою літературного «колеги», переказами скальдів [цит. за 5, с. 303], сторониться примітивної стилізації. Він уміло реконструює архаїку середньовічної Норвегії з її суворою стриманою міццю, благородством і величчю істинної

королівської крові, неприборканим вогнем вікінговської завзятості й незламною могутністю нескореного північного духу, сповнюючи музичний текст вишуканим тоном героїчної епіки.

Проте сам Е. Гріг наголошує, що здебільшого літературні пам'ятки є незмірним джерелом саме для письменників, а композитор, «подібно до того, як наші поети знову і знову черпають матеріал із саг, <...> може й повинен використовувати для свого мистецтва народно-музичні витoki» [цит. за 5, с. 343]. Звернення до народних витоків було свідомим рішенням юного Е. Гріга, оскільки він, на відміну від старшого друга-драматурга, не зростав в атмосфері селянського фольклору й не мав змоги змалечку вбирати в себе звуки й тембри народного музикування. Вагомим фактором у трансформації композиторського мислення молодого музиканта став початок тісного спілкування з О. Булем (1864 рік) – першим норвежцем, який узяв на себе відповідальність за відбудову музикального життя країни. Саме він ознайомив Е. Гріга з багатим і різнобарвним норвезьким фольклором, з інтонаційною та тембровою палітрою народної музики, з характерною ритмікою селянських танців, з імпровізаторською манерою виконавства норвезьких скрипалів та широтою жанрового спектру автентичного мистецтва. Відтоді національна нота проникала до індивідуального композиторського почерку майстра, ставши для нього такою ж природною, як дихання. Невловимі інтонаційні відтінки народної пісенності, відгомони селянських танцювальних «па» та інші народні першоелементи насичують відточену високопрофесійну манеру грігівського письма. «Я у своїй творчості йду від норвезької народної музики, – писав композитор наприкінці свого творчого шляху. – Але навіть Моцарт і Бетховен не стали б тими, ким стали, якби вони були позбавлені зразків для наслідування. <...> Базою для них послужила піднесена німецька народна пісня, а без такої бази неможлива ніяка форма професійної музики. Я це зрозумів з усією виразністю. <...> За стилем і формою я залишився німецьким романтиком шуманівської школи. Але водночас я черпав багаті скарби в народних

мелодіях моєї батьківщини і з цього досі недослідженого джерела норвезької народної душі намагався створити національне мистецтво» [цит. за 5, с. 343]. Абсолютно кожний твір митця більш відверто чи латентно містить у собі відбиток народного: витіюваті імпровізаційні лінії, зосереджені навколо опорних тонів, різноманітні мелодичні прикраси, ковзальні поступеневі скальдові послідовності, чистоінтервальні закличні інтонації, тритонові ходи й незмінні «гріг-формули» (m2-v3/v2-m3); некваплива нескінченна ритміка пісень скальдів-оповідачів та гострі синкопи, тріолі, пунктир народних танців. Характерним є звернення композитора до модальних структур – елементів лідійського, дорійського, фрігійського, еолійського з типовими для них натуральними інтервалами. Нерідко використано пентатоніку та перемінні лади. Зібравши й переосмисливши весь арсенал народного мистецтва, Е. Гріг прагнув «виразити Норвегію у своїй музиці» [260, с. 46]. Долю фундатора національного музичного мистецтва Е. Гріг обрав на зорі своєї творчості й залишився вірним обраному шляху до останніх написаних ним звуків.

Від початку плідної співпраці з Б. Бйорнсоном і до кінця діяльності їхнього творчого тандему коло впадбань Е. Гріга кардинально змінюється: він зосереджує майже увесь свій потенціал на сферу театральної жанровості. Піднесені ідеали драматурга на багато років стають керівним імперативом для молодого композитора. Він сам писав у листі до І. Хольтера від 9 лютого 1897 року: «Я вважаю своїм священним обов'язком підкреслити, який величезний вплив справила на мою творчість дружба з Б. Бйорнсоном з осені 1866<sup>21</sup> до весни 1873 року. Він багато сприяв формуванню моєї особистості – правильніше сказати, дав сильний поштовх цьому формуванню. Він зробив мене демократом як у мистецтві, так і в політиці. Він дав мені мужність прямувати велінням моєї власної натури. Дивовижний це був час – 1870-ті роки – з його надлишком мужності й віри!» [46, с. 295].

---

<sup>21</sup> 1866 рік – початок дружби Б. Бйорнсона та Е. Гріга, що переросла у творчій тандем. Проте саме на 1870–1873 роки припадає період плідної співпраці митців.

Перша музика на тексти повістей Б. Бйорнсона була написана кузеном драматурга Рікардом Нурдроком – найкращим другом Е. Гріга, чие становлення та творче зростання також відбувалося під дбайливим керівництвом старшого родича-драматурга. Перу Р. Нурдрока належали перші музичні супроводи до п'єс Б. Бйорнсона, зокрема до історичних драм «Марія Стюарт», «Сігурд Злий». У цьому самому творчому дуеті був створений національний гімн Норвегії. Важливу роль відіграв молодий друг і соратник Е. Гріга й у формуванні його національної самосвідомості. Сам композитор зазначав «...його [Р. Нурдрока – *Л. Синяк*] погляд на нашу народну музику зміцнив мої погляди. Але моє прагнення до національного вже прокинулося, перш ніж я познайомився з ним, хоча й не принесло ще творчих результатів. Наша зустріч дала поштовх до того, щоб це прагнення знайшло вихід у творчій продуктивності. А втім, хто зрозуміє таємні закони впливів? Я тільки знаю, що на моєму шляху він зустрівся мені як добрий геній, що я безмежно вдячний йому і що без нього я бився б ще не знаю як довго, шукаючи самого себе» [цит. за 258, с. 74]. Проте Р. Нурдрок несподівано пішов із життя трагічно молодим 1866 року, не встигнувши реалізувати свої сміливі патріотичні мрії й грандіозні творчі плани. Його смерть кардинально вплинула на свідомість юного композитора. Для Е. Гріга ця трагедія стала поштовхом на шляху його художнього зростання, адже він відчував обов'язок перед другом за його нездійсненні цілі й мрії. У листі до батька загиблого Е. Гріг пише: «...я отримав сумну звістку про те, що наше молоде національне мистецтво повинно змарніти, бо його носія більше немає! <...> ...відтепер завданням мого життя стане втілити її [ідею Р. Нурдрока про самобутнє норвезьке національне мистецтво – *Л. Синяк*] у життя; я відчуваю всю пов'язану з цим відповідальність, але відчуваю й подвоєні сили <...> наче його молодий бойовий дух після смерті оселився в моїй душі, знайшовши там притулок. Ми сподівалися разом працювати на благо майбутнього нашого національного мистецтва; але раз це не судилося нам, то мені залишається лише бути вірним тій клятві, що я йому дав, – що

його справа буде моєю справою, його мета – моєю метою» [цит. за 5, с. 290–291].

Не дивно, що Е. Гріг відчув відповідальність слідом за другом продовжити й співпрацю із Б. Бйорнсоном. На жаль, фактів щодо початкових експериментів спільної роботи з драматургом майже не збереглося. Наприклад, з особистих джерел норвезького музиканта Х. Х'єрульфа стає відомо, що 1867 року молодий композитор уже працював над фрагментом музики до однієї з п'єс драматурга: «Цим вечором «Марія Стюарт» Бйорнсона була виконана вперше <...> музика Нурдрока <...> прекрасна, витримана в старовинному стилі <...> прикінцевий хор був написаний Грігом» [цит. за 247, с. 93]. Імовірно, незадовго до постановки знадобився додатковий фінальний хоровий епізод, а оскільки до автора всієї музики до драми з об'єктивних причин звернутися вже було неможливо, Е. Гріг узяв відповідальність на себе. Власних посилань композитора на цей факт, які б збереглися в кореспонденції того часу, немає. 1870 року він також створює музику до нового зінгшпілю Б. Бйорнсона «Родина Клоккерів», проте робота не була завершена, і жодних згадок про музику не знайдено.

Роки дружньої колаборації митців сприяли народженню багатьох пісень, романсів та хорових творів – від «Пісні про батьківщину» (1867), прикінцевої мініатюри Е. Гріга з першого зошита «Ліричних п'єс», до якої натхненний Б. Бйорнсон створив поезію, до останніх спільних фрагментів з ораторії «Мир», задум якої сягає 1896 року. Автори завжди працювали над своїми творіннями в тандемі, надихаючи один одного, корегуючи задля гармонійного втілення спільного бачення. Життєві обставини фізично розлучили творців<sup>22</sup> і стали причиною розриву їхнього художнього синтезу.

---

<sup>22</sup> Робота над «Олафом» в розпочалася влітку 1873 року з великою пристрасстю, бо за декілька місяців у загальних рисах було закінчено три перших сцени, але розтягнулася на довгі роки. Б. Бйорнсон обіцяв у стислий термін закінчити лібрето, але захоплений композитор так і не отримав повного тексту. Драматург відвідав Е. Гріга в Бергені в серпні, проте не привіз із собою жодного абзацу – він був цілком зайнятий закордонними поїздками до Австрії та Італії, що були заплановані на недалеке майбутнє.

Та за відведене їм Богом менш ніж десятиріччя молоде норвезьке національне мистецтво збагатилося тринадцятьма творами для голосу, шістьма хоровими п'єсами й чотирма музично-драматичними опусами.

Слідом за Б. Бйорнсоном під впливом патріотичних поглядів старшого друга Е. Гріг трансформує свої твори для розкриття найактуальніших соціально-політичних проблем життя Норвегії. У його свідомості глибоко вкорінюються ідеї відновлення національної культури батьківщини, що втілюються насамперед у його музичному театрі першої половини 1870-х років. У співавторстві з драматургом Е. Грігом створено чотири різножанрові сценічні твори: музично-драматична сцена «Біля брами монастиря» (за уривком із поетичного циклу «Арнльот Гелліне»), мелодрама-монолог «Бергліот», історична драма з музичним супроводом «Сігурд Хрестоносець» та хоровий пролог до незавершеної опери «Олаф Трюггвасон». У цих творах, відповідно до тем та образів із національної історії, випрацювано музичну образність та інтонаційну мову композитора, що набули розвитку в подальшій музичній практиці майстра. Досвід, отриманий Е. Грігом у сфері музичного театру в роки плідної співпраці з Б. Бйорнсоном, надав молодому митцю впевненості й необхідних навичок для початку роботи над музикою до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт», успіхом якої завершується ранній період творчості композитора.

---

Б. Бйорнсон не хотів припиняти співпрацю, проте як обов'язкову умову для продовження створення опери вимагав особистої присутності Е. Гріга поряд із собою під час перебування за кордоном. Але обмеженість у фінансових коштах та обтяженість робочими обов'язками не дали змоги Е. Грігу поїхати за другом, і робота над «Олафом Трюггвасоном» припинилася. Протягом тривалого часу композитор просив драматурга закінчити лібрето опери дистанційно та надіслати його, але Б. Бйорнсон залишався непохитний у висунутій умові.

Тоді через відсутність інших пропозицій і обіцяний гонорар Е. Гріг взявся за «Пера Гюнта», що ще більше загострило непорозуміння між ним і Б. Бйорнсоном, який вирішив, що його «друг-зрадник» працює над новою оперою разом із Г. Ібсеном. У травні 1876 року композитор укотре звернувся до літератора з проханням вислати йому скоріше лібрето «Олафа». Проте поет відповів гордовитим мовчанням, порвавши тим самим усякий зв'язок із композитором на довгі роки.

Минув час. Е. Гріг перший зробив до старого друга крок примирення. 1889 року (через шістнадцять років після того, як був створений перший ескіз «Олафа Трюггвасона»), він знову взявся за незакінчену оперу. Оркестрував усі три сцени, призначив їх до виконання й запросив Б. Бйорнсона стати почесним гостем запланованої прем'єри.

Музичний театр 1870-х років не був просто стартовим майданчиком чи невдалим експериментом для композитора. Надалі, досягнувши творчої зрілості, Е. Гріг повертається до цих опусів: оркеструє «Бергліот» (1885), сцени з «Олафа Трюггвасона» (1889), «Біля брами монастиря» (1890), створює оркестрову сюїту з музики до драми «Сігурд Юрсальфар» (1892). Протягом усіх років він мріє про завершення «Олафа» та створення повноцінної опери на основі «Арнльота Гелліне». Проте естетичні смаки двох геніальних норвезьких творців безповоротно розійшлися і надії на відновлення творчого союзу залишилися лише в листуванні.

Із середини 1870-х років розпочинається новий творчий етап у житті як драматурга, так і композитора. Проте, на відміну від літературного «побратима», який вирушає на пошуки нової образності на тлі реалістичної драми, музикант залишається вірним незмінним для нього романтичним ідеалам. Закладена Б. Бйорнсоном система цінностей зберегла актуальність для зрілого Е. Гріга, який не раз протягом життя повторював, що його покликання – «зображати норвезьку природу, норвезьке народне життя, норвезьку історію, норвезьку поезію <...> мене все ще вабить романтика у всій своїй красі!» [цит. за 228, с. 63].

Беззаперечно, творчий тандем двох норвезьких митців відіграв важливу роль у процесі розвитку національного музичного мистецтва Норвегії й становлення норвезького музичного театру. Сповідуючи упродовж останніх років життя космополітизм, Е. Гріг своєю творчістю відтворив платонівський принцип надбудови універсальних людських категорій над індивідуально-національними й «вмонтував» норвезьку «цеглинку» в загальноєвропейську картину музичного світу.

### 2.3. Загальна характеристика музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга

Музично-драматична спадщина Е. Гріга та Б. Бйорнсона, хоч кількісно й невелика, проте, безсумнівно, яскрава й різноманітна. Упродовж 1870–1873 років<sup>23</sup>, які нерідко називають «бйорнсонівськими роками» в житті Е. Гріга, у дружньому співавторстві митців з'являються чотири різножанрові твори для театру: музично-драматична сцена «Біля брами монастиря», мелодрама «Бергліот», музика до драми «Сігурд Юрсальфар», сцени незавершеної опери «Олаф Трюггвасон».

Усі ці твори стали плодом спільної ідеї авторів – націоналізації музично-театрального мистецтва Норвегії. У них митці переслідували високу педагогічно-виховну мету – зосередити увагу громадянина Норвегії на історичних витоках нації, на індивідуальній відмінності з-поміж інших етнічних груп скандинавських народів; пробудити в сучасника генетичну пам'ять поколінь, що перебувала в дрімотному стані на підкірці головного мозку; сколихнути відчуття ідентичності, належності до свого народу; викликати гордість за доблесні подвиги предків, які виборювали ціною власної крові свободу, незалежність і єдність Норвезького Королівства.

Водночас автори були першопрохідцями на музично-театральному коні. Молода норвезька драма й не старша за неї професійна музика все ще перебували на стадії формування. Е. Гріг та Б. Бйорнсон, усвідомлюючи просвітницько-етичну силу емоційного впливу драматичного й музичного мистецтва окремо, об'єднали в комплекс їхні художньо-виразові засоби й задали необхідний вектор для подальшого розвитку музичного театру Норвегії.

---

<sup>23</sup> Хоча перший із наведених творів (музично-драматичну сцену «Біля брами монастиря») було завершено 1871 року, вже протягом 1870 року велись активні сумісні пошуки митців в сфері сценічної музики.



Театр Бйорнсона-Гріга, який мав одну мету, попри зовнішню неоднорідність, на композиційно-драматургічному рівні виявляє низку спільностей, які слугують його органічній єдності та цілісності й цілеспрямованому втіленню авторського бачення.

Передовсім певні закономірності виявлено у виборі сюжетів. Всі вони висвітлюють події, які відбуваються впродовж X–XII століть. Тяга до епічних розповідей минулого, що оволоділа Е. Грігом у період тісного спілкування з Б. Бйорнсоном, вплинула на зміст кожного з чотирьох спільних творінь композитора і драматурга.

Зокрема, події, змальовані в незавершеній опері «Олаф Трюггвасон», відбуваються на межі X–XI століть – у часи, переламні для норманського народу, адже саме цей період пов'язаний із початком християнізації Норвегії, що, за свідченням історика-скандинавіста А. Гуревича, «ознаменувала новий етап у розвитку норвезької ранньої держави» [169, с. 625]. Олаф, син Трюггві, правнук першого короля Норвегії Харальда Прекрасноволосого, зайняв законний престол королівства 995 року й залишався при владі протягом п'яти років. В історію своєї держави він увійшов як перший конунг, який приніс християнство на північні землі й тим самим сприяв політичному й територіальному об'єднанню країни. Основним інформативним джерелом для істориків слугують саги. Згідно з версіями ісландських оповідачів, конунг Олаф пройшов тернистий шлях, перед тим як стати вождем Норвегії. Змушений тікати від убивць батька, які силою захопили престол, він дитячі роки провів у рабстві, звідки його викупив дядько, який перебував на службі в руського князя Володимира Святославовича. Досягнувши повноліття, юний варяг воював у дружинах різних слов'янських полководців, аж доки йому не примарилося видіння про пекло та рай і провидіння Боже не відкрило йому шлях до Греції, де він і знайшов світло християнської віри<sup>24</sup>. Отримавши

<sup>24</sup> Цю історичну гіпотезу підтримують Г. Баумгартен, М. Таубе, натомість багато істориків, зокрема О. Ридзевська, І. Шаскольський, Т. Н. Джаксон, вважають її вигадкою. Проте в контексті нашого дослідження важлива не наукова точність і достовірність історичних фактів, а той

пророцтво про майбутню велич свого правління й рятівне звернення Норвегії до істинного Бога, він вирушає до рідних берегів з прагненням повернути батьківський престол і врятувати країну з рук узурпатора.

Сюжет оперної сцени «Біля брами монастиря» розгортається на початку XI століття й переносить слухачів у часи правління Олафа Харальдсона. Конунг Олаф II продовжив справу, розпочату Трюггвасоном, відновлюючи святу віру й повертаючи відступників у лоно християнської церкви. Після героїчної смерті благовірний вікінг був возведений до лику святих, визнаних як західною, так і східною конфесією, і став одним із найбільш шанованих покровителів Норвегії.

Трагедія Бергліот відбувається приблизно в середині XI століття. Її чоловік Ейнар, на прізвисько Брюхотряс, знаний норвезький лендрманн (керівник округу), який певний час правив у Тронхеймі, за історичними довідками, гине 1050 року. Хронологічно він застав ще часи правління Олафа Трюггвасона, воюючи на його боці в битві біля Свольдера<sup>25</sup>, Олафа Святого, ставши першим із могутніх людей, хто увірував у нього після його канонізації [169, с. 372], і Харальда III Сурового, від руки якого й загинув разом зі своїм сином Ейнріде.

Хронологічно останньою за історичними подіями, змальованими в сюжеті, є драма «Сігурд Юрсальфар»: початок XII століття доба правління двох братів-королів Сігурда та Ейнстейна, нащадків Магнуса III<sup>26</sup>. Обидва брати зробили значний внесок у розвиток держави, кожний відіграючи обрану ним роль у правлінні королівством: Сігурд, названий Хрестоносцем, брав активну участь у хрестових походах й після повернення на батьківщину зі Святої землі привіз божественні реліквії, які було розміщено у новозбудованій ним церкві, натомість Ейнстейн, займаючись внутрішньою

---

художній легендарний ореол, що оповивав героїв Б. Бйорнсона та Е. Гріга й сприйняття їхніх образів норвежцями XIX століття.

<sup>25</sup> Визначний бій 1000 року біля берегів Свольдера за християнську віру з дансько-шведською флотилією, у якому конунг Олаф I загинув.

<sup>26</sup> У Магнуса був третій син Олаф, який не дожив до повноліття.

політикою, дбав про порядок і добробут у межах країни, і жодного конунга після смерті Олафа Святого не оплакував народ так як його.

Так вибудовується основна концепція музично-драматичних творів Б. Бйорнсона та Е. Гріга: автори не просто звертаються до історичних подій, а обирають для сюжетів своїх творінь саме етап християнізації й зупиняються на образах тих героїв, які відіграли в цьому процесі вирішальну роль. Цей період в історії Норвегії прийнято вважати моментом якісного стрибка в процесі соціокультурного розвитку королівства. Християнська церква з моменту її появи на північних землях стала невід'ємною важливою складовою життя простого норвежця. Значущість її позиції не змінилась і в сучасну романтикам добу. Б. Бйорнсон в одній зі своїх селянських повістей («Сюнньове Сульбаккен») писав: «У житті кожного норвезького селянина дуже велике місце займає церква. Це його свята святих, що височіє над його повсякденними турботами. <...> Коли раннього недільного ранку він іде до церкви, дзвони ще здалеку вітають його своїм звуком, і він незмінно знімає капелюх, немов відповідаючи на їхнє привітання. Адже він уже здавна уклав із ними таємний союз, про який ніхто не знає <...> і тепер їхній величний благовіст немов увінчує фіксовані його душею образи й висвітлює ту маленьку церкву, яку він відтепер носитиме у своєму серці. <...> Тут, у цих тихих гірських долинах, церква все ще говорить із людьми кожного віку особливою мовою, постає перед кожним саме такою, якою він хоче її бачити. Багато що стане згодом між ними й церквою, але ніщо не буде вищим за церкву. Прекрасною та величною вона є тому, хто конфірмується, грізною й водночас доброю, із застережливо піднятим пальцем – юнакові, який тільки-но обрав свій шлях, мужньою та сильною – тому, хто пригнічений горем, просторою та ласкавою – утомленому від життя старцю» [16]. Тож зверненням до християнського топосу митці прагнули воскресити у свідомості сучасників надію й віру у вільне майбутнє, нагадати, що, як і в минулі часи, у цінностях біблійної моралі й у життєдайній силі Бога норвежці знаходили нерушимий стрижень власного буття, так і зараз варто

відкинути пасивний комфорт «існування за течією», рішуче підвестися на шляху самовдосконалення й у наполегливому відточенні особистісних якостей характеру долучитися до відбудови єдиної автономної держави.

Таке ідейне бачення митців особливо цікаве в контексті того часу, у який вони жили й творили. Авторську концепцію музичного театру Б. Бйорнсон та Е. Гріг розробляли в епоху Р. Вагнера – в епоху міфу. Весь музичний світ від найвіддаленіших закутків Європи до берегів Америки, затамувавши подих, спостерігав за неспинною трансформацією оперного театру під упевненим керівництвом німецького генія. Більше ніж композитор – філософ, поет, драматург, лібретист, режисер, диригент – самодостатній творець повноцінної музично-драматичної вистави, Р. Вагнер заклав індивідуально-національну цеглину у вселюдський храм оперного мистецтва. Радикальний новатор, хто творив свій театр одноосібно, з чистого аркуша, не спираючись на багатовікові традиції попередників (унаслідок відсутності таких)<sup>27</sup>, став натхненним прикладом для композиторів-фундаторів опери тих молодих національних шкіл, які активно формувалися протягом ХІХ століття. Наприклад, Е. Гріг був присутній на прем'єрі вагнерівської тетралогії в Байройті 1876 року, відвідавши не тільки власне вечірні вистави, але й генеральні репетиції спектаклів. Норвежець з юних років із повагою та учнівським пієтетом ставився до музично-драматичних експериментів німецького майстра, але натомість із не менш критичною об'єктивністю підійшов до оцінки цього грандіозного творіння. Не погоджуючись із трактуванням вокальних партій, які, на його думку, порушують проголошений самим Р. Вагнером синтез драми та музики, наголошуючи на певних надмірностях у гармонічній мові та дещо розтягнутій, позбавленій гостроти драматичного розвитку сюжетній лінії, Е. Гріг усе ж захоплювався новонародженим шедевром, проголошуючи «Перстень» «творінням гіганту, з

---

<sup>27</sup> «Німецький геній, – констатував композитор, – здається, від віку призначений збирати в сусідів усе те, чим доля обділила його власну Вітчизну, підіймати це над кордонами й дарувати світові як загальне надбання» [19, с. 59].

яким в історії мистецтв може зрівнятися хіба тільки Мікеланджело» [46, с. 112].

За сюжетом вагнерівська тетралогія була близькою власним пошукам Е. Гріга у сфері образності музичного театру. «Для нас, норвежців, він [сюжет «Персня Нібелунгів» – *Л. Синяк*] володіє особливою привабливістю, – писав композитор, – адже в основу його покладено переважно «Сагу про Вольсунгів» і «Старшу Едду»<sup>28</sup>. Та норвезькі митці не погоджувались із вагнерівським трактуванням міфічних персонажів, зазначаючи відсутність справжнього стародавнього північного духу в драмі німця: «Хоч я й не знавець музики, – давав свою оцінку Б. Бйорнсон, – я все ж скажу, що у Вагнера було неправильне уявлення про германську міфологію, у яку він привніс не характерні для неї нотки сентиментальності [цит. за 273, с. 163]. «Стародавнє наше розуміння світу Вагнер поклав в основу своєї драми <...>, – пояснював Е. Гріг, – але вона не передає інтонації саги <...> дух скандинавської народної музики залишився для нього чужим <...> а цей дух доречний там, де описується скандинавська старовина» [46, с. 116, 117, 120]. Відокремлені від нордичних традицій, герої провідного оперного майстра ХІХ століття здебільшого «онімечилися», ставши більше своєрідними прикладами «прагерманців» [46, с. 120], ніж носіями германо-скандинавського міфу.

Проте театри Р. Вагнера та Б. Бйорнсона – Е. Гріга споріднила спільність філософської етично-виховної ідеї – втілення глобального загальнолюдського змісту на основі національних базових культурних структур. Та шляхи досягнення й реалізації цього панівного задуму в мистецтві німця та норвежців різняться. «Гігант» німецького оперного театру створює свою теорію музичного міфу, вкладаючи в її основу поняття «узагальненої людяності» [19, с. 30]. Але міф Р. Вагнера протиставляється

---

<sup>28</sup> Найдавніші джерела скандинавських міфів та легенд Р. Вагнер поєднує з німецькою «Піснею про Нібелунгів».

історії, самотійно виступаючи її «початком і кінцем» [19, с. 416], стверджуючи концепцію творця, у якій тільки автентичний язичницький міф може претендувати на категорію культурної універсалії [19, с. 372–376]. Е. Гріг схвалює рішення німецького старшого колеги витримати в тетралогії єдину поганську атмосферу обраного ним часу: «До честі Вагнера є те, що він найбільше дотримувався скандинавських джерел і, основне, що з «Пісні про Нібелунгів», яка сягає більш пізнього періоду, не переніс у свою драму християнських поглядів і звичаїв. Тому міф зберіг у недоторканності свою первозданну велич» [46, с. 109]. Натомість Е. Гріг та Б. Бйорнсон, керуючись подібними принципами, звертаючись до архетипів національного й промовляючи до колективної народної підсвідомості, не оминають Христа, не відкидають християнської віри й, не торкаючись власне скандинавського міфу, зосереджують увагу на історичних переказах Норвегії.

В усіх сценічних опусах Б. Бйорнсона та Е. Гріга спостерігається опора на одну першооснову. «Коло Земне» («Хеймскрінгла») – найдавніша пам'ятка скандинавської літератури XIII століття, найдосконаліше інформаційне джерело серед королівських саг про подвиги конунгів вікінгівської епохи та становлення єдиної держави на землях Північної Європи, зокрема Норвезького королівства.

Сноррі Стурлусон (1179–1241), автор «Кола», – одна з найвпливовіших і найвідоміших особистостей свого часу: спадкоємець знатного і багатого роду Стурлунгов, який відігравав важливу роль у суспільному житті Ісландії на рубежі XII–XIII століть, отримав чудову освіту в галузі права, історії, поезії, міфології, згодом – суддя й шанований хьовдінг бондів, котрий отримав знаковий пост проголошувача законів. Основний масив інформації про славетного скальда-оповідача міститься в «Сазі про ісландців», у якій ідеться про поетичний талант легендарного північного співака, а також про чималу кмітливість і хитрість, що дали змогу Сноррі прожити довге (особливо за середньовічними мірками) і благополучне життя. Серед великої кількості зразків скальдичних віс та легендарних саг, які приписують перу

Стурлусона, найбільшу значимість у сучасній історіографії та літературі здобув трактат про скандинавську міфологію й поетичне мистецтво «Молодша Едда» та згаданий вище звід королівських саг «Коло Земне».

«Хеймскрінгла» – це яскрава та драматична, але водночас винятково правдива розповідь про долі сотень людей – могутніх монархів і доблесних героїв минулого. Цьому унікальному історично-літературному продукту північного епосу, виявляється, не можна підібрати жодного аналогу серед здобутків інонаціональної середньовічної культури. Видатний історик-медієвіст А. Гуревич відзначає: «...класичною ясністю і жвавістю викладу матеріалу вона швидше нагадує творіння греко-римської історіографії» [52, с. 5]. «Хеймскрінгла» – не історична хроніка, не лицарський роман, не епічна легенда. Це сага – самобутній оповідальний жанр скандинавської літератури, тотожних якому не знаходимо. Сага містить правдиву інформацію про події, вчинки, слова, не доповнені внутрішніми домислами, переживаннями, почуттями. Автор саги уникає художнього вимислу: він упевнений у достовірності того, про що розповідає, але його творіння нерідко опоетизовані, прикрашені високим складом. Для скандинавських переказів також не характерна епічна ідеалізація легендарних особистостей, оскільки це притаманно епосу інших народів, герої північних билин – живі люди, які здатні помилятися, розкаюватися, вчиняти як добрі, так і злі діяння. Сага розташована на межі фольклорної усної традиції (здебільшого стародавні оповіді передавалися з уст в уста й оригінальне авторство не фіксувалось) та літературних творів. Згідно з дослідженнями філолога-скандинавіста М. Стебліна-Каменського, «Хеймскрінгла» не є суто історичним документом, як і не є художнім твором. «Коло Земне» – це праісторія, поняття, що дуже влучно відповідало творчим поглядам Б. Бйорнсона та Е. Гріга, адже «...праісторія претендувала на те, що вона правда, а не вигадка, але водночас прагнула до того, щоб відтворити минуле як живу й повнокровну дійсність» [169, с. 582].

Специфічним маркером музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга стає несподіване переломлення історичних сюжетів у цих сценічних творах – зосередженість митців саме на душевних переживаннях, внутрішніх драмах героїв. Для творців найважливіше – передати дух свого персонажа, мислення героя-норвежця, його душевний відгук на ті чи інші суспільні та особисті обставини. Нерідко при цьому історичний контекст змальовано в загальних рисах чи взагалі залишено «за кадром» – тобто подано у вигляді епіграфаремарки на початку клавіру чи зовсім проігноровано.

Зокрема, в епічній поемі Б. Бйорнсона увага автора зосереджується на другорядному історичному персонажі – Арнльоті Гелліне. Поет змальовує стезю спокутування норвезького воїна від жорстоких законів язичницького варварства до безумовного абсолютного прощення, духовного відродження й жертвовної смерті в ім'я короля та Христа. Ще більш інтимну сюжетну лінію із загального масштабу подій виокремлюють Б. Бйорнсон і Е. Гріг у музично-драматичній сцені. Головною героїнею твору стає Інгігерд – дівчина, закохана в Арнльота, убивцю її батька. Вона не спроможна самотужки викорінити з серця неможливе почуття, тому здійснює свій власний шлях катарсису, відмовляючись від поганства й вирушаючи на пошуки духовного зцілення до християнської обителі. Але ці деталі стають відомими слухачеві, обізнаному в національній історії чи знайомому з літературним епосом драматурга. Не спокушений же глядач навіть не знає імені головного персонажа. Безіменними залишаються й коханий дівчини, і її батько. Невідомі й причини конфлікту, що призвели до трагічних наслідків. Змальовано локальну картину з життя неідентифікованої героїні, що в найбільшу життєву скруту прийшла шукати порятунку та духовного заспокоєння до Божої пристані. В епіцентрі подій – рефлексії людини, її конкретні вчинки щодо виходу із ситуації, у якій вона опинилась. Не так важливо хто ти є, наскільки багатий чи знаний і чи важливу роль відіграєш у суспільстві – ти особистість, цінна у своїй унікальній індивідуальності. Байдуже, чому саме так склалися обставини твого життя: уже немає сенсу



шкодувати за втраченим. Потрібно усвідомити проблему, відшукати можливі варіанти її вирішення й діяти.

Особиста драма головної героїні, її суб'єктивна реакція на події, що відбуваються навколо неї, стає фундаментом для розвитку сюжету мелодрами «Бергліот». І знову Б. Бйорнсон та Е. Гріг використовують ефект стоп-кадру – вихоплення моноісторії із загального перебігу подій. Вони встановлюють фокус на другорядному персонажі – Бергліот, дочці ярла Хакона (намісника, який передував правлінню Олафа Трюггвасона), дружині й матері підступно вбитих Ейнара та Ейнріді. Драматург і композитор прагнуть до розкриття внутрішніх станів героїні, а не сухих історичних фактів, спостерігаючи за її суб'єктивними переживаннями й внутрішніми метаморфозами. Центральна фігура мелодрами проходить шлях від особистої втрати через гнів, біль до смиренності й упокорення перед рукою Божою.

У «Сігурді Хрестоносці», попри одноосібну назву, рівноцінно головними героями стають як Сігурд, так і Ейнстейн та Боргхільда<sup>29</sup>. Три автономні долі, подібно до трьох життєдайних ниток Норн, сплетені в єдиному спектаклі. Е. Гріг, працюючи під чільним керівництвом друга, тонко відчуває основний задум драматурга, посилюючи чудодійними засобами музики відповідні грані характерів. І знову на першому плані не далекий піднесений приклад недосяжних королів минулого, а близькі образи зрозумілих «справжніх» людей, хто, попри свою «блакитну кров», так само бореться зі слабкостями й спокусами, помиляється, але виправляє свої помилки, проносить крізь життя особисті труднощі разом із тягарем суспільної відповідальності, але за будь-яких обставин намагається обирати «правильне» над егоїстично жаданим і піклуватися не тільки про задоволення власних потреб, але й про добробут і процвітання своєї нації.

---

<sup>29</sup> У сагах «Кола» Боргхільд задується лише як наложниця Сігурда-конунга, водночас Б. Бйорнсон повномасштабно розкриває її особисту драму й змальовує легендарну жінку як мудру, сильну й незламну майбутню королеву Півночі.

Щодо «Олафа Трюггвасона», то не можна з упевненістю стверджувати, яким був би повний сюжет опери. Оскільки лібрето створювалось у невідривному синтезі з музичним текстом, після зупинки творчого процесу митців не залишилося жодного остаточного плану сценарію чи завершеної концепції сюжетного розвитку. Проте з листування композитора з Б. Бйорнсоном та з інтерв'ю Ніни Гріг перед першим виконанням «Олафа» можна зробити висновок, що лірична лінія в цій опері, безсумнівно, була б наявна: «...після того як усі йдуть, дочка жреця залишається в храмі. Вона збирається зачнити двері, але в цю мить з'являється Олаф у блискучих обладунках, які сяють на сонці. Вражена, зачарована, вона в захваті падає перед ним на коліна. Так повинен був закінчитися перший акт» [цит. за 258, с. 182]. Яку саме функцію було відведено авторами цьому сюжетному вектору в загальній драматургії твору і якою саме була б роль язичницької дівчини в ньому – про це ми можемо тільки здогадуватися, проте, спираючись на модель, що стала показовою в раніше створених сценічних опусах норвезьких авторів, можемо припустити, що і в незавершеній музичній драмі саме повчальний досвід особистого прикладу історії героїв, тонка мінливість їхніх душ стала б основним художнім орієнтиром у роботі творців.

З одного боку, така концентрація на одиничній людській долі та суб'єктивізм ліричних переживань є типовим тегом мистецтва романтичної доби. Але водночас зосередженість на долі звичайних простих людей, урівнювання глибини життєвих драм високороджених і простолюдинів є атрибутом, характерним для євангельського вчення, де кожна окрема особистість є цінною для Христа, бо окремі вільні та свідомі індивідууми й утворюють у сукупності етнос, націю, та й людство загалом.

Значущим стає місце жінки в музично-театральній спадщині Б. Бйорнсона – Е. Гріга: жінка є протагоністом у мелодрамі «Бергліот» (вона є єдиним дійовим персонажем) і в музично-драматичній сцені «Біля брами монастиря» (у ній абсолютно всі ролі належать жінкам), та її позиція не

зменшується й у драмі «Сігурд Хрестоносець» (жінка перебуває на одному соціальному рівні з чоловіками-королями) і в опері «Олаф Трюггвасон» (окрім нерозкритої любовної лінії, у партитурі завершеного хорового прологу ключовою є сцена пророчиці Вьольви).

Жінці в скандинавському суспільстві, на відміну від більшості європейських культур, від початку відведено вільне рівноправне місце поруч із чоловіком. Вона може бути ніжною матір'ю й затишною берегинею домашнього вогнища, мужнім, безстрашним воїном і мудрим жорстким правителем. У північному мистецтві дівчина символізує турботу, допомогу, нерідко – жаданий вихід із тупикових пасток. Та жіночий концепт може мати дві грані: «одна бажає створити життя й свідомість і використовує для досягнення цієї мети всі доступні засоби, а інша прагне повернутися до позасвідомого й небуття» [8, с. 33]. Тож жінка є й утіленням небезпечного надприродного начала: чаклунства, ворожіння, пророцтва й провідником неймовірних сил, непідвладних чоловікові. Належну шану віддають жінці й у християнстві, де вона являє собою найвищий приклад непорочності (Діва Марія), вірності (жінки-мироносиці) та духовного переродження (Марія Магдалина). Та коріння збірного жіночого праобразу сягають значно ширших далей, поринаючи в підсвідомі глибини стародавньої архаїки, де жінка була уособленням архетипів Праматері та самої Матінки-Землі, Природи. Отже, і в спільних з Е. Грігом творах Б. Бйорнсон залишається вірним двом найважливішим універсаліям своєї творчості.

У контексті такого потрактування жіночої семантики стає цікавою універсалізація образів головних дійових осіб засновниками норвезького музичного театру. Митці, лишаючи за межами творів їхні імена (у музично-драматичній сцені та в хоровому пролозі незавершеної опери), перетворюють героїв на узагальнений образ, позбавлений конкретної індивідуальності, зрозумілий та близький кожному. Таким безособовим прийомом автори відтворюють дух, мислення героя-норвежця, його душевний відгук на певні суспільні ситуації. Вони дають змогу глядачеві віднайти точки дотику між

ним і собою, «приміряти» його долю й, рефлексуючи, зробити власний вибір в алюзійно сколихнутій проблемі сучасності.

## **Висновки до розділу II**

У другому розділі встановлено місце творчої постаті Б. Бйорнсона в соціокультурному житті Європи, зокрема Норвегії, XIX століття; розкрито масштаб фігури літератора та громадського діяча в процесі національної реконструкції норвезької держави, провідну роль у боротьбі за незалежність і ментальну ідентичність норвезького народу. Висвітлено позитивний вплив митця на хід національно-визвольного руху українців на початку XX століття. Водночас сформульовано основні положення художньої естетики Б. Бйорнсона, зокрема всебічну національність його творчості, непохитну орієнтованість на цінності християнської віри, утілення педагогічно-виховної просвітительської функції, гуманність і невичерпну життєствердність творчих поглядів. Крім того, схарактеризовано ранній етап творчості літератора, який побудований на світоглядній платформі романтизму й протягом якого триває плідна співпраця Б. Бйорнсона та Е. Гріга. Досліджено основні національні концепти творчості цього періоду: опора на народні та історичні джерела, зокрема давньонорманські саги; звернення до категорії природи, що проявляється не тільки в зображенні норвезьких ландшафтів, але й в «олюдненні» світу флори та фауни, через яке стає можливим розкриття глибинних змістовних гено-кодів колективної підсвідомості норвежців; залучення жіночих образів, зокрема архетипу Матері, що належить до найдавніших базових універсалій не тільки скандинавської, але й світової, культури.

Докладно розглянуто історію творчої дружби Б. Бйорнсона та Е. Гріга протягом 1866–1873 років та визначено основні етапи їхньої співпраці. У результаті зроблено висновок про вплив літератора на формування творчого

світогляду норвезького композитора на основі епістолярної спадщини останнього. Виявлено спільність ідейних наративів митців, виражених насамперед у національній спрямованості творчості Е. Гріга. Націєтворча концепція музики композитора виявилась у тяжінні до зображення картин природи, розкриття казкових та історичних образів, елементів норвезького фольклору: народної пісенно-танцювальної жанровості, типових інтонаційних зворотів та ритмо-формул.

Проведено змістовні та аналітичні вертикалі крізь опуси музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, виявлено композиційно-драматургічні та стилістичні риси, спільні для всіх музично-драматичних творів митців. Установлено провідну ідею авторів – завдяки націоналізації музично-театрального мистецтва Норвегії сколихнути у свідомості пересічних норвежців відчуття ментальної ідентичності й національної гідності. Попри всеохопний вплив на європейське оперне мистецтво вагнерівського міфу, установлено, що в театрі Б. Бйорнсона – Е. Гріга використано іншу модель національних архетипів. Інструментами в реалізації поставленої мети стали звернення творців до єдиного літературно-історичного першоджерела – зводу давньоскандинавських саг «Коло Земне» скальда-оповідача Сноррі Стурлусона, що відносить події всього сценічного доробку до часів Високого Середньовіччя – етапу найвищого розквіту Норвезького Королівства. Цей період в історії країни пов'язаний із процесом християнізації північних земель. Відповідно, важливе місце у творах композитора й драматурга відведено християнській моралі. З огляду на зазначене, характерною стає зосередженість митців на суб'єктивних драмах конкретних особистостей на тлі розгортання загальномасштабних конфліктів. Провідним виявляється й образ жінки, що посідає однаково чільне місце і в скандинавській культурі, і в християнстві. Водночас він є втіленням архетипів Праматері й Матері-Землі, що є провідним у творчості Б. Бйорнсона, а разом із ним і Е. Гріга.

**РОЗДІЛ 3**  
**МУЗИЧНИЙ ТЕАТР Б. БЙОРНСОНА – Е. ГРІГА: ЖАНРОВІ**  
**МОДИФІКАЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ**  
**НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ**

**3.1. Семантичні коди музично-драматичної сцени**  
**«Біля брами монастиря»**

Першою спільною музично-драматичною роботою Б. Бйорнсона та Е. Гріга стала невелика п'єса для солістів (сопрано та контральто), жіночого хору та оркестру «Біля брами монастиря». Цей твір, заснований на уривку з епічного циклу «Арнльот Гелліне», автори завершили 1871 року.

Поетичний епос Б. Бйорнсона, за свідченням Г. Храповицької, «сучасники й дослідники називали твором, що зробив епоху в норвезькій поезії, відзначаючи його глибоку національність у тематиці» [188, с. 74]. Рядкам поеми судилося знайти єдність зі звуками музики, бо самі вони, на думку П. Амдама, були «словесною музикою» [216, с. 349, 351, 352]. Драматург працював над створенням поетичного епосу протягом одинадцяти років (1859–1870), зазначаючи, що «Арнльот» є найбільшою ідеєю, за яку він коли-небудь брався [222, с. 10]. Основна сюжетна лінія поеми – духовне переродження героя. У п'ятнадцяти піснях Б. Бйорнсон розповідає історію жорстокого варвара Арнльота Гелліне, який подвигами спокутував свої колишні гріхи, ставши уособленням зразкового представника нації.

Натомість основою лібрето оперної сцени стала зовсім не центральна сюжетна лінія бйорнсонівського «Арнльота». Не головні герої поеми, не основні події героїчної саги привернули увагу митців, а епізоди другого плану – виокремлена із сюжетної канви лірична лінія, драма однієї втраченої душі. Зміст сцени, задуманої як самодостатній завершений музично-театральний твір, становить оповідання про трагічну долю безіменної

дівчини, яка пережила зраду й загибель найближчих людей і зважилася, шукаючи порятунку, тікаючи від пекельних внутрішніх мук, перейняти спосіб життя та думок черниць християнського монастиря. Очевидно, ідейно обрана сцена й поема загалом перегукуються: як у краплі води відбивається весь океан, так у камерних масштабах основна ідея цілого звучить в окремому фрагменті.

У назві сцени визначено й місце дії (перед входом до християнської обителі), і складні культурні коди (християнський монастир і ворота). Власне, і християнство як релігія, і монастир, і брама сповнені семантики не тільки загальноєвропейського, а й національного культурного значення.

Нагадаємо, що зречення вікінгів варварського язичництва та прийняття християнства на рубежі I–II тисячоліть відіграло важливу роль в історії Норвегії, поклавши початок об'єднанню розрізнених князівств у єдину державу та спричинивши якісні перетворення в соціокультурному житті країни. Для Норвегії останньої третини XIX століття, яка боролася за незалежність і державне об'єднання, ця історична паралель була особливо актуальною. Прийняття християнства як вибір життєвого шляху набув значення приєднання до руху за державну цілісність країни.

Не менш важливим є символічне значення Монастиря. Український мистецтвознавець В. Вечерський зазначає: «У загальноєвропейському контексті монастирі були унікальним явищем – не тільки духовно-релігійним, а й суспільним, історичним, культурним і науковим, із яким ніяке інше явище не витримує порівняння <...> Неспроста німецький письменник Томас Манн стверджував, що європейську цивілізацію створили саме монастирі» [28, с. 7]. Митці епохи романтизму досить часто відтворювали у своїх опусах храми й монастирі, надаючи їм символічного значення як місцям, де земні люди перемагали негідні помисли, долучалися до християнських цінностей, знаходили високу духовність і здатність служити вищим, гуманістичним ідеалам. Монастир був символом суспільства, згуртованого спільними поглядами, символом цілісності, осередком єдиного

комплексу духовних ідей, відгородженим від усього зовнішнього, мирського, суєтного.

Нарешті, символічним є й образ воріт, біля яких розгортається дія. З найдавніших часів у міфології різних народів ворота мали сакральний смисл, символізуючи початок нового етапу в житті, перехід на інший рівень, очищення, звільнення. Нерідко вони були символом перемоги, долання перешкод. Брама завжди таїла невідоме: загрозу або несподіване благо. Найчастіше вона оберігала від зла, захищала щось святе. Ворота неминуче були пов'язані зі Шляхом: він підводив до дверного отвору або, можливо, він починався відразу за ним, але відшукати вхід було під силу лише тому, хто йде. З огляду на те, що ворота у творі Б. Бйорнсона – Е. Гріга відкривають героїні Шлях до християнської обителі, тобто Шлях до духовного вдосконалення, смисловим кодом стає й райська брама – наступний етап на Шляху до гармонійного, досконалого життя. Цікавим є й те, що головна героїня, вирушаючи своїм шляхом, виривається за ланцюг обмежувальних гір, що стримує її в рамках нездоланих обставин. Вона відважно долає кордони норвезьких «штормів та холоду» у пошуках власної «тихої гавані», яку й знаходить за брамою монастиря.

Семантика кодів, закладених в оперній сцені, проектується на образи учасників дії. Формально їх троє: дівчина, настоятелька монастиря й група черниць. Відмовившись від імені персонажа поеми Інгігерд, автори досягають в образі дівчини універсального узагальнення. Відбувається процес так званої «репрезентації універсального в індивідуальному» (С. Кримський), коли ціле й індивідуальне перестають бути тотожними суцільному й одиничному, де індивідуальне стає «єдиним, яке здатне втілювати весь світ, стискаючи його в межах особистості» [95, с. 65]. Якби головна героїня не була позбавлена імені, ця сцена стала б коротким епізодом у її житті, особистою історією. Позбавляючись імені, персонаж утрачає зв'язок із долею конкретної людини, трансформуючись в образ тих представників народу, які шукають для себе шлях духовного вдосконалення та національної єдності.



Більша частина в сцені належить варіантним строфам-діалогам настоятельниці монастиря (солістки хору) і безіменної дівчини. Жіночому діалогу передує невеликий оркестровий вступ, що занурює в атмосферу тривоги й душевного сум'яття. Неспокійна й занепокоєна музика цього інструментального епізоду: низька теситура віолончелей та контрабасів, низхідні хроматичні акорди в скрипок також у низькому регістрі створюють враження зловісних завивань вітру. Не прояснюють атмосферу й відповіді арфи, що із середини вступу посилюються дерев'яними духовими та міддю (без тромбонів). Напруга зростає, проте несподіваний спад, що виникає зразу після місцевої кульмінації, готує до вступу солістів.

Від початку й на кожному новому етапі розвитку розгортається заострення внутрішнього конфлікту в душі головної героїні. У першому діалозі відповіді дівчині абстрактні й неконкретні – вона страждає, проте ще не готова відкритися перед незнайомою жінкою. Музичний матеріал цього розділу, здавалося б, нічим не дивує: лаконічні стримані запитальні фрази соло-контральто та більш розгорнуті, емоційно насичені відповіді сопрано. Проте вже тут проступає перша непряма характеристика основних образів. Запитання черниці із характерним висхідним закінченням окреслені рішучою квартовою інтонацією, яка веде до стійкої тонічної гармонії, тобто музика першої фрази експонує образ «святої жінки» – сильний, непохитний у своїй вірі. Теситура мелодичної лінії досить низька для контральто, проте Е. Гріг, завжди дбайливий до виконавців, мінімізує супровід фрази до скупих акордів струнних, що знімає із солістки необхідність «пробиватися» через щільну оркестровку.

Відповіді дівчини, зовнішньо начебто впевнені, навпаки, відводять у нестійку сферу тональних відхилень, ніби в нестійкій, невпевнений внутрішній світ блукачки. Це саме стосується й партії оркестру – із фактурою набагато щільнішою, ніж у супроводі солістки-контральто, із тремким шерехом струнних та квінтовими органічними пунктами в басах.

Наступні строфи розвивають музичний матеріал першої, поступово розкриваючи історію головної героїні. Музичний матеріал не зазнає суттєвих змін – ледь-ледь варіюється, чуттєво передаючи відтінки настрою солістки: відхилення в мажор при спалаху надії, заміна великої секунди малою при згадці про втрату коханих.

Передвісником драматизму останнього розділу є розгорнута оркестрова інтерлюдія, яка йому передує. У грізних акордах, посиленних акцентами на слабких долях, у різких контрастах динаміки, у хроматичних «завиваннях» мелодики передано зловісну неминучість року, що споріднює цей оркестровий епізод зі вступом.

Остання, четверта, строфа – кульмінаційна. Партії солісток звучить на фоні сухого тремоло *pianissimo* та домінантового органного пункту літавр. Динамічна кульмінація, що супроводжується різким тональним зсувом (f-moll/a-moll), припадає на оголення зовнішнього конфлікту:

*« – Твій батько – як ти втратила його?»*

*– Його було вбито, поки я не бачила...*

*– Як ти втратила свого коханого?»*

*– Він вбив батька, поки я не бачила!»*

І майже одразу настає тиха, змістовна кульмінація твору, що розкриває глибокий внутрішній конфлікт героїні: «Я кохаю його <...> жалюгідна я <...> і буду кохати до смерті!»

Як промінь сонця після темряви бурі звучить заключний хорал, написаний для чотириголосного жіночого хору. Чіткістю структури, стрункістю акордової фактури, світлим сонячним фа мажором, що приходить на зміну похмурому однойменному мінору головної тональності, простою ясністю співзвуч останній розділ яскраво контрастує з попереднім музичним матеріалом сцени. Посилює піднесену атмосферу й оновлене звучання оркестру, до якого композитор долучає партію органа. Сум'яття й розпач змінюються миром і гармонією: «Тут, зламана, як очерет, ти знову станеш цілою, в поганському житті загублена душа!»

З погляду співвіднесення у творі оперних форм, хор, як колектив співаків, які спільно виконують музичний текст, використано лише один раз – у завершенні сцени. Тому, можна припустити, що роль хору зведена до осмислення й підсумування подій вистави. Однак аналіз функцій кожного з учасників сцени та музичної драматургії вказує чи не на визначальну роль хору в розкритті основної ідеї твору.

Показово, що в партитурі взагалі немає ремарки, яка б визначала час появи хору. Це дає підстави стверджувати, що хор перманентно присутній на сцені. Крім того, відсутність виписаної партії хору в діалозі дівчини й настоятельки не вказує на його пасивність у розвитку дії та музичної драматургії. Е. Гріг утілює семантику християнського монастиря в образах черниць і настоятельки, наділяючи останню функцією корифея хору. Як представник громади, який живе з нею за одним укладом і сповідує одну систему поглядів, настоятелька (відповідно до ролі корифея античної трагедії) спілкується з основною дійовою особою, веде безпосередній діалог із дівчиною, оцінює ситуацію, розмірковує над нею, співпереживає та співчуває героїні. Така функція настоятельки підкреслена й музичними засобами: її мова спокійна, урівноважена, побудована на інтонаціях, які незабаром набудуть продовження в партії хору, сповнюючись внутрішньої сили та впевненості. Дивно, що кожна репліка солістки містить запитання. Однак це ті особливі запитання, відповіді на які наштовхують на правильні рішення й вказують істинний вектор душі, яка перебуває в пошуках і здатна знайти відповіді самостійно. Незмінно повторювана фраза черниці з характерним висхідним запитальним закінченням. Ці якості інтонаційного словника настоятельки підкреслюють контраст з інтонаційною сферою дівчини, зовні ствердні відповіді якої позбавлені тонально-гармонійної стійкості. Ефекту невпевненості, як засобу відображення душевних вагань поневірянки, досягнуто завдяки використанню численних тональних відхилень.

Перемогу духовних цінностей черниць композитор відтворює інтонаційною спорідненістю партії настоятельки та завершального хору, що виростає з квартової інтонації, яка переважає в сольних епізодах контральта. З партії головної черниці композитор запозичує й характерний ритмічний малюнок: четвертна – дві восьмих. Проводячи його у фінальному епізоді в збільшенні, композитор утверджує християнський імператив. Завершеності й особливої вагомості хору надає хоральна організація музичного матеріалу. Щодо смислового навантаження хор нарешті озвучує відповіді, які протягом усієї сцени виникали у свідомості головної героїні та небайдужих слухачів. Синтезуючи християнську топіку й хоричні прийоми античного театру, Е. Гріг перетворює хор на головний образ твору, який поступово розкриває його основну ідею.

Відомо, що трагедія в Давній Греції виникла в період трансформації соціального укладу античної держави. Етапний період переживала й Норвегія, що апріорі пояснює, чому композитор звернувся до античних традицій. Подібно до того, як у давньогрецькій трагедії учасниками хору були прості, звичайні люди, так і нині кожен, хто наважиться «ступити за поріг монастирської брами», незважаючи на свій статус і соціальний стан, може досягти змін у своєму житті, піднятися на новий рівень. Елліни, сприймаючи успіхи й благодетельність фортуни як ласку і милість богів, прославляли їх у величальних хорах. Щирої вдячності заслуговує в норвежців і Бог, небайдужий до долі сіверян: у далекій історії християнство вже відіграло вирішальну роль у подоланні Норвегією суспільно-політичної кризи. Отже, і цього разу в християнських цінностях, у щирій, нелицемірній вірі, подібно до стражденної героїні, знайде мир і відродження норвезький народ. Такий синтез надбання античної культури й середньовічних цінностей християнства був характерним для творчості митців романтичної доби. Як зазначає В. Пахаренко, слідом за представниками епохи європейського просвітництва, які відкрили для себе арсенал античного світу, романтики

віднайшли «власну, середньовічну, велику й рятівну християнську культуру» [139, с. 205].

У музично-драматичній сцені «Біля брами монастиря» переважає, безперечно, лірична лінія – це всі чотири строфи діалогу солісток. Мелодиці цієї сфери притаманна широта й розспівність, теплі «людяні» інтонації, що передають різноманітність емоцій героїв: висхідні інтонації запитання, поривчасто-спрямовані інтонації сподівання, низхідні секундові зітхання безвиході.

Протягом усієї сцени ліричному портрету героїні протиставлені зловісні образи року. Тривожні лиховісні інтонації пронизують оркестровий вступ і розгорнуту інтерлюдію. Низхідні «повзучі» хроматизми, завивальні секвенції в басах та насторожене тремоло малюють картину розгулу непогоди: гуркоту грому, завивання вітру, завірюхи, що в музично-театральних творах є частим символом неминучості, невідворотності долі.

Третя образна сфера, пов'язана з добром і світлом християнської обителі, остаточно стверджується в заключному хоралі черниць. Чисті тембри жіночих голосів і мерехтливі перебори арфи, виважений акордовий склад викладу та органний супровід відтворюють атмосферу не просто літургії, а наче самого небесного хору янголів. Е. Гріг використовує прості гармонії, часті плагальні звороти. Мелодична лінія, хоч і малорухома – вона по декілька разів «тупочеться» довгими тривалостями на одному звуці, – проте невпинно фраза за фразою, тональність за тональністю просувається вперед, угору, до найвищої своєї кульмінаційної точки в кінці – тоніки фа мажору.

Окремо варто окреслити й специфічні риси тональної організації в музично-драматичній сцені Б. Бйорнсона – Е. Гріга. Панівний у «Біля брами монастиря» устій «фа» упродовж усього твору мінорний – стриманий і печальний, у прикінцевому епізоді набуває нової мажорної фарби, відповідно й нової семантики – піднесеної та мужньої. Така тональна арка від фа мінору

до фа мажору підкреслює оптимістичний фінал твору, привносячи надію на можливість зцілення душі й віру в щасливе майбутнє.

Клавір «Біля брами монастиря» був виданий одразу в рік створення. Оркестровий варіант сцени з'явився з-під пера композитора в наступному (1872) році, й Е. Гріг «тепер очікував більшого ефекту» [248, с. 97] від сценічної «проби пера». Партитуру було перевидано в Лейпцизі 1876 й далі 1890, натомість фортепіанний клавір було перевидано 1900 року.

Музична сцена вперше була виконана 30 листопада 1872 року в Христіанії. У листах Е. Гріга вказано на те, що вона мала сценічне втілення в Данії, Німеччині, Голландії, Франції, Польщі та США (Нью-Йорку) так само часто, як і в рідній Норвегії. Він нерідко диригував сам, а його дружина Ніна зазвичай виконувала соло сопрано. Музичний творець сцени ретельно ставився до відбору якісного складу виконавців і болісно сприймав непрофесійний підхід із боку музикантів. Майже завжди постановки проходили на високому рівні й мали успіх у публіки, хоча інколи траплялися й казуси. У листуванні Е. Гріга з Ю. Рьонтгеном зафіксовано факти про те, що під час постановки 1896 року в Амстердамі постала проблема у виконавцях: «<...> І тоді ти запитуєш мене, чи обов'язково необхідні два солісти для виконання «Біля брами монастиря?» Те, що ти про це запитуєш, справді кумедно! Може один і той самий співак поставити запитання глибоким контральто і відповідати сопрано? Це, мабуть, такий твій жарт? Невже хтось із хору не зміг би проспівати кілька тактів...» [цит. за 247, с. 97]. Ще гірше було 1903 року, на що композитор скаржився своєму близькому другу Ф. Бейеру: «Йшла сцена "Біля брами монастиря". Крім оркестру, усе було бездарним: Еллен (Гулбрансон) не передала душевних переживань, що від неї вимагали, альт був огидним, хор крихітним (20 людей) і бридким... Так, навіть орган був занадто млявим. Коротше кажучи, виконання, за яке вдома мені було б соромно!» [297, с. 97].

Музично-драматична сцена «Біля брами монастиря» стала виплеканим плодом Б. Бйорнсона та Е. Гріга, що приніс творцям заслужений успіх і віру

в сили власного музично-драматичного таланту, необхідну для подальшої роботи в обраній сфері. Успіх перших постановок наштовхнув творців на думку про створення опери за мотивами «Арнльота Гелліне». Збереглися листи, де композитор звертався до Б. Бйорнсона з проханням створити оперне лібрето на цей сюжет, і воно в стислі терміни справді було написано. Протягом багатьох років, навіть у той час, коли Е. Гріг уже працював над іншою своєю оперою, бажання закінчити «Арнльота» не залишало композитора: «Нещодавно я перечитав обидва перших акти “Олафа” й “Арнльота” і прийшов до висновків, що мій музично-драматичний інтерес схиляється до останнього. <...> Добре, що “Арнльот” відлежався; я набрався досвіду, став краще тямити в драмі, і зараз маю певні відчуття, що це виллється в дещо суттєве. Тільки не подумай, що я повністю збожеволів» [248, с. 106]. Однак через невідомі причини цей задум так і не був реалізований: крім згаданої вже сцени «Біля брами монастиря», залишилися тільки окремі ескізи, яким не судилося вирости в щось більше.

Проте і єдина сцена з циклу норвезького драматурга знайшла належне місце в серцях самих авторів: «...це найпрекрасніша моя робота, – зазначав Б. Бйорнсон, – найкраще з усього, що я створив» [222, с. 10] (предислов к Ар, с.10). «Вражений Б. Бйорнсон був у нестямі від захоплення, коли я показав йому написану мною музичну сцену» [цит. за 5, с. 104], – ділився згадками Е. Гріг в інтерв'ю газеті «Даннеброг» 1893 року, та й для самого композитора «Біля брами монастиря» стала одним із найулюбленіших творів. У листі до данського видавця він писав у листопаді 1871 року: «Я задоволений, що Ви зацікавлені ідеєю моїх «Картинок із народного життя» (оп. 19). Проте я був би щасливий ще більше, якби ви погодилися зі мною, що “Біля брами монастиря” – моя найкраща праця» [цит. за 247, с. 96].

### 3.2. Композиційно-драматургічні особливості мелодрами «Бергліот»

Мелодрама «Бергліот» ознаменувала новий крок у розвитку музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга. Цей опус став першим досконалим завершеним зразком серед великих музично-драматичних творів видатного норвезького романтика. Ні сцена «Біля брами монастиря», що хронологічно передує мелодрамі, ні музика до драм «Сігурд Юрсальфар» та «Пер Гюнт», навіть пролог опери «Олаф Трюгтвасон» не можуть порівнюватися з мелодрамою «Бергліот» за цілісністю та вибудованістю композиції, драматургічною логікою розгортанням дії, смисловою завершеністю цілого. Цей твір виявився надійною ланкою, що міцно скріпила дружнє співавторство Е. Гріга та Б. Бйорнсона. І хоча в музичній мові мелодрами подекуди відчуються ще невпевнені кроки музичного драматурга-першопрохідця, усе ж у творі яскраво помітний процес кристалізації рис, які стали згодом характерними для сценічного доробку Е. Гріга.

Перед тим як зосередитися на особливостях власне мелодрами «Бергліот», варто звернути увагу на специфіку її жанру. Витоки мелодрами сягають далеко вглиб століть, ще до античних часів, проте самостійним жанром музичного театру вона стає тільки із середини XVIII віку<sup>30</sup>. У мелодрамі дійові особи не співають, що становить основну відмінність від наявних на той час музично-драматичних жанрів, вони тільки декламують свій текст під музичний супровід. Таке поєднання виразного проголошення поетичного тексту й музики стало відомим як «мелодекламація». Цікаво відзначити, що в XIX столітті<sup>31</sup>, саме в той час, коли Е. Гріг береться за роботу над «Бергліот», мелодрама як жанр майже зовсім зникає зі сцени

<sup>30</sup> «Пігмаліон» Ж. Руссо вважають першим зразком мелодрами. Епізодично до цього жанру зверталися В. А. Моцарт («Заїда») та Л. Бетховен («Фіделіо», «Егмонт»)

<sup>31</sup> Окремі твори К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді та ін.



музичного театру й використовується епізодично лише у вигляді композиторського прийому.

Ескізи поеми «Бергліот» Б. Бйорнсон створив на початку 1860-х років, у той час, коли драматург завзято працював над найкращими зразками своїх історичних п'єс («Король Сверре», «Сігурд Злий»). Проте досконалого завершення віршований драматичний монолог зазнав 1871 року в синтезі з музикою Е. Гріга. Робота композитора над мелодрамою, розпочата на початку 1870-х, дійшла свого остаточного завершення тільки через чотирнадцять років<sup>32</sup>. Відомі різні думки з приводу настільки довгого процесу створення цього опусу, оскільки початковий варіант «Бергліот» був завершений буквально через декілька місяців після старту роботи. Частина дослідників схиляється до думки одо скрутного становища справ, пов'язаного з видавництвом мелодрами, інша вважає, що всі ці роки не можна було знайти гідної виконавиці на роль Бергліот. Так чи інакше, але восени 1885 року Е. Гріг закінчив оркестровку свого дітища.

Прем'єра пройшла з успіхом, п'єсуптепло зустріли і публіка, і критика. Проте сам Е. Гріг ставився до свого твору досить критично: «У моїй речі багато слабких місць, я занадто ясно це бачу, але основна ідея відчута правильно, у цьому мене ніхто не переконає» [цит. за 5, с. 301].

Нагадаємо, що в основу сюжету поеми «Бергліот» покладено фрагмент саги про Харальда Суворого – наступника Олафа Святого, що включена до зводу саг давньоісландського скальда Сноррі Стурлусона «Хеймскрінгла». Виокремлена сцена із саги оповідає про підступне вбивство лідера селян-бондів Ейнара Брюхотряса та його сина-спадкоємця Ейнріді королем Харальдом, підступність якого викликала обурення в рядах норвезької знаті та фермерів, проте не вилилась у відкритий рішучий протест за відсутності сильного лідера.

---

<sup>32</sup> Фортепіанний супровід до мелодрами був завершений в 1871 році, в той час як партитура твору вийшла з-під пера композитора тільки в 1885.

Власне, у поемі, а відповідно, і надалі в мелодрамі, Б. Бйорнсон та Е. Гріг, як це властиво їхньому авторському задуму, що наскрізною лінією проходить крізь усі твори музичного театру, концентруються на периферійних персонажах історії. Творці змальовують сильну жіночу натуру, з незламним стрижнем, яка з високо піднятою головою наперекір усім життєвим перипетіям гордо підноситься над обставинами. Такою є Бергліот – дружина Ейнара Тамбешельвера<sup>33</sup>. Саме така Бергліот підкорила спочатку неосяжне, вільне серце Б. Бйорнсона, надихнувши його на створення своєї поеми, а згодом і чутливу душу Е. Гріга. Норвезькі митці малюють власну версію суб'єктивної драми героїні, відштовхуючись від поодиноких скупих об'єктивних фактів історії середньовічного скальда.

Мелодрама «Бергліот» – це трагічний монолог правительки норвезького округу, яка стає свідком безжалісного вбивства її чоловіка й сина. Динамічність невидимого сюжету, що розгортається лише перед поглядом головної героїні, монолітність наскрізного розвитку драматургії твору покликані протримати публіку в напрузі від початку до прикінцевих рядків-моралі Бергліот: «До кого мені звертатися по захист? До Одіна? – Він перестав чути мене ще в дитинстві. <...> Проте новий, єдиний Бог Назарету помститься за мене, бо Його рука важка. <...> І скоро ми всі знайдемо свій дім»<sup>34</sup>. І знову могутність Єдиного Бога підноситься над «глухою» жорстокістю варварських божеств, і пробудження власної людської сили стає неможливим без «каналу зв'язку» між смертним і Христом.

На відміну від музично-драматичної сцени «Біля брами монастерія», драматург і композитор не позбавляють головну героїню твору власного імені, але піднімають образ жінки на вищий рівень, знову універсалізуючи його: автори розкривають шлях духовного переродження не могутнього ідеалізованого героя славетного минулого, а простої жінки, яка гідно

<sup>33</sup> Ейнар Брюхотряс – лідер селян-бонде

<sup>34</sup> Використані цитати – авторськими переклад, зроблені в процеснаукового дослідження з норвезьких та англійських джерел.

приймає рокові обставини, спочатку намагаючись змінити їх, але згодом, розуміючи безглуздість спроб, апелюючи до Вищої сили, трансформує себе й своє власне ставлення. Така щирість і правдивість змалювання образу Бергліот перетворює її на близький простому норвежцю взірець, який відчутно резонує у свідомості сучасників.

Для Е. Гріга метою мелодрами стало донесення ідеї поетичного тексту, не перетвореного на лібрето. Композитор довго вагався щодо вибору жанру для цього сюжету, але врешті-решт визначився: «Якщо вже писати музику саме до цієї поеми Б. Бйорнсона, то тут має бути тільки мелодрама. Іншого вибору немає» [цит. за 5, с. 301]. Композитор використав повний текст твору, поєднавши його в первозданному вигляді зі своєю музикою, відмовившись від зайвих прикрас, від зовнішніх ефектів, крім монологу-декламації однієї героїні, ніби спрямовуючи світло всіх софітів лише на неї. У результаті Е. Гріг створив цілісну музичну драму.

Мелодрама «Бергліот» – монолітний музично-драматичний твір, який вирізняється вибудованістю композиції, драматургічною логікою розгортання дії, змістовною завершеністю. Сценарна драматургія тут повністю збігається з драматургією музичною, основним завданням якої є розкриття власними засобами сюжетних подій п'єси, емоційних станів героїні, її не висловлених уголос думок і почуттів.

Згідно з думкою П. Амдама, «музичне тлумачення поглибило [зміст – *Л. Синяк*] поетичного твору» [216, с. 354] Б. Бйорнсона. Композитор слідом за другом-літератором дотримується в музиці мелодрами високого стриманого стилю старонорманської саги: мова Бергліот – лаконічна, позбавлена відвертих емоцій, ґрунтується на надійній опорі музичного тексту, що чуйно озивається на найтонші нюанси душевних станів героїні, при цьому не вдаючись до навмисної картинної архаїзації музики, але вміло влітаючи у звукову канву інтонації й ритми, властиві народному норвезькому епосу: елементи старовинної модальності – свіжі вкраплення лідійського, дорійського, фрігійського, натурального мінору й відповідні їм

оригінальні мелодичні інтервали, ковзальні поступеневі скальдові інтонації та колоритні північні гармонії, довгі витримані акорди, нерідко подовжені ферматами, і сам прийом мелодекламації, обраний для партії чтиці, привносять до твору аутентичний дух нордичної старовини.

Загальна композиція мелодрами «Бергліот» не має яскраво визначеної форми. Може здатися, ніби цей твір – суцільний потік музичної думки, що супроводжує словесний текст. Однак у процесі більш ретельного дослідження в організації музичного тексту мелодрами простежуються певні закономірності. В основі композиції «Бергліот» – окремі, відносно самостійні епізоди (умовно – «номери»), кожний зі яких несе свою функцію в розвитку драми. Схематично виділяються дев'ять таких номерів. Ці епізоди різні за своєю функцією, образним змістом, формою, але всі вони вбудовані в канву розвитку драматургічної дії, в основі якої спостерігаються певні риси двофазності. Драматургія твору може бути представлена у вигляді хвилі, у графічному зображенні якої рельєфно виділяються три пункти: її зародження (початок), гребінь (вершина) та спад (завершення). Праобраз хвилі, що ліг в основу матриці твору, наближається за своїм значенням до архетипу моря. Нагадаємо, що море на одному рівні з образом гори було фундаментальним символом норвезької культури – уособленням волі, внутрішньої прихованої міці, просторової необмеженості, відсутності бар'єрів – як фізичних, так і ментальних. Знак, закладений у саму основу драматургії мелодрами, став символом підсвідомого ресурсу сили норвезької жінки, здатної здолати все на своєму життєвому шляху.

Перша фаза цієї хвилі – висхідна від початку до вершини – включає в себе розстановку конфліктних сил, визначення контексту подій, а також експонування образу головної героїні та його еволюцію. У цій висхідній фазі, що охоплює перші п'ять епізодів, демонструється багатогранний образ Бергліот, яка перероджується з кожним новим етапом розвитку. Під час введення в ситуацію, у момент ознайомлення з контекстом подій, Бергліот сповнена гордості й щастя, адже її чоловік – ватажок норвезьких селян –

разом із сином запрошені в замок самого короля для мирних переговорів. Наступний етап – Бергліот охоплена тривогою: незрозумілі звуки боротьби долинають із боку замку. Відкритого конфлікту ще нема, страшні передчуття Бергліот ще можуть не здійснитися. Але ж ні – мир порушено. У третьому та четвертому епізодах Бергліот у розпачі: ті, кого вона так кохала, мертві, і поривання врятувати їх абсурді. П'ятий епізод – вершина першої фази розвитку. Бергліот сувора й витримана. Уже немає місця емоціям і душевним переживанням. Передовсім вона – правителька, і це не дає змоги в словах виливатися її горю та жалю. Весь біль, весь відчай, що переповнюють Бергліот, знаходить своє вираження в музиці – одночасно величній і надламаний, овіяній прохолодною стриманістю Півночі. Ми бачимо, як через певні етапи розвиток підходить до своєї кульмінації. Проте, на нашу думку, це не просто місцева вершина. Це – кульмінаційний момент драматургії всього твору, причому драматургії як сценарної, так і музичної. У подальшому розвитку мелодрами епізоду такої емоційної сили та внутрішньої напруги більше не буде.

Друга фаза розвитку – дзеркально протилежна першій. Відштовхуючись від кульмінаційної точки, дія йде на спад, поступово повертаючись до первісного пункту, але вже на новому рівні глибини. З початком другої фази Бергліот закликає народ до помсти, але ці заклики звучать наче агонія вже мертвого тіла. Спроби змінити щось, хоча б так вгамувати біль, коли всередині вже незворотно розростається порожнеча. Останній епізод у композиції «Бергліот» – фінальний траурний марш – це трагічна розв'язка мелодрами. Бергліот повертається до спорожнілої домівки, де все, буквально кожна дрібниця буде вічно нагадувати їй про втрату.

Як зазначено вище, принципи, закладені в основу сценарної драматургії, знаходять своє вираження й через суто музичні закономірності. Музика Е. Гріга не просто посилює сенс, закладений у слові, не тільки деталізує та «звукозображає» сюжетні події, але і є рівним, повноправним

«оратором» поряд із живою мовою, нерідко повідомляючи слухачеві більше, ніж слова читця.

Відкривається «Бергліот» оркестровим епізодом, що виконує функцію *вступу*. Ця музика вводить в образну сферу мелодрами, готує слухача до майбутніх сюжетних подій. Саме тут зосереджено всі провідні лейттеми та лейтінтонації мелодрами. Отже, у певному сенсі цей епізод можна назвати стислою увертюрою.

Характер указаного музичного фрагмента піднесений, тріумфальний. Святковість настрою посилюється світлою, «чистою» до-мажорною тональністю. Чітка чотиридольна метрика, пунктирний акцентований ритм, акордова фактура, гучна динаміка, фанфарні інтонації, виражені тріолями та висхідними кварто-квінтовими ходами в мідних духових – усе це яскраво демонструє жанрові ознаки урочистого маршу. Перший епізод написаний у простій тричастинній формі неконтрастного типу зі скороченою репризою. Серед багатьох наступних номерів мелодрами цей епізод є рідкісним прикладом використання чіткої структури в організації зазначеної побудови.

Неочікувано контрастним порівняно зі вступом стає другий епізод. Це – *зав'язка драми*. Певною мірою – це момент *ситуації*. На відміну від опери, тут вона проявляється не в першому перетині контрастних сил, а в зловісному передчутті, що раптово охоплює Бергліот.

Другий епізод поєднує в собі дві контрастної побудови. Перша з них, звукозображальна за жанровими ознаками тематизму, змальовує несподівані пориви вітру, який приносить із собою гнітюче відчуття тривоги. Це яскраво зображене в музиці: висхідні стакатні інтонації, оповиті «пурхаючими» форшлагами, звучать на фоні гуркоту тремоло литавр; кожний новий «порив» відокремлено паузами, подовженими ферматою; динамічні хвилі наслідують завивання вітру; тональна невизначеність посилює напруженість моменту.

Друга побудова – розвиваючий розділ. Уся вона витримана на органному пункті. Тематичний матеріал представлений секвенцією з

подальшим дробленням, в основі якої лежать закличні квартові фанфарні інтонації. Потроху Бергліот починає розуміти, що відбувається зрада! «Бездіяльність рівноцінна смерті!» – вона рішуче поривається на допомогу.

Зіткнення двох протилежних сил, нехай і непряме, наділяє наступний (третій) епізод функцією *колізії*. Саме в цьому номері відбувається перше зіткнення головної героїні з жорстокою реальністю. Мир порушено, і це вже не просто страшні припущення Бергліот: вона чітко бачить солдатів, які наближаються, і, усвідомлюючи, чим це загрожує її чоловікові та сину, волає про допомогу. Уся побудова пронизана закличними інтонаціями висхідної квінти, які немов підкреслюють войовничий клич, але клич жінки – насправді слабкої й незахищеної, якою сильною та незламною вона не хотіла б бути. Цей епізод в обсязі періоду повторюється двічі з тональним зсувом на тон угору (ре мінор-мі мінор), що немов символізує надію, яка палає в серці Бергліот. Закінчується цей розділ невеликим доповненням: на *ff* хроматичний ланцюг грузних октав, перериваючись паузами, немов завмиранням серця, низходить з уповільненням та ритмічним збільшенням. Цей хід нагадує риторичну фігуру *catabasis*, що в буквальному сенсі символізувала сходження в пекло, але й одночасно є характерною формулою стародавніх пісень скальдів. Висхідна секста, якою починається цей фрагмент, немов виростає з попередніх квінтових інтонацій, звучить надзвичайно надривно. Цей епізод – місцева кульмінація, що констатує напружений драматизм подій.

Четвертий епізод відкривається музичним матеріалом вступу, який, хоч більш і не з'явиться в подальшому розвитку, у певному сенсі може бути названим лейттемою. Це – тематична реприза безтурботного блискучого вступу, переосмислена ремінісценція, яка покликана підкреслити всю напруженість і драматизм обставин. Святкова тема маршу з першого епізоду мелодрами звучить тепер болісно та надломлено. Повертається лише первісний темп, та й він із позначкою «набагато спокійніше». Замість життєрадісного до мажору, звучить скорботний мі-бемоль мінор із властивим йому похмурым затемненим семантичним колоритом. Від попереднього

світлого вступу залишився тільки витриманий у басу звук «до» як згадка про нещодавнє щастя. Е. Гріг свідомо розщеплює монолітний мотив, розділяє його, немов незримою межею, на два елементи: транспоновану мелодію й органний пункт на тоніці першого епізоду. Така біфункціональна фактура призводить до конфлікту тональних устоїв (es-moll/c), що неймовірно загострює трагізм цього епізоду. Жахлива реальність нарешті доходить до свідомості Бергліот. Розум її вже збагнув, що нічого не змінити, але серце все ще шепоче: «Це неправда!» Звичайно, ще неможливою є поява політональності у творчості Е. Гріга, однак паростки явища, яке стане таким популярним у майбутньому столітті, безперечно, наявні.

Просвітлення після нещодавньої тональної напруженості вносить «ліричний», сповнений світлої туги фа-дієз мінор – тональність другого фрагменту вказаного епізоду. Тут композитор вводить ще одну тематичну арку-спогад – трансформовану тему другого елементу ситуації: секвенційність розвитку та принцип дроблення, ті самі інтонації, однак пом'якшені відсутністю пунктиру, деякі кварта замінені терціями, в органному пункті замість тремоло – сухі акорди в приглушеній динаміці. У цьому розділі означена тема звучить, немов схлипи, – від колишньої рішучості не залишилося й сліду.

Уперше тут з'являються низхідні ламентозні секунди – інтонації зітхання, що в подальшому стануть невід'ємними супутниками Бергліот.

Наступний епізод – це вершина мелодрами, її драматична *кульмінація*. На початку його звучить самостійний оркестровий епізод. Неквапливий темп «кроку», тридольний метр із синкопованим ритмом, хоральна акордова фактура – усе вказує на жанр сарабанди. Мінорна тональність посилює траурний характер епізоду. У кантиленній мелодії, завуальованій у тяжких акордах сарабанди, дано опосередковану характеристику образу головної героїні. Бергліот обертається до нас новою гранню. Уже немає місця емоціям і душевним переживанням. Насамперед – дружина короля. Музика цього розділу сповнена величної гідності та благородної краси. Гармонічні барви



мажоро-мінору, елементи натурального мінору та лідійського звукоряду наділяють цю музику прохолодною стриманістю Півночі. Експозиційний розділ завершується гармонічним ланцюгом акордів, які, немов ударом гонгу, припечатують кожне речення, промовлене головною героїнею.

Початок шостого епізоду одночасно є й початком *другої фази розвитку* в загальній драматургії твору. Цей фрагмент будується за зразком третього епізоду: дві однотипні побудови, причому остання звучить із тональним зсувом. Інтервалом зсуву слугує також велика секунда, але низхідна: закликаючи народ помститися за свого ватажка, Бергліот поступово втрачає надію, адже відповіддю їй – мовчання. Музична тканина цього епізоду насичена калейдоскопом тематичних елементів, що може символізувати душевне сум'яття, яким охоплена Бергліот: пунктирні фанфарні інтонації на незмінному органному пункті, що, без сумнівів, передають рішучість головної героїні поквитатися зі злочинцями; немов відлуння риторичної фігури *circulatio* – кружляючі мелодичні інтонації безвиході та відчаю; висхідні оклики-квінти, які символізують благання Бергліот; поривчата висхідна тема, що неначе прагне вирватися, звільнитися від кайданів жорстокої реальності, але обривається ламентозним «зітханням», повтореним двічі, як образ нездійсненності цих надій. Цікаво відзначити, що ця тема має низку спільних рис із першою темою вступу з опери М. Скорика «Мойсей». Неймовірним здається те, що композитори різних країн та різних епох прийшли, у зв'язку зі схожим образним змістом та прагненням передати відчуття приреченості й неможливості розірвати пута обставин, до створення майже однакових тем. Так звана «тема кайданів» (Л. Кияновська) була створена М. Скориком більш ніж через сто років після написання Е. Грігом «Бергліот». Тут вступає в дію закономірність, установлена М. Севериною [162] щодо взаємопроникнення національного й загальнолюдського, що синтезується на підсвідомих рівнях психіки людини: з підсвідомості змістовні праобрази (перейняті генетично й закладені в дитинстві) транслують смисли у свідомість – насамперед генокоди національної

культури (близькі й природньо зрозумілі), але спираючись на «вмонтовану» генетичну пам'ять людства й універсальні іншокультурного досвіду. Як зазначає дослідниця, базові національні інваріанти – це «здатність етносу втілювати архетиповий досвід усього людства» [162, с. 126].

Сьомий епізод виконує звукозображальну функцію, яка посилює виразність тексту. Це продовження розвиваючої частини мелодрами. Загальні форми руху: розкладені арпеджіо, фігурації, жвавий темп – усе це створює ефект руху, погоні, про які йде мова. Дозволивши емоціям ненадовго затьмарити розум, Бергліот бере себе в руки – і перед нами знов сувора й велична дочка вікінгів: це змальовано могутніми акордами на *fff*, сувора стриманість яких підкреслена плагальністю.

Нестримне горе жінки, яка втратила коханого, і матері, котра втратила любе дитя, проривається нарешті з-під маски гордості. Восьмий епізод відкривається простою ліричною темою, що звучить немов несамовитий плач душі. І хоча триває вона всього п'ять тактів, цього досить для того, щоб вловити справжні, непідробні емоції героїні. Жанрові ознаки ноктюрну пронизують цю щирю музику: яскраво виражена гомофонно-гармонічна фактура із широким розривом між голосами, пісенна природа мелодики, що насичена зламаними інтонаціями зітхань, яким передують тріольні голосіння. Характерний для ноктюрну розкладений фігураційний акомпанемент, спрощений завдяки використанню «глибокого» басу та акордів у середньому регістрі, що підкреслює напруженість, трагізм моменту. Отже, цей невеликий, обсягом одного речення оркестровий фрагмент є одним із найвиразніших фрагментів мелодрами.

Загальний мелодичний контур восьмого епізоду – спадний. Це яскраво помітно в темі першого речення, але наявне і в подальшому музичному розвитку. Ламентозні інтонації становлять наче «інверсію» теми з попереднього розділу. У литавр у ритмічній кількісній звуковій прогресії приречено звучать «удари долі». Використано елемент звукозображальності:

тяжкі акцентовані октави в басах немов намагаються передати «тяжкість руки Господа».

Важливо відзначити, що саме в цьому епізоді в партію актриси-чтиці Е. Гріг свідомо вносить конкретні метро-ритмічні уточнення й зберігає їх до кінця твору: кожна фраза тексту розташовується над тим тактом, де вона має прозвучати, на початку фрази композитор нотує паузи, що регламентують момент вступу чтиці щодо музичного тексту, а над кожним складом вказує його тривалість й штрих, проте вказівки на висоту звуку, як і раніше, немає. Цей прийом, що створює, за визначенням Дж. Хортонна «органічну єдність» [257, с. 97] між словом і музикою, передусь майбутнім принципам «розмовного співу», який утвердиться в мелодрамах ХХ століття.

Останній епізод у композиції мелодрами «Бергліот» – фінальний траурний марш – це трагічна *розв'язка* драматургії мелодрами. У цьому розділі зосереджено останні рядки поетичного тексту Б. Бйорнсона. Саме в ньому востаннє промовляє Бергліот до слухачів:

*«Просторі зали я закрию,  
і люд весь відішлю,  
худобу й коней я продам,  
відійду і буду жити сама!  
Ідь повільно,  
досить скоро ми будемо вдома»*

«Фінал, де стражденна жінка описує повсякденні справи, – пояснює Г. Храповицька, – викликав здивування багатьох коментаторів своєю простотою й буденністю, але за ними ховалося нездоланне горе. Такий був стиль саги» [188, с. 73].

Драматична «тяжка» до-мінорна тональність, чотиридольний метр, мономерний ритм супроводу, грузна акордова фактура «*marcia funebre*», насичена низхідними ламентозними секундами мелодична лінія неймовірно точно малюють глибинний стан душі Бергліот. Інтонаційно цей епізод наближається до відомих в історії музики прикладів трагічних та

драматичних творів, таких, як Ноктюрн ор. 48, № 1 до мінор Ф. Шопена, «Бидло» з циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки».

Траурний марш написаний у простій тричастинній формі з варійованою, динамізованою репризою (зі збереженням структури). Завершується цей епізод і разом із ним уся мелодрама кодою-підсумком, побудованою на інтонаціях основної теми траурного маршу.

Отже, зберігаючи недоторканим автентичний текст поеми Б. Бйорнсона, лише посилюючи музичними засобами емоційний ефект внутрішніх метаморфоз головної героїні, Е. Гріг свої основні авторські думки зосереджує в окремих інструментальних номерах. У ключових епізодах мелодрами в композитора завжди «говорить» оркестр: піднесений початковий епізод мелодрами – урочистий марш із чіткою чотиридольною метрикою, пунктирним акцентованим ритмом та тріолями, акордовою фактурою, фанфарними інтонаціями та висхідними кварто-квінтовими ходами в мідних духових; драматична кульмінація – скорботна сарабанда в повільному темпі «кроку», тридольному метрі із синкопованим ритмом, чия безвідрадна мелодія завуальована в тяжких акордах хоральної фактури; трагічна розв'язка, позначена рукою автора як «*marcia funebre*», – траурний марш із номірним ритмом супроводу, грузною акордовою фактурою, болісними «ламентозними» зітханнями мелодії – усе це досить розгорнуті (у масштабах загального цілого) сольні оркестрові епізоди, які встановлюють межі основних фаз розвитку драми.

Цікава закономірність простежується і в композиційних особливостях кожного окремого епізоду «Бергліот». У загальній структурі мелодрами лежить принцип чергування замкнених за формою номерів із розімкненими побудовами наскрізного типу. З дев'яти виділених епізодів лише наведені вище три оркестрові сцени, що позначають основні етапи дії, мають чіткі, завершені, логічно вибудовані форми: складний період із доповненням у центральній сарабанді та проста тричастинна форма у двох маршах, що обрамлюють мелодраму. Своєю композиційною визначеністю ці епізоди ніби

маркують межі драматургічних етапів дії – її експозиції, кульмінації, розв’язки.

Логіка тонального плану мелодрами «Бергліот» полярна до одвічної бетховенської концепції «від темряви до світла»: до мажор – «чиста» життєрадісна тональність першого епізоду, зазнаючи низки тональних метаморфоз, трансформується в заключному траурному марші в однойменний до мінор – тонально-семантичний символ драматизму, печалі та скорботи. Окрім цієї явної тональної арки, що лежить на поверхні, тут наявні більш глибинні закономірності: якщо умовні тонічні устої всіх епізодів твору розташувати в межах однієї октави, то можна простежити висхідний рух до найвищої точки, яка збігається з кульмінаційним епізодом мелодрами (рис. 3.1).

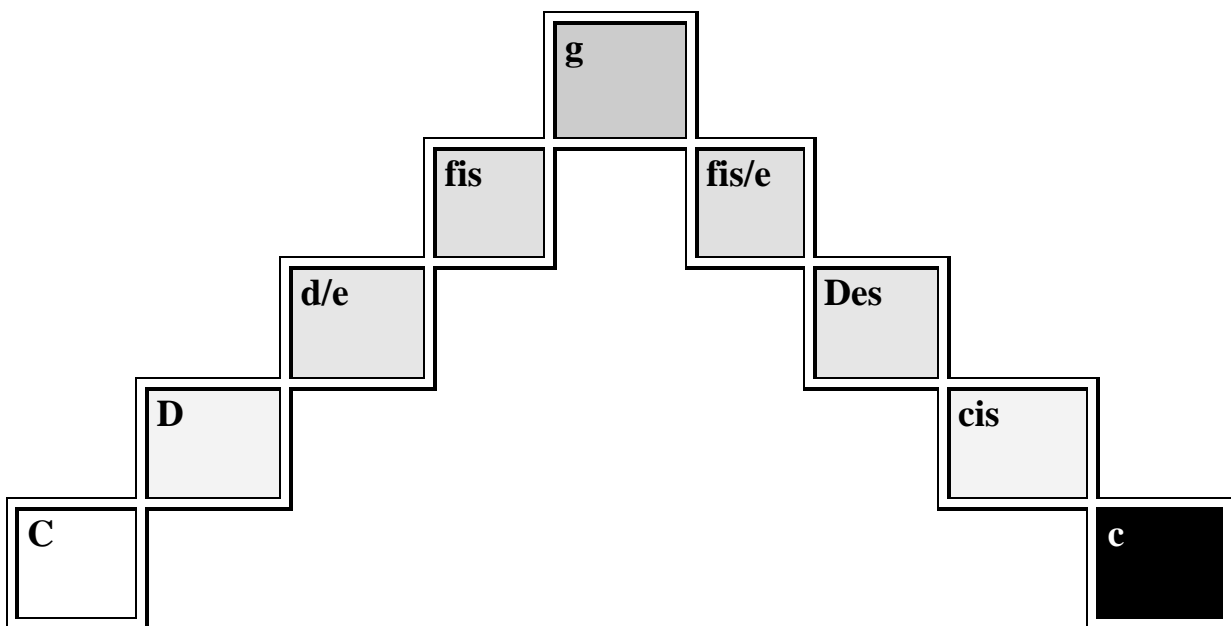


Рисунок 3.1. Схема тонального плану мелодрами «Бергліот»

Цікавою видається й інтонаційна драматургія «Бергліот». Як кріпильні тематичні мости між епізодами мелодрами Е. Гріг використав низку тем-ремнісценцій, що воскрешають спогади минулого в нових барвах. Одним із таких відголосків є тема початкового гордівливого урочистого маршу: у четвертому епізоді вона звучить болісно та надламано. Повертається лише первісний темп, та й він з авторською ремаркою «набагато спокійніше».

Замість життєрадісного до мажору звучить скорботний мі бемоль мінор із властивим йому похмурим затемненим колоритом. Від попереднього світлого вступу залишається тільки витриманий у басу звук «до» як згадка про недавнє щастя.

Початкова тема з'являється і у фінальному траурному марші. Мотив з її середнього розділу, у якому ледве можна розрізнити «ламентозні» інтонації, набуває свого істинного значення в заключному епізоді. Змінюючи темп, лад, але фактично не втрачаючи своїх мелодичних контурів, ця ремінісценція слугує черговою сполучною аркою у творі.

Крім тем-спогадів, у мелодрамі наявні й окремі інтонаційні звороти, що планомірно застосовані для характеристики й розвитку певних образів. Зокрема, для відтворення героїчних картин минулого, славетних битв і військових подвигів введено урочисті фанфари. Кличні інтонації з'являються щоразу, коли Бергліот закликає народ до помсти. Загалом, Бергліот супроводжує цілий комплекс інтонацій: не тільки специфічні квінтові заклики, але й «ламентозні зітхання», і риторичні фігури *catabasis*, *circulatio*, що підкреслюють її безвихідне становище.

Усі наведені характеристики належать до музичного матеріалу, зосередженого в партії оркестру, сам же монолог актриси являє собою поетичний текст, що промовляється виразно, проте не на розспів, на фоні інструментального супроводу. Єдині авторські уточнення щодо виконання з'являються у двох останніх епізодах мелодрами.

Підсумовуючи зазначене вище, можемо зробити висновок по те, що всі наведені особливості мелодрами «Бергліот», безперечно, продиктовані прагненням Е. Гріга втілити трагізм драми Б. Бйорнсона на різних рівнях музичного твору: сюжетному, інтонаційному, тональному, структурному.

«Бергліот» після прем'єрного виконання в Крістіанійському театрі 3 листопада 1885 року<sup>35</sup> (друга, оркестрова редакція) витримала низку постановок у різних містах Європи, зокрема Копенгагені, Стокгольмі, Лейпцигу, Берліні, Амстердамі, Лондоні та ін. Проте постановка мелодрами за межами Норвегії завжди ускладнювалася відсутністю якісного перекладу, на чому неодноразово наголошував сам Е. Гріг: «...якщо така робота з'явиться [композитор має на увазі не формальний переклад тексту, а максимально природньо інтерпретовану поему – *Л. Синяк*], то переклад має бути вищого гатунку» [цит. за 249, с. 18], – писав композитор видавцю М. Абрахаму 1886 року. Текст мелодрами «Бергліот», створений Б. Бйорнсоном у специфічному розмірі з різноманітністю голосних та приголосних алітерацій, що імітував стиль саги, ускладнював роботу перекладачів, оскільки нездійсненою метою було збереження архаїчного духу оригіналу. Незважаючи на зазначене вище, протягом наступних п'яти років із моменту прем'єри у світ вийшли партитури з норвезьким, німецьким, французьким та англійським перекладом. Ф. Кордер, автор першого англійського перекладу, вирішив втиснути «Бергліот» у рамки староанглійської мови, що ускладнило сценічне життя твору на англослов'янському коні протягом майже всього ХХ століття (тільки 1989 року з'явився перший оновлений переклад І. Дж. (Тед) Вуда). Переклади твору не перестають з'являтися і в наші дні: 2000 року вийшов оновлений переклад мелодрами «Бергліот» сучасною англійською мовою, який зробила президент Міжнародного товариства Едварда Гріга Беріл Фостер.

Е. Гріг високо цінував мелодраму й ретельно ставився до професіоналізму виконавиць, відмовляючись виконувати твір за відсутності гідних актрис. «...Вона не повинна неодмінно бути музикальною, якщо значною мірою наділена трагічним талантом, – писав композитор Х. Леві

---

<sup>35</sup> Бездоганне виконання норвезькою акторкою Лаурою Гундерсен (1832–1898) під керівництвом самого композитора. Саме першій виконавиці ролі Бергліот присвятив автор партитуру твору, що вийшла двома роками пізніше.

музичному директору Мюнхену. – Насамперед, вона повинна зуміти передати океан суперечливих почуттів. Бергліот – жінка у віці, тому її не може грати молода актриса. Як шкода, що Клара Зіглер<sup>36</sup> у від'їзді. Не могли б ви зробити неможливе можливим?! Без вдалої інтерпретації я не наважуся виконати цей твір у Мюнхені. Я робив це в Брюсселі та Парижі й знаю, що навіть на не-німецьку публіку він може справити враження» [43, с. 78]. При цьому митець дуже болісно реагував на невдалі, на його думку, інтерпретування мелодрами. Зокрема, у своєму щоденнику він нотував: «Вона [Марія Брема<sup>37</sup> – *Л. Синяк*] – божевільна жінка й ніяка не Бергліот <...> загалом – дуже беззмістовно і неприродно» [44, с. 123], «Фру Роза Бертенс<sup>38</sup> отримала багато оплесків за “Бергліот”. Але вона була жахлива, за моїми та й кожного жителя півночі уявленням. Яке море нещирості у вираженні!» [44, с. 196].

Е. Гріг дуже трепетно ставився до мелодрами й наприкінці життя з любов'ю зазначав, що цей його «твір належить до найкращих» [249, с. 21], а після одного з чергових виконань твору занотував у щоденнику від 22 березня 1907 року: «“Бергліот” знову зачарувала публіку...» [44, с. 188].

### 3.3. Музика до драми «Сігурд Юрсальфар»

Драма Б. Бйорнсона «Сігурд Юрсальфар» разом із поемою «Бергліот» та поетичним циклом «Арнльот Гелліне» належить до раннього (історичного) періоду творчості драматурга. У ній змальовано Норвегію початку XII століття – часів правління монархів із династії Інґлінґів. Після смерті Магнуса III Босоногого (1103) на престол Норвегії зійшли два його нащадки. У драмі представлено протистояння братів-королів – жорстокого

<sup>36</sup> Клара Зіглер (1844-1909) – відома німецька трагічна акторка.

<sup>37</sup> Брема Марія, насправді, Мінні Ферман (1856–1925), англійська актриса, виконавиця ролі «Бергліот» в Амстердамі 1906 року.

<sup>38</sup> Роза Бертенс-Блок (1860–1934), німецька актриса, декламувала «Бергліот» у Берліні 1907 року.



завойовника Сігурда I Хрестоносця та розсудливого миротворця-політика Ейнштейна I Магнуссона. В основі сюжету – суперечка в методах управління країною.

Сігурд прагне запровадити жорстку позицію розширення державних кордонів. Йому не сидиться на місці: він вбачає благо для своєї країни в нескінченних походах і завоюваннях, які дали б змогу підкорювати народи та приєднувати нові території до земель Норвегії. Він бере участь у хрестових походах, воює в Португалії та Палестині, захоплює місто Сидон, що й ставить собі в заслуги перед своїм братом: «Я здійснив похід, а не ти. Пам'ять про нього не зникне <...> я здобував перемоги над язичниками і взяв Сидон <...> Я відвідав Христову труну...»

Натомість Ейнштейн – прихильник творчих домінант внутрішньої політики, спрямованої на будівництво країни зсередини. Він не проводить агресивної зовнішньої політики, розбудовуючи королівство. Він заснував монастирі й побудував багато церков. За часи його правління Норвегія вступає в період економічного та культурного прогресу. Створено сильне та стабільне королівство. Спираючись на церкву, Ейнштейн захоплює у Швеції важливу область Емтланд, не застосовуючи жорстоких методів та не допускаючи кровопролиття. Він так висловлює свою позицію: «Звичайно, те, що я можу протиставити цьому, здається нікчемним, але моя діяльність сприяла процвітанню країни і, можливо, також залишиться в пам'яті народу. Так, по всьому узбережжю, від самої північної його околиці й до найпівденнішої, я в найбільш важливих місцях влаштував гавані, наставив віхи й зробив будинки для рибалок <...> А для подорожніх я проклав дороги через гори, відзначив їх кам'яними насипами, побудував на дорогах притулки <...> Область Емтланд, яка була абсолютно втрачена для Норвегії, я знову приєднав до неї, завоювавши її добрим словом і мудрою поведінкою, – і про це також буде пам'ятати народ, хоча завоювання здійснилося без крові й заліза <...> віддамо ж тепер на суд мудрих людей; нехай вони скажуть по совісті, хто з нас двох приніс більше користі рідній країні».

Використовуючи діалектичний закон єдності й боротьби протилежностей, Б. Бйорнсон засновує свою п'єсу на протиставленні характерів конунгів і кінцевому їх примиренні. Обидва герої мають підтримку народу, але це загрожує розгортанню громадянської війни. На диво, Сігурдові вдається приборкати свій норів і, усвідомивши хибність своїх переконань, зупинити ворожнечу.

Конфлікт між королями загострюється ще й тим, що брати стали суперниками в коханні до прекрасної Боргхільди, дочки багатого та впливового бонда. Вона закохана в Ейнстейна, проте вдало приховує свої почуття. Роздратована зволіканням розважливого короля, вона необачно, у пориві гніву, погоджується на пропозицію руки та серця від Хрестоносця, хоча потім і кається у своїй поспішності.

Проте твір закінчується щасливим, дещо наївним хеппі-ендом. Сігурд, прислуховуючись до слів брата, розуміє, що в нього неправильна політика, і вирішує разом із ним працювати над благоустроєм рідного краю. Боргхільда знаходить у собі сили відверто розкрити свої справжні почуття, розриває заручини із Сігурдом і знаходить щастя з коханим Ейнстейном.

Тут провідним архетипом твору стає образ братів-вікінгів, що є символом бінарного духу самих норвежців, який нерідко перебуває в протистоянні із самим собою. Та попри складність внутрішнього конфлікту, сучасники Б. Бйорнсона та Е. Гріга мали прийти до компромісу й знайти шляхи виходу з кризи – перед усім особистісної й надалі суспільної.

Б. Бйорнсон намагався розкрити в драмі основну ідею – відмови від кривавого дикунського минулого й повного розвороту в бік мирного дипломатичного розвитку Норвегії. Цим самим драматург проводив паралелі із сучасною йому країною, надихаючи народ на дружнє співіснування один з одним та із сусідніми державами, нагадуючи, що часи темного варварства давно вже пройшли.

Музичний супровід до «Сігурда Юрсальфара» Е. Гріг створив на прохання Б. Бйорнсона. Критика неоднозначно оцінила саму п'єсу, тому її

було вилучено з репертуарів багатьох театрів. Проте «Сігурд Юрсальфар» у синтезі з музикою Е. Гріга зазнав позитивних метаморфоз: п'єса мала шалений успіх у публіки не тільки під час прем'єри, а й у подальшому сценічному житті: у театральному сезоні норвезької столиці 1871/1872 років драма витримала десять постановок і впродовж тривалого часу була невід'ємною складовою репертуару театру.

Е. Гріг у своїй музиці до «Сігурда» не намагався деталізувати сюжетні події чи дати розгорнуті конкретні характеристики дійових осіб. У нечисленних музичних номерах композитор узагальнив основні риси, притаманні характерам головних героїв, як типово національні: героїчна відважність в образі Сігурда, стримана розважливність Ейнштейна, шляхетна гордість Боргхільди, могутня нестримна сила норманського народу в хорових фрагментах.

Музика до драми «Сігурд Юрсальфар» складається з восьми завершених номерів – двох для солістів із хором і шести оркестрових. Проте не всі інструментальні епізоди рівнозначні за своїм розташуванням у драмі: деякі з них – це розгорнуті симфонічні узагальнення («Тріумфальний марш» з III дії), деякі – оркестрові картини, що сприяють розкриттю сценічної дії («Сон Боргхільди» з I дії), водночас інші – виконують роль невеликих інтерлюдій-ремінісценцій, у яких композитор повертається до музичного матеріалу попередніх номерів.

Відкриває п'єсу невеликий оркестровий вступ-фанфара, що обрушується на слухача несподіваною кульмінацією. Як іноді літературні твори починаються зразу з розв'язки, так і перший чотиритакт вступу базується на заключному звороті майбутньої основної теми. Монументальне звучання повного оркестру вводить в атмосферу торжества й піднесеного настрою, ніби наперед віщуючи щасливий кінець.

Несподівано tutti оркестру (ff) змінюється ансамблем дерев'яних духових (без флейт), що супроводжується басами струнних і органним

пунктом у валторн. Початкові інтонації близькі до основної теми фіналу дев'ятої симфонії Бетховена.

Проте, не зважаючи на деяку зовнішню схожість, ця тема прикрашена винятково норвезькими, притаманними грігівському стилю зворотами: характерними «гріг-формулами» із «низпаданнями» VII ступеня, мажоромініорними зіставленнями терцових тональностей (C-dur – e-moll), використанням натурального мінору.

Після першого проведення теми поступово до ансамблю духових приєднуються й інші групи оркестру. Композитор завершує перший номер тим, чим і починав, – уже знайомими заключними інтонаціями теми у повній партитурній вертикалі на фортіссімо.

Оркестровим вступом відкривається кожний із трьох актів драми. «Випробування сили»<sup>39</sup> – такий підзаголовок має вступ до другої дії. Перший розділ складної тричастинної форми змальовує парадну ходу – придворні, дружинники та простий люд збираються задля того, щоб підтримати свого (одного з двох) короля-улюбленця. Стрункі квадратні побудови, чеканний ритм мелодії, що підкреслюється чітким супроводом струнних *riccato*, тим не менш пом'якшуються частими пурхаючими форшлагами та планомірно застосованими синкопами, немов спотиканнями, що робить музику цього номеру більш «приземленою», ближчою до простого люду.

Мелодія, що спочатку звучить в ансамблю дерев'яних духових, підтримується струнною групою, а потім проходить у повнозвучному *tutti* всього оркестру.

Середній розділ, відтінений однойменним ля мінором, – це надзвичайної краси ліричний діалог між флейтою та гобоєм. Мелодія глибоко народного складу, прикрашена характерними тріолями та форшлагами, із властивими норвезькому фольклору інтонаціями (розв'язання

---

<sup>39</sup> Дослівний переклад – «на сходці», «на змаганнях».

VII ввідного в V ступінь, терцові ходи із секундовими оспівуваннями: III-I, I-VI) в'ється навколо тонічного устою.

За основу номеру «Випробування сили» композитор бере написаний ним раніше (1869) твір «Гавот» для скрипки і фортепіано. Музика цього старовинного танцю в поєднанні з вдалою оркестровкою якнайкраще передає парадний настрій цього твору.

Вступ до третьої дії – один із ключових музичних моментів драми. Фінальний акт, згідно із задумом драматурга, повинен був стати кульмінацією всього твору: два брати, дві протилежності знаходять примирення й возз'єднуються один з одним. Е. Гріг зі всією відповідальністю підходить до написання вступного номеру, функція якого – створити потрібну атмосферу святковості й піднесення. «Тріумфальний марш» став одним із найвідоміших оркестрових творів композитора в Норвегії та за її межами.

Значною мірою в цьому номері простежуються характерні риси стилю Е. Гріга-драматурга. Музика маршу проникнута норвезькими національними елементами: народні інтонації в мелодичній лінії, рух тріолями та синкоповані каданси, мажоро-мінорні зіставлення. Характерний для Е. Гріга й принцип розвитку, застосований у «Тріумфальному марші»: фанфарний п'ятитакт на *ff*, контрастне камерне проведення основної теми в сольюючої групи інструментів (у цьому номері – це неперевершене соло квартету віолончелей), поступове наростання динаміки й ущільнення фактури, що призводить до апофеозного *tutti*'йного проведення основної теми у всього оркестру.

Якщо крайні розділи складної тричастинної форми маршу сповнені мужнього войовничого настрою, то в *trio* зосереджена світла лірична образна сфера. Мелодична лінія цього епізоду розмірено погойдується по звуках тризвуку у струнних смичкових і духових у казковому супроводі арфи, прикрашеної звучанням трикутника. І знов терцові співвідношення домінують і в самій мелодиці, і в тональному плані: *trio* повністю побудоване

на секвенційному розвитку основної теми Es-dur – g-moll, g-moll – b-moll, f-moll – As-dur – c-moll. Музичний матеріал «Тріумфального маршу» композитор використовує у двох інтермедіях, що об'єднують собою картини III дії.

Крім вступів до актів, у драмі наявний й окремий самостійний інструментальний номер – це інтермецо «Сон Боргхільди» з другої картини I дії. Цікаво, що епізод, який зараз критики вважають найслабшим із номерів «Хрестоносця» через його зовнішню ілюстративність та узагальненість, за часів творців критика сприйняла найкраще. Наприклад, Бернард Шоу, який після концертного виконання сюїти з «Сігурда» в Лондоні, загалом не дуже схвально сприйняв п'єсу, був зацікавлений лише цим номером: «...усе це – чисте шалапутство, за винятком лише однієї п'єси, наповненої почуттям і фантазією, де гра засурдинених струнних на *pianissimo* переривається ударами литавр. Ця частина малює чийсь неспокійний сон» [цит. за 5, с. 111].

Саме до створення цього номеру Б. Бйорнсон підходив дуже вимогливо, залишивши Е. Грігу чіткі режисерські вказівки: «...Боргхільда лежить напіводягнена поверх покривала на нерозібраному ліжку. Її волосся розпущене, сон неспокійний... До підняття завіси починає звучати тиха музика, коли завіса піднімається, вона малює тривожний сон героїні, чергуючись із тихими, втомленими проміжками, нарешті звучання музики зростає, досягаючи вираження великого страху; Боргхільда скрикує, прокидається таї встає. Музика малює сонм плутаних думок у момент пробудження; вона замовкає – Боргхільда шепоче: “Я все ще ходжу по розпеченому залізу!” Музика вирушає за нею, коли дівчина повільно виходить уперед, зупиняється й прихиляється до спинки стільця» [цит. за 5, с. 304].

Невеликий за розмірами номер складається з трьох фрагментів, підпорядкованих дії, що відбувається на сцені. При закритій завісі на рр похмурі монотонні ходи в низькому регістрі у струнних *divisi* налаштовують увагу слухача на те, що через декілька хвилин він побачить на сцені. Спадна

безрадісна мелодія час від часу звучить на фоні невпинного руху струнних, немов важкі зітхання-стогони людини, яка спить.

З моменту появи Боргхільди на сцені пасажі струнних прискорюються, стають нервовими й різкими. Темп *allegro agitato*, контрасти динаміки, акцентні «викрики» дерев'яних духових, що перериваються паузами, відтворюють картину жахіття, мук охопленої сном героїні. Безвідраднa низхідна тема третього розділу *Andante espressivo* передає крихітну надію (початковий секстовий хід), сум і розгубленість Боргхільди, яка заблукала у власних почуттях.

Найбільш розвинені оркестрові номери із «Сігурда Юрсальфара» (а саме «Випробування сили», «Сон Боргхільди» та «Тріумфальний марш») набули високої популярності як самостійні інструментальні твори, які Е. Гріг згодом об'єднав в окрему сюїту під ор. 56.

Менш відомі, принаймні за межами Скандинавії, два хорових фрагменти – «Народ Півночі»<sup>40</sup> та «Пісня короля», написані для соло тенора чи ліричного баритона, чоловічого хору й оркестру.

Пісня з хором «Народ Півночі» завершує другу дію в момент, коли Сігурд, обраний королем, готується вести своїх людей у хрестовий похід за честь і славу Норвегії: «Народ Півночі піде й принесе силу іншим». Б. Бйорнсон писав білим віршем із чотирма наголосами в кожному рядку на манер стародавніх норвезьких саг, що дуже природньо поєднувалося з вокальною партією. Музика Е. Гріга проста, без зайвих зовнішніх ефектів, проте саме ця правдива невимушеність і створює враження старовини – суворих похідних пісень вікінгів.

Цікавою особливістю цього номеру є той факт, що сольна партія написана для виконання як тенором, так і баритоном. Вокальний діапазон її мелодики – від «до» малої октави до «соль» першої. Оскільки теситура

---

<sup>40</sup> У деяких варіантах перекладають як «Пісня».

достьб висока, тенору виконувати цей номер звичайно легше, водночас тембр баритону надає більшої мужності звучанню.

«Народ Півночі» має куплетну форму із заспівом соліста й хором приспівом. Чоловічий хор в унісон без змін повторює слова й музику початкового фрагменту партії соліста.

Завершується драма Б. Бйорнсона могутньою й величною «Піснею короля», у якій соліст-скальд оспівує примирення двох братів: треба «опустити вітрила» на похідних кораблях і разом, пліч-о-пліч, відбудувувати власні землі.

На початку пісні в октавному подвоєнні гобоїв і фаготів звучить проста мелодія народного складу в ля мінорі. Тема-відповідь соліста дублюється у валторн і віолончелей на фоні тонічного органного пункту в контрабасів і литавр.

І знов більша частина тексту «Пісні» складена в білих віршах. Єдині дві римовані строфи звучать у вигляді речитативу на фоні витриманих акордів струнних. Речитатив змінюється декламаційною фанфарною темою, що, зі свого боку, веде до палкого фінального розділу «Слава вам, нащадкам Харальдового роду<sup>41</sup>».

Ця музика, що вперше звучить в оркестровому вступі до драми, проходить спочатку в партії соліста, далі її підхоплює хор чоловіків. У кульмінації баси й тенори розділяються на чотири партії, хор підтримується оркестровим tutti з додаванням великого барабана й тарілок, що з ще більшою силою передає суцільну радість примирення.

Уся музика до драми «Сігурд Юрсальфар» пройнята духом стародавньої Норвегії. Кожен із номерів – індивідуальний і неповторний, проте приховує в собі велику кількість спільних виразних засобів, що беруть свій початок із фольклорних джерел. Наприклад, мелодії основних тем

---

<sup>41</sup>Рід Харальда Прекрасноволосого – першого конунга Норвегії, правління якого ознаменувало перший етап об'єднання норвезьких земель.



здебільшого мають типову для норвезької народної музики терцієву будову із секундовими оспівуваннями, є в них і специфічне використання VII ступеня в поєднанні з так званими «гріг-формулами», що, всупереч законам тяжіння, рухається вниз до домінанти. Нерідко ці мелодії прикрашені ритмічно (синкопами, тріолями) та оповиті мелізмами. Ці елементи музичної мови збагачують звукову палітру драми характерними епічними знаками скальдових пісень із доречними вкрапленнями невимушених награвань норвезьких народних музикантів.

У проаналізованих музичних номерах переважають узагальнено-епічні образи, пов'язані з братами-правителями. Для їхнього зображення композитор прибігає до жанрових ознак маршу, використовуючи урочисті фанфарні інтонації, пунктирні ритми та акцентовані тріолі, чітку акордову фактуру.

Проте єдиний епізод, не пов'язаний із героїко-епічною сферою, у якому відкривається завіса кошмарів Боргхільди, змальований зовсім по-іншому – моторошними повзучими хроматизмами в струнних, різкими «викриками» всього оркестру, динамічними контрастами.

Ліричні образи, пов'язані з красою та величчю норвезької природи, зазвичай, представлені в середніх розділах тричастинних форм, яким надає перевагу композитор у «Хрестоносці».

Дуже широко в номерах до драми Е. Гріг використовує діалогічні прийоми розвитку. У вокально-хорових номерах – це чергування партій солістів із хоровими доповненнями. В інструментальних епізодах композитор застосував як діалоги між двома інструментами, так і між окремими групами й оркестром.

Поряд із перекличками одним із важливих прийомів розвитку в музиці «Сігурда» є секвенціювання. Нерідко Е. Гріг переносить на іншу висоту не тільки дрібні мотиви, але й цілі завершені побудови. Здебільшого кроком секвенції знову ж таки є терція. Такі терцієві зіставлення мажору й мінору

насичують майже кожний номер твору барвами своєрідного північного ладового фонізму.

Що стосується логіки тонального плану, то в ній теж простежуються певні закономірності. Світлий радісний до мажор, що панує на початку драми у вступі до першої дії, знов з'являється в заключній «Пісні короля». Підкреслюючи семантичну значимість цієї тональності, композитор вводить її й у центральний хоровий номер «Народ Півночі» (рис. 3.2):

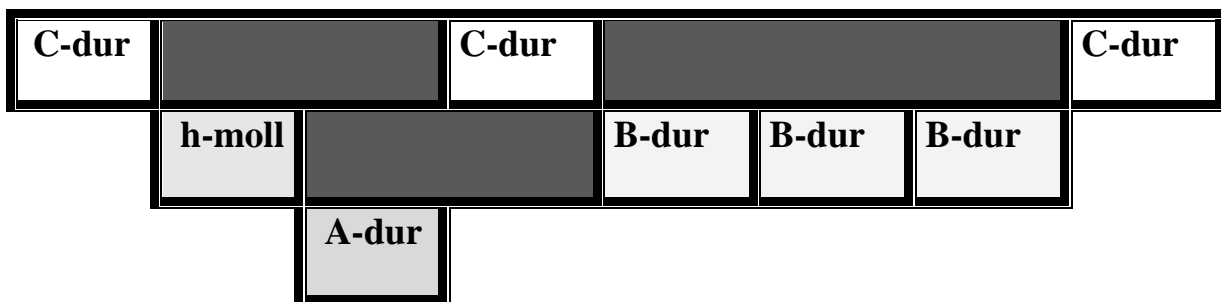


Рисунок 3.2. Схема тонального плану музики до драми «Сігурд Юрсальфар»

Отже, очевидно, що музика до драми «Сігурд Юрсальфар» – цілісний музично-драматичний твір, у якому рельєфно виділяються риси стилю Е. Гріга-драматурга.

Перше друковане видання музичного супроводу до «Хрестоносця» з'явилося у Копенгагені 1874 року у вигляді клавiру. Партитури двох пісень із хором було видано 1893 року як оп. 22, натомість основні інструментальні номери вийшли у світ у вигляді оркестрової сюїти вже як оп. 56. Повна партитура музичного супроводу до драми, що включила й початковий вступ, і дві інтермедії, були опубліковані лише 1988 року в «Повному зібранні творів» композитора.

Музику до «Сігурда» Е. Гріг створив у надзвичайно стислий термін. Як стверджує сам композитор, на роботу над номерами пішло всього вісім днів [46, с. 72]. Драму було призначено до виконання сімнадцятого травня 1872

року<sup>42</sup> – у день національного норвезького свята конституції. Вважаємо за доцільне навести цитату, де сам Е. Гріг емоційно, у яскравих барвах згадує день прем'єри: «Зал був заповнений ущертъ – від підлоги до горища. Завіса піднялася. Я почав було вже каятися в тому, що привів із собою Бйорнсона. Спочатку здавалося абсолютно очевидним, що йому не по собі. І я розумів – чому. На сцені не було абсолютно ніякого порядку. Один грав так, інший сяк, хто в ліс, хто по дрова... І хоча Бйорнсон прийшов сюди з найкращими намірами, ліберально налаштувавшись дивитися на все, що відбуватиметься, з легкістю й добродушністю, видно було, що він нервує, а в якісь моменти тихе зловісне хрюкання ясно вказувало на те, що жартувати з глибинами кратера не варто...

У першій перерві він підійшов до одного свого знайомого й прорік: "Це все сиро!" [В іншому перекладі – "гидота!" – *Л. Синяк*]... Коли завіса відкрилася знову, слово взяла фру Гундерсен. Її перший монолог був захопливим. З цього моменту спектакль почав входити у свою справжню колію... Незадоволене хрюкання з боку Бйорнсона більше не долиняло. Він сидів як школяр – тихий і слухняний...

Але тепер настала моя черга нервувати, та ще так, що я мало не забув, де взагалі перебуваю... Двадцятип'ятирічний виконавець головної ролі Ялмар Хаммер – талановитий актор. Але тут, у ролі скальда, він повинен бути ще й співаком. І він робив усе, що міг. Але коли він почав співати "Пісню короля", я почав відчувати неприємне відчуття, яке поступово переросло в такий біль у вухах, що мені захотілося втекти, сховатися, і я інстинктивно нахилився все нижче і нижче. Нарешті я глибоко опустився у своєму кріслі і, спираючись на лікті, закрити обличчя руками. Розповідаю про це тому, щоб показати,

---

<sup>42</sup> Е. Гріг ділиться своїми згадками про події цього часу в статті «З Бйорнсоном в минулі дні», але дещо гіперболізує реальні факти. По-перше, він помилково вказує 1870 рік у даті прем'єрного виконання (драма була написана лише 1872 року), та й восьмиденний строк написання музичного матеріалу перебільшений – Б. Бйорнсон звернувся до друга-композитора із запропонованим твором на початку 1872 року. Хоча, безсумнівно, залишається ймовірність того, що Е. Гріг відклав роботу до останніх днів.

наскільки Бйорнсон усвідомлював, чого від нас вимагала ця ситуація. Бо він раптово й не дуже-то м'яко штовхнув мене в бік і прошепотів: "Сядь, як слід!" Я пспіхом, ніби вжалений осою, випростався й із цього моменту до самого кінця п'єси просидів на почесному місці з бездоганною нерухомістю. Але ось вибухнув тріумф, як на Сімнадцяте травня. Оплески, які й досі були гарячими, тепер стали бурхливими» [цит. за 5, с. 303–304].

Відтоді «Сігурд Юрсальфар» Б. Бйорнсона – Е. Гріга неодноразово йшов у Норвегії. Музичні номери драми з кожним роком набували все більшої популярності. Композитор не без долі хизування скаржився М. Абрахаму: «Хор “Норвезький народ”, так жахливо популярний тут, у Бергені, що з того часу, як він був виконаний на концертах під відкритим небом, його співають тепер навіть вуличні хлопчики... Тут, у моєму рідному місті, я неодноразово повинен був змінювати свій маршрут для того, щоб не чути цих віршів, які викрикують із такою жахливою грубістю» [цит. за 248, с. 101]. 1905 року – у рік розпаду унії зі Швецією й остаточного проголошення незалежності Норвегії – драму, як національний символ, було відібрано для постановки на урочистому концерті в столичному Національному театрі з нагоди вшанування нового короля Хокона VII та королеви Моуд.

Уперше за межами Скандинавії «Сігурд Юрсальфар» був виконаний 1894 року в Ляйпцигу, де мав грандіозний успіх. Відтоді драма неодноразово з'являлася на театральних підмостках німецьких театрів. Згодом у своєму щоденнику від шостого червня 1906 року Е. Гріг нотує бесіду з німецьким імператором Вільгельмом II щодо «Хрестоносця»: «...за кавою я довго розмовляв з імператором: <...> про “Сігурда Юрсальфара”, постановку якого він неодмінно хоче бачити в Берліні в наступному сезоні, тому що його брат Генріх був захоплений виконанням у Христіанії» [44, с. 148]. І сам Е. Гріг сердечно ставився до свого третього музично-драматичного дітища, згадуючи теплом у листі до біографа Л. Монастьє-Шредера упродовж

останніх років життя: «Мені дуже подобалося писати музику до “Сігурда Юрсальфара”...» [45, с. 49].

Драма «Сігурд Хрестоносець» Б. Бйорнсона – Е. Гріга стала справді знаковим твором у період відбудови національної державності в Норвегії. Через основний конфлікт розкрито основну тему твору – перевага мирного дипломатичного розвитку Норвегії над кривавими дикунськими методами минулого. У спробі надихнути глядачів-сучасників на дружнє співіснування один з одним та з представниками сусідніх держав, нагадуючи, що часи темного варварства давно вже пройшли, яскраво представлено ідеї панскандинавізму, поширеного в передових культурних колах країн Півночі в середині XIX століття.

Крізь образи головних героїв творці зверталися до сучасників, прагнучи сколихнути патріотичну гордість і бажання мирного, але автономного процвітання в державі, відокремленій від скандинавських сусідів. Останні рядки мудрого скальда-радника двох братів-королів виявилися пророчими для країни, що буквально через три десятиріччя здобула свободу й поступово, крок за кроком, знову повернула собі колишню велич уже в новому світлі сучасного суспільства: «Норвезьке минуле, норвезьке майбутнє зустрінеться у вашому потиску рук».

### **3.4. Національні акценти в драматургії прологу до опери «Олаф Трюггвасон»**

Показово, що Е. Гріг і Б. Бйорнсон, перебуваючи в епіцентрі культурно-політичних процесів держави й одночасно будучи в тренді основних мистецьких тенденцій Європи, були переконані, що втілити свої високі національно-виховні ідеї зможуть лише засобами музичного театру. Музично-драматична сцена «Біля брами монастиря», мелодрама «Бергліот», музика до драми «Сігурд Юрсальфар» – кожен із цих творів був кроком на

шляху до найвищої мети: кульмінацією творчої співпраці композитора та драматурга повинна була стати перша національна норвезька опера. І хоча цей задум не був реалізований повною мірою (нагадаємо, що лібрето так і не було закінчене), робота над «Олафом Трюггвасоном» розпочалася 1873 року. Незабаром був закінчений клавір хорового прологу. Партитура твору з'явилася значно пізніше – 1889 року. В останній редакції оперні сцени були призначені для баритону (Верховний Жрець), соло-партіями меццо-сопрано (Жінка з народу), драматичного контральто (Вьольва – провидиця), мішаного хору та великого симфонічного оркестру.

Головним героєм опери, зважаючи на її авторську назву, мав стати перший норвезький король-християнин, який приніс нову віру на північні землі. Підкреслимо, що прийняття вікінгами християнства, зречення язичництва відіграло важливу роль в історії Норвегії: воно поклало початок об'єднанню розрізнених князівств у єдину державу, сприяло перетворенням у житті країни.

Завдяки доступу до листування Е. Гріга та Б. Бйорнсона вибудовується приблизний сюжетний ряд, відповідно до якого події відбуваються на межі тисячоліть, – це сходження на престол Олафа I Трюггвасона, нащадка давнього королівського роду. Правнук першого короля Норвегії дитинство та юність провів у Гардариці (Київській Русі) при дворі князя Володимира Святославовича. За легендою, молодий варяг, зазнавши болю уврати, жорстокості та зради, переживши рабство й війну, побачив сон, у якому сам Бог, відкривши перед ним завісу між пеклом і раєм, покликав прийняти нову віру. За однією з гіпотез, до якої схиляється й Т. Джаксон [54], саме Олаф відіграв вирішальну роль у наверненні до християнства князя Володимира, про що свідчать фрагменти з «Великої саги» Б'ярні Адальб'ярнарсона, саги Одда Сноррасона та епізод із «Повісті минулих літ». Натхненний прикладом київського правителя, який прийняв нову релігію не тільки особисто, а й хрестив усю Русь, варяг вирішує повернути корону пращурів і підняти над Норвегією рятівний хрест Христа.

Не випадково Е. Гріг та Б. Бйорнсон знов представляють у цьому творі період християнізації Півночі, як на переламному зсуві в ході історії їхньої Батьківщини: конфлікт між усталеністю старого, звичного устрою та страхом змін, який спалахнув на рубежі I–II тисячоліть, розігрався з новою гостротою в сучасній їм Норвегії. Тому звернення до образів християнства, що одного разу вже принесло їхній країні єдність і добробут на довгі роки, було актуальним для норвежців XIX століття як символ свободи, сходження на новий духовний рівень, культурного відродження нації.

Як і Русь, давня Норвегія не була готова легко розпрощатися з давніми божествами. У перших трьох відомих оперних сценах «Олафа» автори зображують жах язичницького народу перед новим конунгом-християнином. Дія наявних сцен обертається навколо жертвних ритуалів у язичницькому храмі в Тронгеймі<sup>43</sup>, що був єдиним містом, де військо Олафа зустріло значний опір<sup>44</sup>. Реконструювати розвиток сюжету неможливо, оскільки Б. Бйорнсон не залишив жодного закінченого фрагменту лібрето, навіть стислого плану. Жодного елемента щодо основної фабули «Трюггвасона» віднайти не вдалося.

Єдина відома інформація щодо змісту опери – це тексти наявних хорових сцен, окремі відомості з інтерв'ю Н. Гріг, у якому дружина композитора розповіла про лінію кохання між Трюггвасоном і дочкою Жреця, та нотатка Б. Бйорнсона щодо фіналу твору в листі драматурга до композитора – майбутня опера мала завершуватись тріумфом християнства: «Олаф перед спаленим капищем разом із єпископом і народом; він спускається сходами, співаючи хвалу Господу, а з гір, із навколишніх лісів –

---

<sup>43</sup> Тронгейм – оновлена назва колишнього Нідаросу – третього за величиною міста Норвегії.

<sup>44</sup> Згідно з історичними даними, Нідарос був, власне, заснований Олафом I Трюггвасоном 997 року, водночас зведення Нідароського собору – найбільш історично значущого храму Норвегії, місця коронації норвезьких правителів, символу християнської віри північної країни (що ніколи не був язичницьком святилищем), побудованого на місці поховання короля Олафа Святого, розпочалося 1070 року й закінчилося близько 1300 року.

з усіх боків зі співом стікаються люди, які бажають хрещення, одягнуті в біле: білі чоловіки, білі жінки, біла музика, біле сонце сяє на землі й у поглядах...» [цит. за 5, с. 306].

Нотний текст незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» – це три розгорнуті хоріві сцени, які, за спогадами композитора, виконують функцію прологу майбутньої опери. Дія розгортається в язичницькому святилищі. На музичному рівні образ поганського культу тісно переплетений зі зловісними інтонаціями, якими підкреслено неминучість фатуму. Ніби одухотворений персонаж, язичницький храм характеризується похмурою трихордовою лейттемою<sup>45</sup> у низьких струнних, дерев'яних духових і міді, вона звучить ще більш лиховісно на фоні тремоло скрипок. Цією темою розпочинається опера. Вона виникає знову в кульмінаційному епізоді прологу (у другій сцені): під час рунічних віщунських ритуалів розривається задня частина святилища (це наводить на паралелі з розірваною завісою в храмі під час хресної страти Христа), і під страшний гуркіт грому постає видіння поганського храму, оповитого димом і полум'ям.

Архетип храму резонує у підсвідомості глядачів, пробуджуючи в ній універсальні образи, пов'язані із силою віри та непохитним життєствердженням. Він вбирає в себе всю духовну еволюцію жителів Норвегії: й архаїчні вірування стародавніх норманів, і спасительне християнство середньовічних норвежців, і сучасні для доби релігійні віяння. Образ Церкви в будь-якому втіленні завжди служив носієм надії. І в «Олафі» занепад паганського храму символізує не поразку народу, а лише неминучість кінця перед свіжістю нового початку, необхідність смерті перед тріумфом воскресіння, найгустіші сутінки перед неодмінним світанком для норвезького народу.

---

<sup>45</sup> Російський музикознавець О. Левашова характеризує цю тему як «лейтмотив фатуму». Вона з'являється в оперному пролозі двічі й щоразу супроводжує появу (реальну чи химерну) язичницького святилища, тому вважаємо за доцільне вважати її «лейттемою храму».



Головною дійовою особою в опері, поряд із героями-солістами, є норманський народ. Для його характеристики Е. Гріг залучає хор, у партіях якого поступово розкривається основна ідея твору. У початкових розділах прологу композитор використовує прийоми античного театру. Зокрема, уже в першій сцені зображене звернення норманів до стародавніх божеств. Вони з жахом чекають на прибуття християнського короля Олафа, на колінах благають верховних богів, щоб ті захистили їх від «нового, сильного Бога-переможця». Цей обряд відбувається переважно в «тихій молитві». Верховний Жрець і Жінка з народу в сольних партіях виступають від імені присутніх у храмі, подібно до корифеїв античного хору, інші ж підтримують їхні моління гучними вигуками «Почуйте нас!». Відомо, що давньогрецька трагедія виникла в період трансформації соціального укладу античної держави. Такий період переживала й Норвегія, чим і пояснюється використання композитором елементів античної вистави.

Низхідна хроматична гама підводить до першого сольного номеру – речитативу Верховного Жреця. Його мелодика побудована на єдиному незмінному звуці з акцентними висхідними тритоновими вигуками в кінці фраз. Через терпке дисонантне звучання лідійських кварт у партії Жреця змальовано образ таємничої первісної сили язичницьких богів. Варто пригадати, що використання таких кварт у діатонічній гамі характерне для норвезької народної музики, й Е. Гріг свідомо вводить їх для створення присмаку стародавньої Норвегії. «Диявольського колориту» цьому епізоду надає й специфічна оркестровка: різкі «викрики» засурдинених валторн, що вторять вигукам Жреця на фоні тривожного шелесту тремоло струнних. Весь початковий розділ сцени витриманий на тонічному органному пункті мі мінору.

Жінка з народу, партія якої базується на архаїчних октавних поспівках-заклинаннях, у своїх молитвах звертається, на відміну від Жреця, винятково до богинь-Азин і валькірій, які, як жінки, краще зможуть зрозуміти її. Моління Жінки, як і Жреця, одностайно підтримує народ.

Жрець і Жінка проголошують свої молитви тричі, кожного разу з усе більшим емоційним наростанням, що виражається у висхідних тональних зсувах – мі мінор, соль мінор, сі-бемоль мінор, натомість модулюючою зв'язкою слугує лейтмотив зловісних очікувань.

Завершується перша сцена хором. Швидкоплинний, немов спалах надії, проблеск мажору відтіняється холодом мінорної домінанти. Динамічне зростання кожної фрази – від піанісимо до двох форте, фактурне нашарування – від унісону до шестиголосся, безперервний звуковистоний підйом невпинно посилюють напругу. Для створення ефекту «волення в небеса», прагнення вгору попри все, Е. Гріг неодноразово в цьому епізоді використовує риторичну фігуру *anabasis* і в хорі в унісон, і в партії оркестру. Після кульмінаційного ствердження спільної молитви на *fortissimo tutti*, останнє «Почуйте нас!» несподівано ефектно обривається, і сцена завершується тихо й невпевнено.

У центральному розділі прологу посередницею між богами й людьми стає пророчиця Вьольва – символічний образ скандинавського язичництва, старої віри. Це картина прадавніх ворожінь і чаклунських обрядів. Сцена має наскрізну форму, кожний новий розділ якої – чергова сходинка підйому, що веде до загальної кульмінації всього прологу – заключної сцени «святих ігрищ». Речитатив Вьольви, яка відкриває сцену видінь, звучить без інструментального супроводу – оркестр лише вторить солістці, немов відлуння, повторюючи закінчення її мелодичних фраз. Вокальна партія Вьольви сповнена гнівного напору та злості: вона обурена наближенням Олафа, чий прихід несе загрозу їхньому звичному життєвому укладу. Вішунка вирішує, що простих звернень до богів недостатньо – руни повинні бути кинуті.

Вокальний діапазон партії Вьольви надзвичайно широкий – від фа-діезу малої октави до соль другої. Тому перед контральта, тембр якого вказаний у партитурі, стоїть доволі складне завдання.

Е. Гріг вважав цю роль однією з найважливіших в опері. В одному з листів до Івера Вольтера, щодо виконання хорового прологу в Стокгольмі композитор писав: «...нехай “Олаф” провалиться, якщо гідну Вьольву не можуть знайти» [цит. за 248, с. 109]. Найкращою виконавицею партії Вьольви була Елен Гульбрансон, яка могла співати ролі для драматичного сопрано так саме добре, як і для контральто. Е. Гріг був у захваті від її виконання. Він, навіть, скасував постановку 1894 року, коли Е. Гульбрансон народила, скаржачись у листі М. Абрахаму: «Вона могла б зробити це якимось іншим разом!» [цит. за 248, с. 109]. Коли Джину Осселіо, дружину Бйорна Бйорнсона<sup>46</sup>, було запропоновано на цю роль, Е. Гріг писав І. Вольтеру: «Якщо нею все ж таки буде Осселіо, заради всього святого, змусьте стояти її на одному місці й стояти гідно, як і належить старій пророчиці. Там не може бути й мови про виляння стегнами!» [цит. за 248, с. 109].

Друга сцена, як і перша, побудована у формі діалогу солістів і хору. Репліки-відповіді хору на віщі пророцтва Вьольви виростають з октавних інтонацій молитви Жінки з першої сцени:

*«Вельмишановна Вьольва,  
Вставай, вставай та чаклуй!  
Наповни небо та землю  
Словами великого Одіна!»*

Виконуючи чільну роль народного поводиря, Вьольва посідає місце Жерця й Жінки, переймаючи й характерні речитативно-закличні інтонаційні звороти їхніх партій: чергування досконалих консонансів із тритонами, широкі закличні стрибки із заклинальними «буботіннями» на одному звуці. Чіткий акцентний ритм вокальної партії, чеканний маршовий супровід оркестру надає цьому номеру рішучого войовничого настрою: «Його Бог хай прийде на двобій до наших богів!»

---

<sup>46</sup> Син Бйорнсьєрне Бйорнсона – видатний норвезький актор, драматург, режисер, театральний критик

Завершується перший розділ сцени гадань розкиданням рун у священному вогні: моторошні низхідні хроматичні октави в партії провісниці передують ключовому номеру другої сцени – чаклунським видінням. Різкий тональний зсув із сі мінору у фа мінор символізує початок нового розділу сцени. Невпинні контрастно-динамічні хвилі горкоту в литавр – від *pp* до *ff*, могутні акорди *tutti* й різке повернення до *pp* – все це зображує картину близької присутності поганських богів. Звертання Вьольви до богів викладено в речитативній секвенції: кожне нове запитання – на новій висоті. Якщо умовно стиснути кожен ланку секвенції в один звук і розставити ці звуки почергово за порядком, то знов вимальовується риторична фігура *anabasis*, яка здійснюється впродовж цілої октави – як символ стремління молитов до небес. Цікавим є той факт, що одночасно з цим оркестр веде свою секвенцію – протилежний вокальній партії *catabasis*, що слугує передчасною безсловесною відповіддю на кожне запитання солістки:

*«О боги! Всезнаючі боги!*

*Я, я молю, покажіть мені!*

*Де ви зустрічаєте Злого Олафа?*

*Де? Де?!»*

Із цими словами «розривається задня частина святилища, храм видніється ніби в далечині, охоплений полум'ям і димом». На фоні безперервного гуркоту литавр, до яких додається турецький барабан, у мідних і низьких дерев'яних духових із віолончелями й басами в унісон грізно звучить лейтмотив язичницького капища. Гуркіт «грому» не стихає доти, доки видніється храм.

Похмура моторошна сцена видінь змінюється новим контрастним розділом – екстатичною радістю віщунки й народу після здійсненого обряду. Несамовиті вигуки Вьольви в той же момент підхоплює хор і повторює ідентично:

*«Тут! Тут! Вищі зустрінуть його!*

*Тут! Тут! Святі боги помстяться йому!»*

Вокальна мелодика розвивається секвенційно, у ній використовуються вже характерні для змалювання язичницьких образів закличні кварто-квінтові й тритонові інтонації. В оркестрі на фоні суцільної ейфорії, що, до речі, підкреслюється й несподівано світлою після зловісного фа мінору мі мажорною тональністю, звучить видозмінена лейттема язичницького храму.

Згідно з фабулою, норвезький народ свідомо відкидає нову релігію, сахаючись невідомого. Однак на більш глибоких рівнях музичної драматургії Е. Гріг готує сприятливий ґрунт для насадженої Олафом віри. Незважаючи на язичницьку атмосферу, яка пронизує фрагменти опери, композитор збагачує ці сцени елементами респонсорного співу, властивого християнському богослужінню. Постійним чергуванням хорових епізодів і реплік солістів, поєднаних одним вербальним текстом й ідентичними музичними інтонаціями, підтверджується єдність думок та устремлень головної дійової особи оперного прологу – «колективної особистості» [42, с. 8] народу.

Ознаки християнського релігійного гімну має й завершальний хор другої сцени. Народ прославляє богів, сподіваючись на їхню милість. Світлі до мажорні співзвуччя, фанфарні інтонації в стрункому хоральному викладі створюють ефект урочистого тріумфування. Проста мелодійна лінія, яка спочатку «зависає» на крайніх звуках тонічного акорду, ніби «розгойдуючись» між ними, викликає в уяві слухачів святковий перелив дзвонів. Лише монотонність риторичної фігури *catabasis*, яка фоном проходить в оркестрі, додає відчуття фатальності в цій піднесеній атмосфері номера. Язичники передчувають майбутню перемогу, не усвідомлюючи, що прийдешні зміни покликані лише творити благо.

На завершення сцени Верховний Жрець піднімає священний Одінів горн, а молотом бога-громовержця Тора виводить таємничий ритуальний знак. Усі присутні збираються навколо трьох магічних вогнищ, по обидва боки яких уже зайняли свої місця старійшини народу.

Прохолодно-заворожено звучать фрази Верховного Жреця, який оголошує початок священних ігор. Для музичної мови цього розділу характерний монотонний ритмічний малюнок, мажоро-мінорні барви в партії оркестру, чергування діатонічних і збільшених гармоній. Кожна фраза завершується сакральним «закликом горна», в інтонаціях якого розкривається суцільно норвезький оксамит просвітленої мажором субдомінанти й овіяної гордовитим відтінком Півночі натуральної доміаннти. Хор в унісон, немов відлуння, повторює заклиральні слова Жреця: «Священні ігри, чистий настрій».

У кінцевій сцені прологу язичницька природа перемагає, малюючи в потужному фінальному хорі нестримну стихію ритуального танцю. Згідно з ремаркою, розміщеною в клавирі, молодь збирається біля священних вогнів. Парубки перестрибують через багаття, утримуючи над головою дівчат. Ті, хто пройшов обряд ініціювання, поринають у вир несамовитого священного танцю в храмі навколо вогнищ. Тут є й танець по колу з невинним чергуванням жінок місцями; і танець із мечами, у якому чоловіки тримають щити над головою жінок й схрещують мечі над вогнем, водночас жінки, зі свого боку, тримають мечі перед воїнами, які то віддаляються, то наближаються до них. Під час танців старці сидять у два ряди по обидва боки тих, хто танцює, і співають, передаючи один одному кругову чашу з медом – священний ріг.

Сцена відкривається низхідним зворотом у соль мінорі, який складається з характерних секундово-терцієвих «тріг-формул», що надають епізоду неабияку схожість із темою вступу ля мінорного фортепіанного концерту композитора.

Фінальний хор «Мед іскрометний»<sup>47</sup> має концентричну будову: широкий богатирський розмах крайніх розділів контрастує із ліричною серединою, яка, зі свого боку, викладена в тричастинній формі.

---

<sup>47</sup> Так звучить назва хору в єдиному російському перекладі сцени, який ми знайшли, хоча дослівно початкові фрази звучать «Вип'ємо за всіх богів напій радості».

Характерні інтонації норвезької народної музики вплетені в провідні розділи сцени природно й органічно: гострі ритми селянських танців халлінгу та спрінгару, показові «ковзаючі» секундові мотиви, витoki яких сягають переказів скальдів, лідійські квартали, низхідний рух у мелодиці між ступенями доміантових акордів, терпкі послідовності гармоній (барви однойменного мажоро-мінору, свіжі вкраплення елементів дорійського та фрігійського ладів) – усе це в поєднанні з монументальністю й епічністю сцени надає фіналу прологу народної богатирської могутності.

Середні епізоди – сольний танок дівчат – звернення до Азин, світлих богинь-берегинь. В цих розділах панує теплий мі бемоль мажор, із чарівливими вкрапленнями далекої тональності третього низького ступеня (соль бемоль мажор). Ніжна заспокійлива мелодія починає на безтурботних погойдуваннях оркестрового супроводу. Лагідне звучання жіночого хору, вокальна лінія, заснована на вузькооб’ємних терцієвих поспівках, дещо одноманітний ритмічний малюнок цього фрагменту наділяють його рисами колискової пісні.

У центральному епізоді цієї сцени, що сполучається з попереднім у просту тричастинну форму, до жіночої групи знов приєднуються чоловіки. Цього разу народ приносить свої молитви до дізір<sup>48</sup>. Мелодія хору в унісон звучить на фоні тонічного (мі бемоль мажорного) органного пункту в оркестрі. Мелодія немов шанобливо «вклоняється» перед великими божествами.

У дзеркальному відображенні початкові епізоди змінюють один одного. Закінчується концентрична форма третьої сцени розгорнутою динамічною кодою, що заснована на музичному матеріалі крайніх частин. Перший розділ коди – несподіване *Adagio molto* в основному соль мінорі – базується на почерговому солюванні чоловічого та жіночого ансамблів. В останньому розділі коди знов панує шалене *tutti* хору й оркестру. Основна

---

<sup>48</sup> Міфологічні істоти жіночої статі, які входять до материнського культу.

тема першого епізоду звучить тут у тридольному метрі в темпі *presto* в дещо зміненому вигляді. Цей фрагмент за характером й інтонаційно наближається до другого розділу прославленого хору-гімну зі сцени пророцьких ведінь.

Сам Б. Бйорнсон частково доклав зусиль до створення картини священних ігор, так і не віддавшись цілком на розсуд Е. Гріга. Драматург мав певні погляди на те, яким має бути цей фрагмент опери: «...сцена повинна мати диявольський характер. І це не жарт. Вона має ревіти, безперервно наростати й наростати...більше дива, дикої одержимості, танців, марення...» [248, с. 105]. Зокрема, саме за наполегливістю драматурга до партитури цієї сцени були включені тарілки та великий барабан.

Отже, незважаючи на те що музичний текст опери залишився лише прологом, у ньому намічено певні драматургічні плани й розвиток майбутньої драматургії цілого: комплекс самобутніх образів норманського поганства – віщої пророчиці Вьольви, а також язичницького храму – символів старої віри. Композитор характеризує цю образну сферу зловісними тремоло та хроматичними завиваннями, вузькооб'ємними інтонаційними формулами, архаїчними поспівками-заклинаннями, речитативними «бурмотіннями» на одному незмінному звуці, тритоновими «старонорвезькими» лідійськими вигуками.

Центральне місце в пролозі належить хору, головному персонажу – колективній особистості народу. Саме хор, на думку творців, як «голос народу, голос воль минулого, що відчувають однаково» [3, с. 43], здатний звернутися до народу сьогоденного, дійти до розуму й душ, донести ключовий ідейний імпульс митців. Таке потрактування образу народу було необхідним авторам для втілення основної ідеї своєї творчості – усвідомлення норвежцями XIX століття своєї національної унікальності й необхідності самостійно обрати шлях історичного розвитку.

Уже в перших тактах прологу створюється ефект «випередження подій», якого композитор досягає завдяки музичній образності: на рівні музичного «підтексту» Е. Гріг розкриває підсвідоме прагнення поганців до



світла Христа. Старовіри, які протягом усього прологу завзято опираються християнству, усе ж містять у тематизмі своїх партій, у фактурних прийомах викладу паростки нової віри, які мають прорости в майбутніх діях опери.

У драматургії прологу спостерігається певна «параболічність» розвитку – основну кульмінацію композитор розміщує в центрі твору – у сцені пророцтв Вьольви. Саме тут, у другій сцені, зосереджений найбільший момент напруження – очікування відповіді богів, коли перед народом, який кричить, постає видіння храму в диму та полум'ї.

Тяжіння композитора до підкреслення центрів вбачається й окремо в кожному розділі прологу: мінорні тональності, що переважають у незакінченій опері, висвітлюються мажором у серединних епізодах кожної сцени (рис. 3.3):

<b>I</b>	e-moll	<b>Des-dur</b>	G-dur
<b>II</b>	h-moll	<b>f-moll/C-dur/E-dur</b>	e-moll
<b>III</b>	g-moll	<b>Es-dur</b>	g-moll

Рисунок 3.3. Схема тонального плану прологу до опери «Олаф Трюггвасон»

Крім того, з таблиці, наведеної вище, очевидними стають і певні тональні арки, які виконують роль об'єднавчих ланок між частинами прологу. Такими є мі мінор, який панує на початку опери й з'являється в закінченні другої сцени; соль мажорне завершення першої частини й однойменний соль мінор, що домінує у фінальній частині.

У логіку тонального плану «Олафа» найбільший контраст вносить фа мінорна кульмінація. В оточенні далеких «сусідів» (тритонового та секундового співвідношення) вона виділяється своєю несподіваною настороженою похмурістю.

Поряд із тональною драматургією одним із найважливіших об'єднавчих чинників в опері є інтонаційні зв'язки. Звичайно, через

незавершеність твору важко говорити про розвинуту лейтмотивну систему. Проте вже на початковому етапі, у пролозі, композитор неодноразово використовує лейтінтонаційну техніку, зокрема лейтмотиви язичницького капища й молитви. Перший відкриває оперу й з'являється в кульмінації другої сцени, водночас тема молитви Жінки з першої сцени звучить у партії хору в картині звернення до Вьольви. Безсумнівно, ці, а можливо, й інші лейтмотиви були б продовжені і в подальшому розвитку опери.

Однак, окрім рельєфно окреслених лейтмотивів, у пролозі як характерна риса почерку Е. Гріга-драматурга простежується й цілий набір інтонаційних елементів, які композитор застосовує для змалювання певних образних сфер.

Безперечно, центральне місце в опері відведено образам надприродної сили року. Персонажі, яких можна було б віднести до цієї групи, залишаються «за кадром» – це давні скандинавські боги. Безтілесні й безголосі, вони можуть виражати свою волю лише в партії оркестру: нескінченними тремоло в басах, «повзучими» хроматичними ходами, загрозливими унісонами всього оркестру й різкими динамічними контрастами.

Не менш важливе місце в «Олафі Трюггвасоні» відведено й культовим образам. До цієї групи персонажів належать усі основні герої прологу: Верховний Жрець, Жінка й віщунка Вьольва – ці дійові особи є посередниками між богами та людьми і у своїх моліннях звертаються до світлих Азів. Їхні вокальні партії здебільшого речитативні, насичені закличними кварто-квінтовими, нерідко й тритоновими, інтонаціями та широкими октавними стрибками.

Якщо культ і рок переважають здебільшого в перших двох сценах «Олафа», то в останньому танці з хором панує «людяна» інтонаційна сфера: славні епічні богатырські образи, передані в стихійному вихорі крайніх розділів фіналу, і світлі жіночі ліричні – у його середніх епізодах.

Оркестр «Олафа» разом із вокальним началом сприяє втіленню ідейного задуму авторів. Проте Е. Гріг, тонкий лірик за своєю суттю, більше зосереджений на розкритті вокальних можливостей голосу, аніж колористики інструментів. У сольних номерах опери широко представлено декламаційний стиль, наближений до «розмовного співу», який характерний для всіх музично-драматичних творів композитора.

Попри те, що в опері використовується подвійний склад великого оркестру з розширеною групою ударних, вокальні соло й тихі хорові епізоди завжди звучать на фоні легкого прозорого супроводу. Інструментальне начало не переважає над партіями солістів, лише в короткому вступі й у сцені пророцтв він виходить на передній план. Окрім сольного симфонічного епізоду, міць оркестру *tutti* композитор застосовує тільки в синтезі зі звучанням повного хору, найчастіше в унісон.

Усі ці композиторські прийоми вказують на чималий потенціал Е. Гріга-драматурга. Сам композитор писав Б. Бйорнсону: «Я не позбавлений драматичного таланту. “Олаф Т.” цьому доказ» [248, с. 114].

Прем'єра прологу до незавершеної опери Е. Гріга та Б. Бйорнсона відбулася 1889 року. Її хорові сцени виконували в концертних і сценічних версіях протягом двадцяти років. За життя композитора незакінчена опера звучала не тільки в Норвегії, Данії, Швеції, а й у Польщі, Німеччині, Бельгії, Англії. Кожне виконання викликало захоплення в глядачів і теплі відгуки критиків. Е. Гріг навіть не сподівався на такий успіх: «Учора ввечері я пережив те, що не вважав узагалі можливим. Навіть Лондон тьмяніє... Спочатку мене вітала публіка, потім хор і нарешті Бйорнсон... До всього цього – квіти, чудова ліра й лавровий вінок (і не я сам його купив!)» [цит. за 5, с. 120].

Протягом ХХ століття зацікавлення незавершеною оперою за межами Норвегії на певний час згасає передусім через відсутність якісних перекладів європейськими мовами, а також через масове захоплення публіки певними найпопулярнішими зразками оперного мистецтва різних часів і національних

шкіл. Та починаючи з останнього десятиліття ХХ століття, зацікавлення «Олафом Трюггвасоном» повертається: відомі факти про концертні виконання цього твору в Англії, Німеччині, Росії й Україні. Це було зумовлено як загальноєвропейськими тенденціями повернення маловідомих творів видатних композиторів, так і свіжістю й самобутньою красою «Олафа». Опера приваблює не тільки режисерів-постановників і диригентів, а й сучасних композиторів. Наприкінці 90-х років ХХ століття (1995–1998, 2000) три хорові сцени з неї були вдало залучені до однойменної двоактної опери Р. Сьодерлінда, лібретистом якої став норвезький поет Й. Мо. 1994 року був завершений рукопис «Асгарда» Л. Конова, клавір якого вийшов із друку на початку нового тисячоліття. Дитячу синтез-оперу, яка містить весь музичний матеріал «Трюггвасона» Е. Гріга, автор позиціонує як своєрідне завершення оперного задуму норвежця.

Сам Е. Гріг, який упродовж багатьох десятків років сподівався звершити свої та Б. Бйорнсона мрії, не раз шкодував, що вони так і лишилися нездійсненими. Утративши в особі друга співавтора-однодумця, він так і не знайшов йому гідної заміни. У листі до свого товариша музикознавця Франца Бейєра Е. Гріг писав: «Ти зможеш зрозуміти, чому я так часто блукаю, дивлячись у небеса, немовби там, у них, я зможу знайти ту саму норвезьку драму, утілену в норвезьку музику, про яку мріяв, яку сподівався коли-небудь створити сам...» [цит. за 5, с. 308].

### **3.5. Музичний театр Б. Бйорнсона – Е. Гріга: жанрові та стильові особливості**

Б. Бйорнсон та Е. Гріг, першопрохідці в царині національного музичного театру, із ретельністю ставляться не тільки до вибору й потрактування сюжетів, але й ведуть активні пошуки в галузі музично-драматичної жанровості. Кожний опус митців – новий зразок оригінального й неповторного виду театрального мистецтва. Камерний жанр музично-

драматичної сцени вони обирають для свого першого «пробного» ескізу «Біля брами монастиря». По-перше, мініатюрна довершеність ліричної лінії, розкритої в цьому творі, передбачала реалізацію в невеликих, але замкнених формах. Водночас норвезька публіка, яка стараннями драматурга тільки почала відчувати смак не тільки національної вистави, але й високоякісних взірців світової сцени, була ще не готова до повномасштабного музично-драматичного дійства. Крім того, гостро стояла проблема не тільки в добірному матеріалі, але й у професійному складі виконавців. Невпевненість у подальшому майбутньому першої «проби пера» також відіграла свою роль: успішна прем'єра зразу надихнула творців на думку про «дописування» сцени й переродження її в повноцінну оперу.

Для наступної за хронологією («Бергліот») Е. Гріг обирає жанр мелодрами. Композитор неоднозначно ставився до цього жанру вважаючи, що «використовувати всю п'єсу в процесі написання твору для співочого голосу <...> цілковита неприродність» [цит. за 5, с. 301], і для композитора більш важливо концентруватися на музичній сфері виразності, ніж на слові. Проте іншого жанрового вирішення саме для цього творіння Б. Бйорнсона не уявляв – настільки важливим був зміст кожної строфи поетичного тексту літератора, стільки емоційних нюансів містило кожне слово: «Якщо вже писати музику саме до цієї поеми Бйорнсона, то тут повинна бути тільки мелодрама. Іншого вибору немає» [цит. за 5, с. 301].

Музика до драми була одним із перевірених музично-театральних жанрів того часу, який завжди тепло сприймала публіка. Тому «Сігурд Юрсальфар» мав стати безпрограшним варіантом. Хоча цей жанр не був обраний Е. Грігом свідомо заздалегідь – музика до «Хрестоносця» створювалася на прохання Б. Бйорнсона, п'єсу якого без музичного оформлення знімали з репертуару більшості театрів.

Попередні спроби в різних жанрах послужили музично-драматичною «лабораторією» для норвезьких митців, що дала досить досвіду й упевненості для того, щоб замахнутися на повномасштабну оперу. Як уже вказано вище,

«Олаф Трюггвасон» повинен був стати першою національною оперою Норвегії. Судячи з наявного хорового прологу, ці наміри композитора й драматурга обов'язково здійснилися б, якби не обставини.

Дух давньонорманської саги, витриманий на всіх рівнях музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, диктує й синтезовану родову належність досліджуваних творів. На перший план рельєфно виступає епічний первень. У драматичній сцені й у хоровому пролозі принципи епічної драматургії втілені по-різному. Неквапливість викладу «Біля брами монастиря», принцип повторності, реалізований у трикратному варіюванні початкового сегмента, відсутність наскрізного музичного розвитку, замкнутість, завершеність кожного етапу сцени свідчать про наявний тут стиль архаїчного оповідання. І хоча ця оперна сцена через свої масштаби та ідейний задуму позбавлена величних хорових номерів, фресковості й монументальності, це не зменшує в ній значущості епічного, яке ще з більшою міццю проступає в незакінченому «Олафі».

Масштабність і розмах збережених початкових сцен, визначальна роль хору як носія колективної національної свідомості, віддаленість сторін, які конфліктують (нормани-поганці, очікуючи на прихід Олафа, уже святкують перемогу, яку вони здобули над конунгом-християнином у своїй уяві) дають підстави умовно реконструювати контури цілої опери, яка сповнена богатирської (у цьому випадку «вікінгівської») міцності.

Епічно-оповідальне начало наявне й у двох інших творах новонорвезького театру: у мелодрамі «Бергліот» і в «Сігурді Хрестоносці». У цих опусах експозиційність переважає над розвитком, портретність – над дієвістю. Якщо в мелодрамі власне в музичній тканині важче відокремити епічні риси через специфіку жанру, то в «Сігурді» відсутність сольних вокальних епізодів разом з узагальненими оркестровими й хоровими номерами, перевага завершених куплетних і тричастинних форм, неквапливість розвитку заголом стверджують принципи епічної драматургії.

У цих музично-драматичних зразках наявний і типовий для епічного театру «конфлікт на відстані»: відкритого зіткнення дії й контрдії немає в жодному з чотирьох творів. Бергліот воює з «мовчазним» ворогом, відкритим лише її зору; язичники очікують грізного Олафа, який, за чутками, уже на підході, проте так і залишається «за кадром»; ворог Інгігерд, дівчини зі сцени «Біля брами монастиря», – лише в її спогадах, Сігурд же та Ейнстейн – узагалі не вороги: вони змагаються один з одним, сперечаються, борються за серце прекрасної Боргхільди, проте реальної ворожнечі між ними немає.

Однак епічна домінанта, яка намітилася в цих музично-театральних опусах, не обмежує ідейної сфери розглянутих творів винятково епічною семантикою. Якщо в «Сігурді» переважає героїко-епічна сфера, у драматичній сцені «Біля брами монастиря» – здебільшого лірика (вочевидь, ця сцена мала стати ліричним центром опери «Арнльот Гелліне»), натомість інші образи тут представлені значно скромніше, то в трьох сценах «Олафа» і в мелодрамі «Бергліот» рівною мірою представлено й епічне, і ліричне, і героїчне.

Характеристиці кожної образної сфери притаманний специфічний набір інтонаційних формул, спільних для всіх творів. Зокрема, для героїчних картин, у яких змальовано вороже налаштованих язичників перед майбутнім боєм в «Олафі», переможну ходу Сігурда, який щойно повернувся з Хрестового походу, урочистий від'їзд Ейнара й Ейнріді на переговори в замок короля характерні триумфальні фанфарні інтонації, войовничі кличі, рішучі обороти, типові для маршових жанрів. Мелодична лінія в основному рухається по звуках акордів, не виходячи за рамки суворої діатоніки (останній епізод першої сцени з «Олафа Трюгвасона», «Триумфальний марш» із III дії «Сігурда Юрсальфара», вступ до мелодрами «Бергліот»).

Ліричні образи Бергліот, стражденної дівчини з твору «Біля брами монастиря» та жінок-вікінгів у середньому розділі фінального хору «Олафа» становлять самостійну групу. Для мелодики цієї сфери характерні прості «людяні» наспівні інтонації. Залежно від внутрішнього стану героїнь це

можуть бути інтонації-питання, інтонації-надії, «ламентозні зітхання» або інтонації благання. У будь-якому разі, завжди «живі» й «теплі» ці фрагменти викликають асоціації з ліричними темами найширшого діапазону – Дідони та Людмили, Зіглінди та Ярославни, Аїди й Марфи (основна тема сопрано в опусі «Біля брами монастиря», початок восьмого епізоду мелодрами «Бергліот», середній розділ III сцени «Олафа»).

Епічні образи в музичному театрі Б. Бйорнсона – Е. Гріга нерозривно пов'язані з пісенно-танцювальними народними темами. Характерні звороти норвезького фольклору в музичних драмах композитора вплетені в канву творів невимушено й гармонійно: гострі ритми селянських танців (особливо халлінга, почасти спрінгара), характерні мелодичні звороти (повзучі секундові ходи, що беруть свої витoki в давніх переказах скальдів, лідійські кварта, спадні інтонації VII ввідного тону, рух по терціях з оспівуванням), терпкі послідовності гармоній (фарби мажоро-мінору, терцові зіставлення тональностей, свіжість вкраплень елементів дорійського та фрігійського ладів) – усе це природний почерк Гріга-норвежця. Тут композитор не прагне навмисно акцентувати увагу на елементах народної музики: він просто живе, дихає звуками рідної країни. Найбільш наочне втілення епічні образи знаходять у третій сцені «Олафа» – картині священних танців. За своєю молодецькою заповзятістю фінальний хор може бути порівняний, мабуть, лише з «Половецькими танцями» та з темами Богатирській симфонії О. Бородіна.

Зловісні теми року рясніють спадними хроматизованими «повзучими» ходами, владними унісонами в низьких регістрах, «рваними» «виючими» зворотами, тремоло – як грізним у литавр, так і неспокійним, тривожним у струнних смичкових (вступ до оперної сцени «Біля брами монастиря», «Сон Боргхільди» з I дії «Сігурда Юрсальфара», центральний епізод II сцени «Олафа»).

Неможливо залишити поза увагою й таку показову рису стилю Е. Гріга, як часте використання органних пунктів. У ролі провідних фактурно-



гармонічних прийомів вони помітні в процесі розгортання інтонаційної драматургії творів. Органні пункти пронизують початкову сцену моління в храмі й середній епізод сцени ворожінь «Олафа», створюючи враження безвиході, неминучості, невідзворотності долі; з'являються вони й у багатьох епізодах мелодрами «Бергліот», зокрема в другому, посилюючи тривогу нервового очікування героїні; на фоні органного пункту звучить початковий розділ «Сну Боргхільди» та кульмінаційна строфа «Біля брами монастиря».

Різним виявляється втілення культових образів. У драматичній сцені «Біля брами монастиря» вони пов'язані з ідеалами християнства. Заключний хор черниць викладений у суворій хоральній фактурі. Ясна діатоніка, рівна, сповнена спокійної гідності, ритмічна пульсація, «божественні» перебори арфи, ангельська чистота жіночих голосів додають трепету й благоговіння, наділяючи цей епізод піднесенням благородством.

Культові сцени з прологу «Олафа Трюггвасона» пронизані іншою семантикою, тому й набір засобів для їх характеристики кардинально різниться. У сцені молінь у язичницькому храмі для партії жерця композитор обирає речитативну «заклинальну» мелодику з монотонним «бубонінням» на одному звуці й різкими акцентованими тритоновими вигуками. Молитва жінки-язичниці, як може здатися, більш «людяна» й емоційно наповнена, хоча повністю побудована на архаїчних кварто-квінтових та октавних інтонаціях, натомість діапазон її мелодії обмежений рамками октави. Ті самі зухвалі інтонації кличу, що змінюються магічними речитативними «бурмотіннями», лежать і в основі другої хорової сцени «Олафа» – пророцтва віщої Вьольви. Ці інтонаційні моделі засновані на найдавніших зразках норвезького фольклору – народних закличних кулоках. Та водночас як невловимий натяк на фінальну перемогу Олафа й у цих сценах на більш глибоких драматургічних пластах проступають коди християнського богослужіння, зокрема прийоми респонсорного співу.

Важливу роль у драматургії музично-театральних творів Е. Гріга відіграють інтонаційно-тематичні зв'язки. Власне лейтмотиви наявні тільки в

«Олафі Трюггвасоні». «Тема молитви», яка спочатку проходила в партії Жінки-язичниці зі сцени молінь, у повторному проведенні звучить у хорі, що звертається до провісниці Вьольви: для народу слова старої пророчиці рівносильні божественним, адже вони вірять, що сам верховний бог Один пророкує через неї. «Тема язичницького капища» вперше з'являється в оркестровому вступі до опери, коли перед глядачами відкривається велична картина язичницького святилища. Владна, грізна висхідна інтонація, яка звучить в унісон у всього оркестру на фоні тривожного тремоло литавр і скрипок у незмінному вигляді виникає в сцені ворожінь, коли під шалений гуркіт грому в чаклунському вогні з'являється видіння храму, охопленого війною.

У мелодрамі «Бергліот» теж наявний певний тематично-змістовний ряд, який складно назвати розвиненою системою лейтмотивів у звичному нам розумінні поняття, проте його важлива роль у драматургії цілого незаперечна. Лейтмотивами мелодрами є піднесена тема маршу з першого епізоду, яка вже в четвертому розділі перетворюється в болісну, надламану «тему-спогад» колишнього тріумфу. Рішуча тема фанфарних кличів із другого розділу в тому самому четвертому епізоді, змінюючи призивні кварта на м'які терції, стає слабкою й невпевненою. Мотив середнього фрагмента вступного розділу, у якому ледве можна розрізнити «ламентозні» інтонації, набуває свого істинного значення в останньому епізоді, змінюючи темп, лад, але фактично не втрачаючи своїх мелодичних контурів, слугує черговою сполучною аркою у творі.

Тематичну арку застосовує композитор й у «Сігурді Юрсальфарі», використовуючи тему вступу до драми в заключній «Пісні короля».

До внутрішніх скріплювальних зв'язків музично-драматичного доробку Б. Бйорнсона та Е. Гріга варто віднести й арсенал тональної драматургії. Якщо логіка тональної організації «Біля брами монастиря» споріднена з одвічною бетховенською концепцією «від темряви до світла» (від сумного, хворобливого фа мінору до світлого, сонячного фа мажору), то

в «Олафі Трюгтвасоні» стає полярною до неї (від урочистого, гімнічного соль мажору першої сцени до неприборканого, дикого соль мінору фіналу). Таку ж концепцію спостерігаємо й у мелодрамі «Бергліот» – від сонячного чистого до мажору «Тріумфального маршу» до скорботного, зламаного до мінору «Траурного маршу».

Крім цього, найбільш драматичні ключові епізоди творів підкреслено різкими тональними зрушеннями. Наприклад, в «Олафі» – це тритоновий зсув (фа мінор – сі мінор) у момент видінь у сцені ворожінь Вьольви і слідом за ним – мі мажор, що приносить радісне збудження в очікуванні швидкої перемоги після недавніх страхів. Тональним зсувом підкріплюється кульмінаційна строфа у творі «Біля брами монастиря»: фа мінор – ля мінор – до мінор. Тональним сходженням до кульмінації (від до мажору до соль мінору) і подальшим дзеркальним спуском до розв'язки окреслена логіка драматургії мелодрами «Бергліот». У «Сігурді Юрсальфарі» цей принцип діє навпаки: при нескінченних відхиленнях і модуляціях у ключових номерах (вступ до драми, «Народ Півночі», «Пісня короля») панує основний до мажор.

У контексті досліджуваної проблеми варто розглянути питання про наявність рис авторського театру в сценічному доробку Б. Бйорнсона та Е. Гріга. У результаті аналізу музично-драматичних опусів митців, здійсненого за алгоритмом О. Корчової, очевидними стають як низка точних збігів із моделлю запропонованою музикознавцем, так і наявність певних відмінних нюансів.

По-перше, звичайно, неможливим є ствердження цілковитої оперної моноспрямованості творчості Е. Гріга, відомого передусім неосяжною кількістю своїх камерних п'єс. Водночас беззаперечним стає факт майже повної зосередженості композитора на музично-театральній жанровості в роки творчої колаборації з Б. Бйорнсоном (1870–1873). У цей період, окрім чотирьох згаданих вище сценічних опусів, композитор на музику поклав п'ять поезій норвезького літератора, створив вокальний цикл «Чотири вірші з

новели «Рибалка»», оп. 21 і камерну кантату «Повернення на батьківщину», оп. 31 (обидва опуси також на тексти Б. Бйорнсона), що стала предтечею «Олафа Трюггвасона». З огляду на зазначене, очевидна абсолютна сконцентрованість митців винятково на спільну творчість.

По-друге, національну концепцію, яка проходить крізь твори музичного театру митців, вони систематично маніфестують в епістолярії. У статтях, промовах, у листуванні творці з дбайливою ретельністю обґрунтовують і тлумачать ідейну складову своїх творів, підкреслюючи її важливість та актуальність у сучасному їм контексті.

Безапеляційною є й спільна робота Б. Бйорнсона та Е. Гріга в процесі створення спектаклю на всіх його етапах. Від ідейного задуму до сценічного втілення автори з батьківською кропітливістю обговорювали всі деталі народження вистави, акцентуючи увагу на нюансах майбутніх сюжетів, вираховуючи тонкість драматичних і музичних відповідностей, відшукуючи виграшні режисерські знахідки й ревно відбираючи найкращих виконавців.

Звичайно, неоднозначною є безперечна відповідність театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга двом останнім параметрам моделі О. Корчової – еволюції оперного стилю та активній жанровій політиці в межах оперного театру, оскільки сам музично-драматичний доробок творців не обмежується жанром опери. Проте, минаючи фактор зосередженості серед багатства різновидів музично-театральних вистав винятково на опері очевидною стає і яскрава жанрова палітра сценічних опусів та інтенсивний прогресивний розвиток – від камерної сцени й до замаху на повномасштабне епічне полотнище.

Отже, у досліджуваному музичному театрі синтезуються всі основні критерії, властиві феномену «авторського театру». Безпосередній непорушний контакт між Б. Бйорнсоном та Е. Грігом протягом усього періоду створення спільного сценічного доробку трансформує його з індивідуального художнього явища в унікальний приклад «авторського музичного театру» співдружності двох митців.

### Висновки до розділу III

У третьому розділі виявлено національні домінанти в усіх чотирьох сценічних творах Б. Бйорнсона та Е. Гріга. Насамперед досліджено семантичні коди музично-драматичної сцени «Біля брами монастиря», відзначено не випадковість вибору сюжету твору: прихід дівчини-язичниці в скрутних обставинах саме до християнського монастиря та її звернення до християнських духовних цінностей. Актуальним для норвежців XIX століття було звернення до образів, сповнених сакрального змісту в системі символів християнського світобачення (монастир, храм, ворота). Воно інтерпретувалося як знак свободи, сходження на новий рівень духовного відродження нації. Водночас розкрито семантику образу головної героїні сцени. Позбавлення дівчини власного імені, що призводить до втрати особистісної ідентифікації, надало цьому образу узагальненого значення як символу надії для всіх страждених і знедолених, кого спіткало горе й безталання, але хто не зламався й продовжив шлях свого духовного вдосконалення. Крім того, встановлено місце, що відводять автори вистави хору, який, подібно до хору в античному театрі, виконує комунікативну функцію й передає авторську думку глядачеві, уособлює ідеального глядача та моделює його реакцію на події п'єси. Для посилення ефекту композитор вдається до давньогрецьких традицій, зокрема залучення корифея як рупора колективної думки народу. Персоніфікація хорового образу надає символічного значення текстам, які озвучує корифей (настоятелька монастиря). Звернення до античних традицій дає авторам змогу перетворити хор на головну дійову особу, яка асоціюється з колективним образом народу. Таке трактування хору було необхідне обоим митцям для втілення основної ідеї своєї творчості – усвідомлення норвежцями XIX століття своєї

національної унікальності та необхідності обрати самостійний шлях історичного розвитку країни.

Крім зазначеного, здійснено цілісний аналіз мелодрами «Бергліот», зокрема встановлено роль жіночого образу, який автори піднімають на вищий рівень, знову універсалізуючи його: Б. Бйорнсона та Е. Гріг розкривають шлях духовного переродження не могутнього ідеалізованого героя славетного минулого, а простої жінки, яка гідно приймає рокові обставини, спочатку намагаючись змінити їх, але згодом, розуміючи безглуздість спроб, апелюючи до Вищої сили, трансформуючи себе й своє власне ставлення. Така щирість і правдивість змалювання образу Бергліот перетворює її на близький простому норвежцю взірець, який голосно резонує у свідомості сучасників. Водночас визначено сюжетний, драматургічний, тональний, інтонаційний, формотворчий, тембровий аспекти композиційно-драматургічної будови твору, розкрито значення архетипу хвилі, контури якого окреслено на різних рівнях музичної драматургії. Цей праобраз є носієм семантики моря – однієї з найдавніших універсалій норвезької культури, яка є уособленням необмеженості внутрішніх ресурсів, духовної сили, незламності північного народу. Хвильові ознаки простежується у двофазності музичного розвитку мелодрами «Бергліот»: ключові сюжетні точки – початок, кульмінаційна вершина, що припадає на екватор мелодрами, фінал збігаються з умовним зародженням акустичного валу, його гребнем та завершальним спадом. Ці три уявні графічні крапки підкреслено сольними оркестровими номерами, що відрізняються завершеністю форми, чіткою жанровою належністю, логікою інтонаційного словника. Контури хвилі простежуються й на рівні тональної драматургії – відносні устої епізодів мелодрами, розташовані в межах однієї тональності, утворюють поступове сходження від C-dur'ної тоніки до трагічної кульмінації g-moll і подальшого повернення до трагічного c-moll, що звучить «зламаним» відлунням першопочаткового однойменного мажору.

Також проаналізовано основну ідею драми Б. Бйорнсона «Сігурд Юрсальфар» – відмови від кривавого дикунського минулого й повного розвороту в бік мирного дипломатичного розвитку Норвегії, та розкрито функцію музики, створеної Е. Грігом до вистави: у восьми наявних музичних номерах композитор узагальнив основні риси, притаманні характерам головних героїв, як типово національні: героїчна відважність в образі Сігурда, стримана розважливність Ейнштейна, шляхетна гордість Боргхільди, могутня нестримна сила норманського народу в хорових фрагментах. Визначено епічний принцип, що домінує в проаналізованих номерах і виражається в масштабах основних музичних полотнищ, переважанні масових народних сцен, відсутності прямого конфліктного зіткнення між героями. Водночас підкреслено значущість діалогічних прийомів розвитку, застосованих композитором, що алюзійно відносить до респонсорних принципів християнського богослужіння: у вокально-хорових номерах – це чергування партій солістів із хоровими доповненнями, в інструментальних епізодах – діалоги між двома інструментами, перегуки окремих інструментальних груп та оркестру. Крім того, розкрито національну природу інтонаційно-ритмічного арсеналу музики до драми.

Установлено драматургічні плани прологу незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» і розвиток майбутньої драматургії цілого: комплекс самобутніх образів норманського поганства – віщунки Вьольви, а також язичницького храму – символів старої віри, у характеристиці яких переважають зловісні тремоло та хроматичні завивання, вузькооб'ємні інтонаційні формули, архаїчні поспівки-заклинання, речитативні «бурмотіння» на одному незмінному звуці, тритонові «старонорвезькі» лідійські вигуки. Означене місце хору, головного персонажа – колективної особистості народу, що в трактуванні авторів є голосом пам'яті минулих поколінь зі зверненням до сучасних норвежців. Зазначено ефект «випередження подій», якого композитор досягає завдяки музичній образності: на рівні музичного «підтексту» Е. Гріг розкриває підсвідоме прагнення поганців до світла

Христа. Старовіри, які протягом усього прологу завзято опираються християнству, усе ж містять у тематизмі своїх партій, у фактурних прийомах викладу паростки нової віри, які мають прорости в майбутніх діях опери. Установлено роль комплексу цих засобів, за допомогою яких митці втілюють в оперу основну ідею своєї музично-театральної творчості – усвідомлення норвежцями ХІХ століття власної національної унікальності.

У зазначеному розділі досліджено різноманітну жанрову палітру театральних опусів норвежців, яка представлена музично-драматичною сценою, мелодрамою, музикою до драми та незавершеною оперою, і встановлено причини звернення авторів до цих жанрів. Виявлено єдність епічного, ліричного й героїчного начал у кожному з вивчених творів та проаналізовано засоби їх утілення в музичному тексті. Висвітлено логіку побудови тональної драматургії та принципи тематичних зв'язків.

Проаналізовано музично-драматичний доробок Б. Бйорнсона – Е. Гріга згідно з моделлю авторського театру О. Корчової та зроблено висновок щодо унікальності явища колективного авторського музичного театру.



## ВИСНОВКИ

Звернення до національного досвіду, його активне засвоєння та опрацювання народних традицій стали наскрізною тенденцією мистецтва романтичної епохи. Саме цей період історії соціокультурної динаміки ознаменований процесом виникнення молодих національних мистецьких шкіл на карті Європи. Така художня сепарація стала наслідком суцільної жаги до віднайдення національного стрижня, що, на думку сучасних дослідників, був зумовлений географічно-кліматичними та часопросторовими умовами, й поєднував у собі історичний досвід, релігію, мову, традиції націй. Особливо рельєфно прагнення митців ХІХ століття до етнічних пракоренів виявилось на теренах тих країн, чий вектор культурного розвитку було піддано перепинці через несприятливі історико-соціальні обставини. На територіях таких держав у художній практиці спостережено тотальну синтезацію романтичних і просвітницьки рис, що в сучасному музикознавстві відображено в теорії єдності класико-романтичної доби.

Потреба у відновленні національної ментальності постала перед діячами таких держав із винятковою гостротою. Майстри доби, вибудовуючи фундамент власної авторської творчості на первинних національних культурних змістовних кодах, апелювали до свідомості народних мас, звертаючись до генетично «вмонтованої» в підсвідомість колективної пам'яті, закликаючи до нагальної реконструкції власного мислення та національної самоідентифікації. Художники наділяли свою творчість просвітницько-дидактичними рисами, розуміючи безпрецедентність виховної сили мистецтва й масштаби його впливу на свідомість реципієнтів. Універсальним інструментом у національно-виховному процесі став музичний театр.

В епіцентрі цих актуальних зрушень романтичної доби (саме з 1814 року) перебувало й Королівство Норвегії. Зазначені вище процеси,

орієнтовані на архаїчні, винятково давньо-норманські джерела, сприяли формуванню своєрідного автентичного норвезького типу романтизму. Духовні лідери країни: філософи, літератори, драматурги, музиканти – зверталися до своєрідної символіки базових культурних універсалій нордичної ментальності, зокрема семантики образів природи (гір, моря, лісу), історії (фермерів-бонде, героїв-воїнів давніх саг і казок), використовували традиційні елементи народної музики, спираючись на досвід попередників і підсвідомі глибини власного авторського національного бачення.

Національна домінанта стала центральним стрижнем творчості Б. Бйорнсона та Е. Гріга. Кожен із цих геніальних норвезьких митців на обраному ними шляху – літературному та музичному – наново закладав фундамент самобутнього норвезького мистецтва.

Художні ідеї Б. Бйорнсона відіграли визначальну роль у політичній та соціокультурній відбудові рідної держави. Опора на народні та історичні джерела, зокрема давньонорманські саги, звернення до категорії природи, що виявлялося не тільки в зображенні норвезьких ландшафтів, але й в «олюдненні» світу північної флори та фауни, що уможливило розкриття глибинних змістовних генокодів колективної підсвідомості норвежців, залучення жіночих образів, зокрема архетипу Матері, який належить до найдавніших базових універсалій не тільки скандинавської, але й світової культури, – усе це на одному рівні з непорушними загальнолюдськими цінностями, такими, як висока мораль християнської віри, педагогічність і гуманність мистецьких підходів, невичерпний оптимізм і незгасна надія на світле майбутнє, стали характерною ознакою багатоманітної та різножанрової творчості митця.

Творчі принципи Б. Бйорнсона знайшли відгук у свідомості Е. Гріга на ранньому етапі формування світоглядної позиції композитора і згодом проявились на всіх рівнях його творчості. Особливо виразно націєтворча ідея проступила в невеликому, проте оригінальному та багатогранному музично-драматичному доробку композитора.

**Музичний театр Е. Гріга нерозривно пов'язаний із творчою особистістю Б. Бйорнсона.** Композитор не просто звертався до літературних матеріалів драматурга, використовуючи їх для написання власних опусів, але творив у безпосередньому співавторстві з великим норвежцем, надихаючись теплотою дружніх стосунків, спільністю високих ідеалів і сміливістю творчих амбіцій.

Наприкінці раннього періоду творчості, упродовж 1870–1873 років, юний норвезький музикант разом із літератором-соратником був цілком зосереджений на образній сфері сценічної жанровості. *Активна жанрова політика* в межах музичного театру, *інтенсивна еволюція музично-драматичного стилю* зумовили появу, окрім фрагментарних «спроб пера» та недосконалих ескізів, чотирьох повноцінних творів для музичного театру: музично-драматичної сцени для солістів, жіночого хору та оркестру «Біля брами монастиря» (1871), мелодрами «Бергліот» (1871) для чтиці з музичним супроводом (у двох версіях – фортепіанній та оркестровій), музики до драми «Сігурд Юрсальфар» (1872) та хорового прологу до незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» (1873).

Спільна концепція музично-драматичних опусів норвезьких художників спрямована на досягнення основної просвітницько-виховної ідеї їхньої спільної творчості – звернення до норвежців-сучасників універсальною мовою національних культурних мистецьких символів – інтуїтивно ясних та зрозумілих генокодів, призначених для легкого «зчитування» підсвідомістю скандинавів, проголошення притаманних епосі ідей етнічної ідентичності й заклик до рішучого долучення до національно-культурного відродження рідної нації. Цей домінуючий художній орієнтир митці не раз маніфестували у власних висловах, статтях, листах і спогадах, у результаті чого він набув *авторської інтерпретації естетики творчості*, особистих тлумачень художньої позиції. Водночас, музично-театральний доробок Б. Бйорнсона та Е. Гріга, який мав одну мету, попри зовнішню неоднорідність, на композиційно-драматургічному рівні виявляє низку

принципових спільностей, які слугують його органічній єдності та цілісності та цілеспрямованому втіленню авторського бачення.

Упродовж років творчої колаборації Б. Бйорнсона та Е. Гріга очевидно була активна *залученість митців на всіх етапах* формування майбутнього твору – від задуму до постановки: участь драматурга й композитора в процесі лібретотворення та власне написання музичного матеріалу, ретельність у підборі виконавців та занурення в тонкощі режисури, сценографії та інших сфер у процесі створення музично-театральної вистави. Е. Гріг зберігав непідробний інтерес до спільних драматичних творів раннього періоду й упродовж зрілої фази творчості, доопрацьовуючи й удосконалюючи ці опуси, переймаючись їхньою сценічною долею, особисто стежачи за якістю перекладів і професіоналізмом виконання до останніх років життя.

Тому вважаємо доцільним трактувати зазначені вище сценічні твори як **авторський музичний театр Б. Бйорнсона – Е. Гріга**. Саме у творчому тандемі геніальних норвежців індивідуальне явище музичної культури Європи другої половини ХІХ – ХХ століття виростає в унікальний феномен «авторського театру» співдружності двох митців – надбання окремої національної культури, яке було затребувано умовами певного часового періоду.

Характерною рисою сценічної спадщини драматурга й композитора стало звернення до образів історичного минулого Норвегії. Б. Бйорнсон черпав натхнення з єдиного літературного джерела – архаїчної пам'ятки нордів «Хеймскрінгли» («Коло Земне») – зводу давньоскандинавських саг скальда-оповідача Сноррі Стурлусона. Тож сюжетні лінії всіх музичних спектаклів розвиваються за часи Високого Середньовіччя – етапу найвищого розквіту Норвегії. Саме в цей період на територію Півночі приходить християнство, а разом із ним – якісний стрибок у політичному, економічному та соціокультурному житті країни. Насадження християнської віри стало поштовхом до об'єднання окремих розрізнених округів у монолітну могутню

державу, що надовго забезпечило норвезькому королівству добробут і процвітання.

Б. Бйорнсон, надихаючись праісторією Стурлусона, усе ж трактує історичні образи згідно зі своїм баченням. Надалі, у наступній метаморфозі літературних жанрів у музично-драматичні, у тісному тандемі з Е. Грігом, автори вже спільно вирішують подальшу долю героїв. Зокрема, історично події сцени «Біля брами монастиря» сягають початку XI століття – часу правління Олафа Харальдсона, зведеного до лику святих, наступника Олафа Трюггвасона, який продовжив насадження нової віри, розпочате відомим тезкою. Однак у віршованому епосі «Арнльот Гелліне» Б. Бйорнсон концентрує увагу на другорядному персонажі давньої саги – на вікінгу, який, долаючи звичний устрій гріховного варварського життя, приходить до рятівного Хреста й знаходить у сьйві Його сили духовний порятунок. У музично-драматичній сцені митці йдуть ще далі, зосереджуючись на камерній сюжетній лінії бйорнсонівського «Арнльота»: в епіцентрі подій «Біля брами монастиря» – історія безіменної дівчини, яка утративши все, знайшла сенс життя в обителі Христа.

Еволюціонує порівняно з першоджерелом і сюжет мелодрами «Бергліот». У сагах Сноррі, присвячених подіям XI століття, Бергліот згадана мимохідь як дружина норвезького землевласника Ейнара Брюхотряса. Центральне місце в сюжетах цих стародавніх оповідей відводено великим конунгам Норвегії – Олафу Трюггвасону, Олафу Святому, Харальду Суворому, чия політика мала значний вплив на розвиток держави. Ейнар, ватажок норвезьких бонде, котрий завдяки своїй дипломатичній мудрості зумів стати свідком правління всіх трьох королів, лише епізодично з'являється в літописах скальда. У поемі Б. Бйорнсона саме він, а точніше, його дружина, стає головним і єдиним персонажем. Поет, а згодом й Е. Гріг, зберігаючи незмінним початковий текст, зосереджується на внутрішніх душевних станах і роздумах героїні, лише в «закадровому» контексті позначаючи історичні події, що супроводжують особисту драму Бергліот.

У драмі «Сігурд Юрсальфар» Б. Бйорнсон також, узявши за основу конкретні історичні факти – спільне правління братів Ейнштейна та Сігурда, яке стало знаковим часом стабільності й миру для Норвезького Королівства XII століття, поживавлює їх власним авторським прочитанням, поєднуючи константи минулого з образами його сьогодення, актуальними для нагальних національних питань, порушених у його творчості. Одним з оригінальних рішень стає введення в сюжет Боргільди – історично малозначної наложниці Сігурда, у драматурга ж – важливого жіночого образу, який стає одним з основних носіїв прагнення справжньої християнської чесноти, що уособлює в собі негасимий жагу до правди й нелицемірну жертвовність заради добробуту рідної землі.

Лібрето «Олафа Трюггвасона» створено в момент написання опери, в невідривному процесі з композиторською рефлексією. За відсутності закінченої літературної першооснови досить важко говорити про компаративний компонент між історичною постаттю першого конунга-християнина Півночі й потрактуванням його у фабулі норвезької національної опери. Усе-таки у творчий фокус митців потрапляє нащадок давнього королівського роду, який несе рятівний вогонь нової віри на землі все ще язичницької батьківщини. Разом із центральною роллю, що належала конунгу-християнину, в «Олафі Трюггвасоні» чільне місце відведено творцями й жіночому образу – дочці поганського жреця, чиє серце було підкорено благородним вікінгом Христа. Проте за наявності лише хорového прологу до опери, якій так і не судилося бути завершеною, усі подальші роздуми щодо можливої семантики цього образу не вийдуть за межі гіпотез.

Отже, специфічним маркером музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга стає незвичайне переломлення історичних сюжетів у зазначених вище сценічних творах – зосередженість митців саме на душевних переживаннях, внутрішніх драмах героїв. Найважливіше для творців – передати дух свого персонажа, мислення героя-норвежця, його душевний відгук на ті чи інші суспільні та особисті обставини. При цьому автори концентрують увагу саме

на побічних героях історії – простих, пересічних людях, тим самим пропонуючи сучасникам реальний еталон для наслідування. Водночас високий недосяжний ідеал справді важливих історичних постатей митці залишають у вигляді апіорі знаного норвежцями контексту як згадку про істинну велич Норвегії минулого й можливість її відродження сьогодні.

Для збільшення мотиваційного ефекту своєї музично-театральної творчості Б. Бйорнсон та Е. Гріг вдаються до універсалізації ключових героїнь сценічних опусів. Митці, залишаючи за межами творів їхні імена (у музично-драматичній сцені та в хоровому пролозі незавершеної опери), перетворюють персонажів на узагальнений образ, позбавлений суб'єктивної індивідуальності, зрозумілий і близький кожному. Таким безособовим прийомом автори дають змогу глядачеві віднайти точки перетину між ним і собою, «приміряти» його долю й, рефлексуючи, зробити власний вибір в алюзійно сколихнутій проблемі сучасності.

У кожному творі для сцени драматург і композитор відводять центральне місце жіночим образам. Архетип жінки – один із найдавніших першообразів загальносвітової культури, важлива семантична прамодель норвезької національної ментальності, у якій утілено діаметральні грані одного концепту: мужність і незламність воїтельки, ніжність і затишок матері-берегині домашнього вогнища, неприборкану силу провідниці надприродних сил. Водночас символіку жіночих кодів містили в собі не тільки прадавні норвезькі культурні універсалії, але й базові моделі християнської релігії, де жінка являла собою найвищий приклад непорочності, вірності та духовного переродження.

Очевидно, така концентрація авторів на виокремленій драмі універсалізованих жіночих таланів та висвітлення їхніх суб'єктивних переживань є типовою рисою мистецтва романтичної доби. Але водночас зосередженість на долі звичайних простих людей, урівнювання глибини життєвих драм високороджених і простолюдинів є атрибутом, характерним для християнського вчення, де кожна окрема особистість цінна для Бога, бо

окремі вільні, свідомі індивідууми й утворюють у сукупності етнос, націю та й людство загалом.

Так вибудовується основна концепція музично-драматичних творів Б. Бйорнсона та Е. Гріга: автори не просто звертаються до історичних подій, а обирають для сюжетів своїх творінь саме етап християнізації й зупиняються на образах тих героїв, які відіграли в цьому процесі вирішальну роль. Церква з моменту її появи на північних землях стала невід'ємною важливою складовою життя простого норвежця. Значущість її позиції не змінилась і в сучасну романтикам добу. Тож зверненням до християнського топосу митці прагнули воскресити у свідомості сучасників надію й віру у вільне майбутнє, нагадати, що, як у минулі часи, у цінностях біблійної моралі й у життєдайній силі Бога норвежці знаходили непорушний стрижень власного буття, так і зараз варто відкинути пасивний комфорт «існування за течією» й рішуче піднятися на шляху самовдосконалення й у наполегливому відшліфуванні особистісних якостей характеру долучитися до відбудови єдиної автономної держави.

Окрім зазначених вище генокодів, які обов'язкові в усіх опусах музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, автори збагачують кожен із них специфічною універсалією норвезької культури, що слугує реалізації певної мети в конкретному творі. Зокрема, у сцені «Біля брами монастиря» архетип воріт демонструє неосяжний спектр духовних шляхів, які відкриті перед норвежцями; у мелодрамі «Бергліот» архетип моря постає уособленням нескінченної сили, нескореної волі, неосяжного внутрішнього ресурсу; архетип вікінга в драмі «Сігурд Юрсальфар» розкриває амбівалентний дух норманців, який прагне до цільності; водночас архетип храму в опері «Олаф Трюггвасон» є символом оновленої віри й незламної надії.

Однією зі складових творчої співпраці Е. Гріга та Б. Бйорнсона став пошук нових музично-театральних жанрів, що було викликано конкретними завданнями, які поставали перед митцями. Камерність форми оперної сцени «Біля брами монастиря» мала налаштувати непідготовленого слухача до



сприйняття нового виду «вітчизняного» мистецтва. З іншого боку, стислі масштаби твору були зумовлені й невпевненістю в майбутньому «первістка». Успішна прем'єра одразу надихнула творців на «дописування» сцени й переродження її в повноцінну виставу.

Мелодрама «Бергліот» мала донести ідею поетичного тексту, не перетвореного на лібрето. Е. Гріг свідомо зупинив свій композиторський вибір саме на мелодекламуванні з музичним супроводом, підкреслюючи в листах, що поема «Бергліот» могла бути належно втіленою тільки засобами цього жанру. Композитор використав повний текст твору, поєднавши його в первозданному вигляді зі своєю музикою, відмовившись від зайвих прикрас, від зовнішніх ефектів, крім монологу-декламації однієї героїні, ніби спрямовуючи світло всіх софітів лише на неї. У результаті Е. Гріг створив надривно-емоційну за змістом та цілісну за композиційно-драматургічною будовою музичну драму.

Музика до драми була одним з перевірених театральних жанрів того часу: спектаклі, удосконалені музичним компонентом, публіка сприймала із більшим ентузіазмом. Тому «Сігурд Юрсальфар» мав стати безпрограшним варіантом. Цей жанр Е. Гріг не обрав свідомо заздалегідь – музика до «Хрестоносця» створювалася на прохання Б. Бйорнсона, який хотів посилити емоційний вплив вистави.

Зважаючи на зазначене вище, Е. Гріг та Б. Бйорнсон уже мали достатній досвід, тому були впевнені, що зможуть створити повномасштабну оперу «Олаф Трюггвасон», яка б стала, за задумом авторів, гідним виразником національної ідеї, проголошеної зі сцени музичного театру. Той факт, що твір через несприятливі обставини так і не був завершений, і наявний хоровий пролог назавжди залишився тільки торсом цільної статуї, не завадив «Трюггвасону» посісти чільне місце в доробку Е. Гріга.

Дух давньонорманської саги, витриманий на всіх рівнях музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга, диктує й синтезовану родову належність досліджуваних творів. На перший план рельєфно виступає епічний первень.

Неквапливість викладу у творі «Біля брами монастиря», принцип повторності, реалізований у трикратному варіюванні початкового сегмента, відсутність наскрізного музичного розвитку, замкнутість, завершеність кожного етапу сцени – характерні маркери стилю епічного оповідання. Ознаками епічної драматургії збагачена музична канва збережених початкових сцен «Олафа», які відзначаються масштабністю, молодецьким напором і розмахом хорового начала в поєднанні з уже згаданими вище композиційними прийомами. Епічно-оповідальний первень наявний і у двох інших театральних творах норвежців: у мелодрамі «Бергліот» і в «Хрестоносці» експозиційність переважає над розвитком, портретність – над дієвістю. Якщо в мелодрамі власне в музичній тканині важче відокремити епічні риси в силу специфіки жанру, то в «Сігурді» відсутність сольних вокальних епізодів, разом з узагальненими оркестровими й хоровими номерами, перевага завершених куплетних і тричастинних форм, неквапливість розгортання дії в цілому стверджують принципи епічної драматургії.

В усіх опусах наявний і типовий для епічного театру «конфлікт на відстані»: відкритого зіткнення дії й контрдії немає в жодному з чотирьох творів. Бергліот воює з «мовчазним» ворогом, відкритим лише її зору; язичники очікують грізного Олафа, який, за чутками, уже на підході, проте так і залишається «за кадром»; ворог безіменної дівчини зі сцени «Біля брами монастиря» – лише в її спогадах, Сігурд же та Ейнштейн – узагалі не вороги: вони змагаються один з одним, сперечаються, проте реальної ворожнечі між ними немає.

Одне з центральних місць у сценічних опусах Б. Бйорнсона – Е. Гріга відведено хору, який, виступаючи в ролі головної дійової особи, що, подібно до хору в античному театрі, наділений комунікативною функцією ясної передачі авторської думки глядачеві, представляє волю народу. Для посилення зазначеного ефекту композитор неодноразово використовує прийоми давньогрецької хоричної техніки, коли з єдиного «сукупного

образу» виділяється соліст (корифей) – посередник між акторами, глядачем і хором, який виступає від «особи» останнього.

Міцним стильовим базисом для музичного театру Б. Бйорнсона – Е. Гріга стає автентичний арсенал норвезького фольклору. Композитор звертається до обох пластів архаїчного народного мистецтва, насичуючи звукову канву сценічних опусів характерними маркерами епічного мистецтва скальдів, зокрема властивою середньовічним пісням-переказам речитативною декламаційністю вокальної партії, рівною, витриманою ритмікою, модальними ладогармонічними елементами. Водночас невід’ємною складовою музичного тексту досліджених творів стають інтонаційно-ритмічні формули, типові для побутових пісенно-танцювальних жанрів норвезьких селян, зокрема вільна імпровізаційність слотів, гострі синкоповані ритми халлінгу та спрінгару, метрична врівноваженість ходи гангару, кварто-квінтові й октавні кличні інтонації, різкі тритонові стрибки пастуших хаукінгів і кулоків, секундово-терцієві спадні ходи, притаманні народному інструментальному музикуванню.

Отже, безсумнівно, музичний театр Б. Бйорнсона – Е. Гріга став першим зразком авторського національного музично-драматичного мистецтва Норвегії. Нечисленність і маломасштабність цих творів не завадили їм перетворитися на міцний фундамент для подальшого розвитку норвезької сцени. Національні сюжети, звернені своїми подіями до славного історичного минулого країни, специфічні елементи норвезького фольклору, природно й невимушено вплетені в музичну тканину творів, – усе це розвинулося в музичному театрі норвезьких композиторів наступних поколінь: К. Синдінга, Г. Твейта, Б. Брустада, Й. Хорклоу, Г. Шельдерупа та ін. Крім того, опуси Б. Бйорнсона – Е. Гріга мають своє продовження та новітнє сценічне життя в композиторській практиці сучасності: у дитячій синтез-опері «Асгард» Л. Конова й в оновленому «Олафі Трюггвасоні» Р. Седерлінда.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антипова Н. Фантастическое в немецкой романтической опере : автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 2007. 21 с.
2. Асафьев Б. Григ. Ленинград : Музыка, 1986. 87 с.
3. Асафьев Б. Хоровые сцены в русских операх // О хоровом искусстве : сб. ст. / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина; ред. Б. А. Кац. Ленинград : Музыка, 1980. С. 42–48.
4. Баган О. Літературний романтизм : ідеологія, естетика, стиль // Дивослово. 2011. № 3. С. 35–45.
5. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник / пер. с норв. Н. Мохова. Москва : Радуга, 1986. 374 с.
6. Берковский Н. Немецкий романтизм. Иенские романтики // Лекции и статьи по зарубежной литературе. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. С. 33–38.
7. Бйорнсон Б. Нобелевская речь / пер. и ред. Э. Панкратова. Москва : Панорама, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://noblit.ru/node/1310> (дата звернення 21.07.2019)
8. Биркхойзер-Оэри С. Мать : Архетипический образ в волшебных сказках. Москва : Когито-Центр, 2006. 255 с.
9. Битерякова Е. Кристиан Синдинг. Портрет норвежского композитора. Москва : Импэто, 2007. 504 с.
10. Бичварова С. Співець ельфів і тролів // Коли мовчать слова. Кн. 2. Київ : Муз. Україна, 1969. С. 3–14.
11. Блок В. Об Эдварде Григе и не только о нем // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 132–144.
12. Блуме Ф. Романтика // Эпохи історії музики в окремих викладах : у 2 ч. Ч. 2. Одеса : Будівельник, 2004. С. 124–188.

13. Бородавкин С. Драматургические функции оперного оркестра // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 103. С. 47–53.
14. Будур Н. Великий и могучий Бьернсон [Электронный ресурс]. URL: [http://www.norge.ru/store\\_bjoernson/](http://www.norge.ru/store_bjoernson/) (дата звернення: 21.07.2019)
15. Бьернсон Б. Избранные произведения. Силланпяя Ф. Э. Усопшая в молодости : Роман: пер. с норв. и фин. / Послеслов. Э. Панкратовой, Е. Каменской. Москва : Панорама, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://noblit.ru/node/1355> (дата звернення: 21.07.2019)
16. Бьернсон Б. Сюннёве Сульбаккен. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1026430/Bernson\\_-\\_Syunneve\\_Sulbakken.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1026430/Bernson_-_Syunneve_Sulbakken.html) (дата звернення: 21.07.2019)
17. Бэлза И. Чешская оперная классика : краткий очерк. Москва : Искусство, 1951. 154 с.
18. Бялик М., Потапова Э., Данько Л., Третьякова Е. Эпическая опера – как ее ставить? // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 144–147.
19. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова. Вступит. ст. А. Лосева. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
20. Вагнер Р. : Сб. статей / ред.-сост. Л. Полякова. Москва : Музыка, 1987. 230 с.
21. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга : Избранные работы. Москва : Эксмо-Пресс; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2001. 800 с.
22. Вальтер В. Эдвард Григ как композитор камерной музыки // Русская музыкальная газета. 1907. № 39. С. 5
23. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. Москва : Музыка, 1963. 254 с.
24. Васильев В. Хор в опере // Советская музыка. 1982. № 6. С. 34–36.
25. Васильева О. К биографии Грига // Русская музыкальная газета. 1908. № 18. С. 25.

26. Васильєв В. Деякі роздуми з приводу терміну менталітет // Розбудова держави. 1993. № 11. С. 50–53.
27. Великович Э. Великие люди искусства на перекрестках судеб : Очерки и новеллы : По страницам дневников и воспоминаний. Санкт-Петербург : ЛИК, 2006. 288 с.
28. Вечерський В. Українські монастирі. Київ : Наш час, 2008. 400 с.
29. Волков И. Романтизм как художественная система // Творческие методы и художественные системы. Москва : Искусство, 1989. С. 125–156.
30. Вопросы оперной драматургии : Сб. статей / ред.-сост. Ю. Тюлин. Москва : Музыка, 1975. 314 с.
31. Вороніна М. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини ХІХ ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа Г. Берліоза «Марія Магдалина» Ж. Массне) : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2017. 20 с.
32. Габитова Р. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис). Москва : Наука, 1978. 288 с.
33. Гайм Р. Романтическая школа. Москва : Изд. К. Т. Солдатенкова, 1891. 785 с.
34. Галеева Р., Хабибуллина Л., Зиннатуллина З. История зарубежной литературы ХІХ века : конспект лекций. Казань, 2014. 178 с.
35. Галузова Н. Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героїко-епічній опері // Українське музикознавство. Вип. 15. Київ : Муз. Україна, 1980. С. 153–186.
36. Галушко М. Проблемы теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых // Традиции музыкальной науки / ред.-сост. Л. Ковнацкая. Ленинград : Сов. композитор, 1989. С. 104–117.
37. Гамсун К. Мистерии. Минск : «Мастацкая литература», 1889. [Електронний ресурс]. URL: <https://iknigi.net/avtor-knut-gamsun/37416-misterii-knut-gamsun/read/page-1.html> (дата звернення: 21.07.2019)

38. Гегель Г. Эстетика : в 4-х томах. Т.2. / под ред. М. Лифшица. Москва : Искусство, 1969. 326 с.
39. Гилкрайт Ч. Круг Девяти: Аспекты психики современной женщины в девяти архетипах. Москва : София, 2007. 224 с.
40. Гнилов Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... д-р. иск: 17.00.02. Москва, 2008. 51 с.
41. Гоева Н. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация. № 1–2. М. : Аналитика РОДИС, 2013. С. 49–59
42. Голямова Р. Анализ хоровых произведений. Драматургические функции хора в русской опере XIX века : учеб. пособ. Барнаул : АлтГАКИ, 2006. 23 с.
43. Григ Э. Избранные письма в 2 вып. / пер. с норв. Е. Битеряковой. Вып. 2. Москва : ИМПЭТО, 2014. 199 с.
44. Григ Э. Дневники: 1865, 1866, 1905, 1906, 1907 / пер. с норв. Е. Битеряковой. 2-е изд., испр. Москва : ИМПЭТО, 2013. 247 с.
45. Григ Э. Избранные письма : в 2 вып. / пер. с норв. Е. Битеряковой. Вып. 1. Москва : ИМПЭТО, 2013. 237 с.
46. Григ Э. Избранные статьи и письма / общ. ред. О. Левашова. Москва : Музыка, 1966. 447 с.
47. Григорьева Л. Норвежская литература // История всемирной литературы в 9-ти томах. Т. 6. Москва : Наука, 1988. С. 266–271.
48. Григорян К. К изучению романтизма // Русская литература. 1967. № 3. С. 136–137.
49. Гриндэ Н. История норвежской музыки. Ленинград : Музыка, 1982. 191 с.
50. Гульцова Д. Поэтика фортепианного этюда в европейській музиці XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2018. 21 с.

51. Гумницька Н. Шевченко і Бйорнсон – національні генії світової культури, духовні лідери поневолених народів // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». Вип. 15. Львів, 2014. С. 5–11.
52. Гуревич А. История и сага. Москва : Наука, 1972. 198 с.
53. Гюго В. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т.14 / Ред. В. Николаев, А. Пузиков, М. Трескунов. Москва : Гос. издат. худ. лит-ры, 1956. 766 с.
54. Джаксон Т. Четыре норвежских конунга на Руси: из истории русско-норвежских политических отношений последней трети X – первой половины XI в. Москва : Языки русской культуры, 2000. 192 с.
55. Дінцельбахер П. Історія європейської ментальності. Львів : Літопис, 2004. 224 с.
56. Дмитриев А. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. Москва : Изд-во МГУ, 1974. 120 с.
57. Дмитриев А. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва : Изд-во МГУ, 1980. С. 5–43.
58. Доброхотов Б. «Берглиот» Эдварда Грига // Советская музыка. 1957. № 6. С. 116–117.
59. Доброхотов Б. Е. И. Фомин. Москва-Ленинград : Музгиз, 1949. 72 с.
60. Додонов Р. К проблеме определения понятия ментальность // Придніпровський науковий вісник. 1997. № 14. С. 11–14.
61. Дроздов Ан. Памяти Эдварда Грига (к 20-летию со дня смерти) // Музыка и революция. 1927. №9 (21). С. 17–21.
62. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии: на материале классического наследия. Ленинград : Музгиз, 1952. 344 с.
63. Европейская поэзия XIX века. Москва, 1977. [Электронный ресурс]. URL: <https://librusec.pro/b/286295/read?next=%2Fa%2F238076%3F#tocref734> (дата звернення: 21.07.2019)
64. Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Ленинград : Наука, 1978. 424 с.



65. Жукова Л. В мире оперетты. Москва : Знание, 1976. 110 с.
66. Забудская Я. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии : автореф. дисс. ... канд. филологических наук. Москва, 2001. 26 с.
67. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ : Либідь, 1993. 124 с.
68. Загоруйко Ю. Норвегія. Бйорнсон // Дзеркало тижня: Міжнародний громадсько-політичний тижневик. 2010. № 23. 18–25 червня. [Електронний ресурс]. URL : [https://dt.ua/SOCIETY/norvegiya\\_byornson.html](https://dt.ua/SOCIETY/norvegiya_byornson.html) (дата звернення 21.07.2019)
69. Зенкин К. «Руслан и Людмила М. Глинки – уникальное явление русской оперной сцены. [Електронний ресурс]. URL : <http://www.21israel-music.com/Ruslan.htm> (дата звернення 21.07.2019)
70. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. М., 1997. 415 с.
71. Зенкин К., Жабинский К. Романтизм как историко-культурний переворот // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. Ростов-на-Дону : Книга, 2001. Вып. 1. С. 8–28
72. История всемирной литературы. Т. 6. / ред. И. Тертерян. Москва : Наука, 1989. 880 с.
73. История западноевропейского театра в 8 томах. Том 5. / ред. Г. Бояджиева, Е. Финкельштейн. Москва : Искусство, 1970. 639 с.
74. История зарубежного театра : в 2 ч. Ч. 2 : Театр Западной Европы XIX – начала XX века (1789–1917) / ред. Г. Бояджиева, А. Образцовой, А. Якубовского : 2-е изд., пер. и доп. М. : Просвещение, 1984. 272 с.
75. Іваничук Н. Норвезький Франко: [Електронний ресурс]. URL: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/norvezkiy-franko> (дата звернення 21.07.2019)

76. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX ст. : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
77. Карабегова Е. Барокко. Рококо. Романтизм. Три етапа розвитку нериторического художественного сознания [Електронний ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/karabegova-barokko-rokoko-romantizm.htm> (режим доступу 21.07.2019)
78. Караульна О. Проблема збереження національної ментальності в умовах євроінтеграції // Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили. Т. 228. № 16. Миколаїв, 2014. С. 32–35.
79. Кириллина Л. Італьянська опера першої половини ХХ століття. Москва : ГИИ, 1996. 230 с.
80. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ століття : Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 294 с.
81. Климовицкий А. Русский Григ: от Чайковского к «Серебряному веку» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран : Сб. науч. ст. Петрозаводск, 1998. С. 138–235.
82. Коваленко А. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе ХХ століття) : пособие по спец курсу. Москва : Изд-во РУДН, 2001. 57 с.
83. Кожинов В. Происхождение романа : теоретико-исторический очерк. М. : Советский писатель, 1963. 440 с.
84. Комарницкая О. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере ХІХ століття // Русская опера ХІХ століття : сб. трудов. Вып. 122. Москва, 1991. С. 5–27.
85. Комарницкая О. Русская опера ХІХ – начала ХХІ століття. Проблемы жанра, драматургии, композиции : автореф. дисс. ... докт. иск. Ростов-на-Дону, 2012. 45 с.
86. Конен В. История зарубежной музыки. С 1789 года до середины ХІХ століття. Вып. 3. Москва : Музыка, 1981. 534 с.

87. Корнієнко Н. Українська та російська ментальність : проекція в сучасне // Слово і час. 1991. № 7. С. 3–9.
88. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття : на матеріалі пізньої творчості : дис. ... канд. мист. Київ, 2004. 198 с.
89. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. № 37. Київ, 2004. С. 37–42.
90. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. № 38. Київ, 2004. С. 67–79.
91. Коханик И. О понятии «музыкальная драматургия» в современной музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Вип. 103. Київ, 2012. С. 3–11.
92. Краснопольская Т. Роль эпического начала в драматургии опер Петра Чайковского 1870-х годов // Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. № 3 (20). Київ, 2013. С. 25–34.
93. Кремлев Ю. Эдвард Григ. Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. 236 с.
94. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник Національної академії наук України. № 7–8. С. 74–87.
95. Кримський С. Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту // Магістеріум. Вип. 1. Історико-філософські студії : Національний університет Києво-Могилянська академія. Київ, 1998. С. 63–70.
96. Кружнов Ю. «Да, люблю я эту землю...» (2010 год – «Год Бьёрнсона» в Норвегии). [Електронний ресурс]. URL: [http://www.norge.ru/kruzhnov\\_bjoernsen](http://www.norge.ru/kruzhnov_bjoernsen) (дата звернення: 21.07.2019)

97. Крымский С. Философия как путь человечности и надежды. Киев : Курс, 2000. 308 с.
98. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. Москва : Сов. композитор, 1982. 175 с.
99. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 232 с.
100. Кулешова Г. Композиция оперы. Минск : Наука и техника, 1983. 175 с.
101. Кушлаба М. Бйорнстьерне Бйорнсон – класик норвезької літератури, автор норвезького національного гімну, захисник українських інтересів (до 185-річчя від дня народження) : публікація від 18 травня 2018 року. [Електронний ресурс]. URL: <http://kumlk.kpi.ua/node/1653> (дата звернення 21.07.2019)
102. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 80 с.
103. Ла-Мара. Эдвард Григ. Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1902. № 14. С. 7
104. Ланге К., Эствед А. Норвежская музыка. Москва : Музыка, 1967. 104 с.
105. Ластовецька-Соланська З. Роль традиції та національних цінностей у духовній культурі українців // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : збірник наукових статей / ред.-упоряд. М. Скорик. Київ, 2010. С. 36–50.
106. Левашова О. Гимн миру (из творческих замыслов Грига) // Советская музыка. 1962. № 1. С. 61.
107. Левашова О. Эдвард Григ: очерк жизни и творчества. : изд. 2-е. М. : Музыка, 1975. 624 с.
108. Лейтес Р. Песни Грига. Москва, 1967. 57 с.
109. Лекции и речи лауреатов нобелевских премий в русских переводах 1901–2002: библиограф. указатель / СПБНЦ РАН; БАН; отв. сост.: Н. Сидоренко, отв. ред. В. Леонов. Санкт-Петербург : БАН, 2003. 168 с.

110. Литературная теория немецкого романтизма / ред. Н. Берковского. Ленинград : изд. писателей, 1934. 336 с.
111. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / ред. А. Дмитриева. Москва : Изд-во МГУ, 1980. 639 с.
112. Луков В. Руссо: Драма «Пігмаліон» у джерел передромантичної мелодрами. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/91> (дата звернення 21.07.2019)
113. Лунгина Л. Норвежская литература. Общие пути развития // История всемирной литературы в 9-ти томах. Т. 7. М. : «Наука», 1988. С. 416–426.
114. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Т. 2. Эпоха Метастазіо. Москва : Классика-XXI, 2004. 768 с.
115. Лю Нань. Принципи виконавської інтерпретації поезики камерних вокальних творів М. Мусоргського : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2018. 22 с.
116. Люсьен Февр. Бои за историю / ред. А. Гуревич. М. : Наука, 1991. 629 с.
117. Ляхович А. В. Уход от конфликта (к вопросу об одной особенности образной драматургии в русской музыке) // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. ст. / Київ. спец. муз. шк.-інтернат ім. М. В. Лисенка. Київ, 2007. Вип. 7. С. 154–164.
118. Макарова Н. Слово – отражение духовной культуры народа // Школа духовности. 2001. № 2. С. 79–81.
119. Максимов Е. История фортепианных вариаций классикоромантической эпохи : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 546 с.
120. Мацевич А. Становление национальной самоидентификации в культуре и литературе Скандинавских стран. [Електронний ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-natsionalnoy-samoidentifikatsii-v-kulture-i-literature-skandinavskih-stran> (дата звернення 21.07.2019)

121. Мир романтизма : материалы международной конференции. Тверь : ТвГУ, 1998–2008. Т. 1 (13) – 2 (25).
122. Мифы народов мира в 2 т.: Энциклопедия / гл. ред. С. Токарев. Т. 1. Москва : Сов. энциклопедия, 1987. С. 284–292.
123. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
124. Михайлов А. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 20-23
125. Михальченко М. Україна як нова історична реальність : запасний гравець Європи ВФ Відродження. Дрогобич : ВФ «Відродження», 2004. 488 с.
126. Мозер А. Григ и балет // Русская музыкальная газета» 1907. № 43. С. 3
127. Молибога А. Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери Фортепінна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2018. 19 с.
128. Мохов Н. Последний подвиг // Музыка в школе. 2008. № 6. С. 3–18.
129. Музыкальный театр : События, проблемы / ред.-сост. М. Сабина. Москва : Музыка, 1990. 287 с.
130. Мурадова Е. Песни и романсы Грига. Баку, 1962. 35 с.
131. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы. 1982. № 11. С. 156–194.
132. Неупокоева И. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. Москва : Наука, 1973. С. 7–50.
133. Николаевская Ю. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 103. С. 17–25.
134. Нога. Г. Ювілеї великих. Б'єрнсон // Слово і час : науково теоретичний журн. 2010. № 11 (599). С. 74–78.
135. Одинокова Д. Тип романтического героя в контексте литературного процесса : психологический аспект // Вестник Московского

- огосударственного университета. Серия: История, филология. 2012. Т. 11. Вып. 2. С. 138–145.
136. Олійник С. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2018. 21 с.
137. Панкратова Э. «Мир спасут добрые дела» : предисл. к изданию Б. Бьернсона. М. : ПАНОРАМА, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://noblit.ru/node/1329> (дата звернення 21.07.2019)
138. Пантин И. Национальный менталитет и история России // Вопросы философии. 1994. № 1. С. 25–53.
139. Пахаренко В. Романтизм як відкриття людини // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2013. № 71. С. 205–209.
140. Пекарчук В. Роль традицій у розвитку самобутності етноменшин України : тенденції 1990-2000-х років // Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Історичні науки : збірник наукових праць / ред. М. Шитюк. Випуск 3.38 (110). Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. С. 22–27.
141. Печерський В. Українські монастирі. Київ : Наш час, 2008. С. 7–11.
142. Писатели Скандинавии о литературе : сб. ст. / сост. К. Мурадян. Москва : Радуга, 1982. 416 с.
143. Поплавская И. Романтическая эстетика и поэтика как предмет рефлексии М. М. Бахтина. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/romanticheskaya-estetika-i-poetika-kak-predmet-refleksii-m-m-bahtina> (дата звернення 21.07.2019)
144. Проблемы романтизма : сб. ст. / сост. У. Фохт. Москва, 1967. 360 с.
145. Разбеглова Т. Об онтологической сущности музыки и ее интерпретации в философии немецкого романтизма // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. ХДУМ

- ім. І. П. Котляревського: Когнітивне музикознавство-2. Харків : Вид-во «С.А.М.», 2011. Вип. 32. С. 3–13.
146. Редько А. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления // Молодой ученый. № 5. Т. 2. Казань, 2011. С. 157–161.
147. Рожок В. Мистецтво опери. [Електронний ресурс]. URL: [http://knmau.com.ua/chasopys/22\\_NBUV/docs/12.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/22_NBUV/docs/12.pdf) (дата звернення 21.07.2019)
148. Розинер Ф. Сага об Эдварде Григе. Москва : Музыка, 1972. 221 с.
149. Романтизм // Энциклопедический словарь. Т. 27. Санкт-Петербург : изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1899. С. 59–66.
150. Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст. : к 100-летию со дня рождения проф. И. Дергачева. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. Вып. 3. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. 364 с.
151. Романтизм : грани и судьба. Вып. 1–6. Тверь : ТвГУ, 1998–2008.
152. Романтизм : два века осмысления : материалы международной научной конференции / ред. В. Грешных. Калининград : Изд-во КГУ, 2003. 189 с.
153. Рощенко Е. Новая мифологема романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыка). Харьков : ХНУРЭ, 2004. 288 с.
154. Рощенко Е. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки). Харьков : ХНУРЭ, 2007. 128 с.
155. Рудакова С. К проблеме изучения романтизма // Вісник Дніпропетровського університету ім. А. Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2013. № 2 (6). С. 65–69.
156. Ручьевская Е. Юрий Фалик : монографический очерк. Ленинград : Сов. композитор, 1981. 103 с.
157. Савайтан О. Фортепінна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2018. 19 с.



158. Савельев В. Символическое значение христианского храма // «Мгарский колоколь». Полтава, 2008. № 68. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=692> (дата звернення 21.07.2019)
159. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. Вип. 29. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 160–169.
160. Самчук О. Традиція та інновація у філософії мистецтва // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Культурологія. 2017. Вип. 18. С. 245–246.
161. Северинова М. Архетип софійності як основа музично-драматургічного потенціалу (На прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство, культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Вип. 38. Київ, 2011. С. 230–238.
162. Северинова М. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 2. С. 124–128.
163. Сельницин А. Поэтический мир Юхана Себастиана Вельхавена : дис. ... канд. фил. наук. Москва, 2003. 203 с.
164. Словник символів культури України / ред. В. Коцура, О. Потапенко, М. Дмитренко. Київ : Міленіум, 2002. С. 51–52.
165. Созанський Ю. Музична семіотика. Ленинград : Споллом, 2008. 526 с.
166. Соловьева Т. Мелодрама // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 336.
167. Стасюк С. Феномен эпической оперы в русском искусстве XIX века // Вопросы муз. Искусства : сб. ст. Вып. 1. Донецк, 1996. С. 35–38.
168. Степанова И. Эпос и драма // Сов. музыка. № 8. Москва, 1983. С. 90–95.
169. Стурлусон С. Круг Земной / сост. А. Гуревич [и др.]; пер. с исл. М. Стеблина-Каменского [и др.]. Москва : Наука, 1980. 688 с.

170. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : збірник статей / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 89. Київ, 2010. 752 с.
171. Тарасова О. Національно-ментальні детермінанти музичної творчості // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 169–175.
172. Тертерян И. Романтизм // История всемирной литературы. В 9-ти томах. Т. 6. Москва : Наука, 1988. С. 16–27.
173. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. 1983. № 4. С. 151–183.
174. Тинина З. История европейского театра от античности до новейшего времени. Ч. 2. Новое и новейшее время : учебно-методическое пособие. Волгоград : Волгогр. науч. изд-во, 2006. 266 с.
175. Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения : межвузовский сб. научн. трудов. Вып. 2 / ред. О. Юрьевой. Иркутск : Изд-во Иркут. гос. пед. ун-та, 2003. 200 с.
176. Турчин В. Эпоха романтизма в России. Москва : Искусство, 1981. 552 с.
177. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере : Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев : ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
178. Тэтчер М. Искусство управления государством. Стратегии для меняющегося мира / пер. с англ. В. Ионова. Москва : Альпина Паблишер, 2003. 504 с.
179. Фархадов Р. Камерная жизнь камерного мастера // Музыкальная жизнь. 2008. № 8. С. 29–32.
180. Федоров Ф. Романтический художественный мир : пространство и время. Рига : Зинатне, 1998. 454 с.
181. Федоров Ф. Художественный мир немецкого романтизма : структура и семантика. Москва : МИК, 2004. 367 с.

182. Федотова Л. Поиск национальной идентичности как основной вектор развития романтизма // Знание, понимание, умение: Научный журнал Московского гуманитарного университета. – 2011 – № 1. – С. 173–178.
183. Ферман В. Оперный театр : статьи и исследования / ред.-сост. Н. Туманина. Москва : Музгиз, 1961. 353 с.
184. Финдейзенъ Н. Эдвардъ Григъ. В. : Бессель и К<sup>о</sup>, 1908. 55 с.
185. Хамітов Н. Українська ментальність : постімперське та постіндустріальне буття // Розбудова держави. 1995. № 10. С. 31–33.
186. Хейберг Х. Генрик Ибсен. Москва : Искусство, 1975. 274 с.
187. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа / ред. В. Храмової. Київ : МП Фенікс, 1992. С. 13–28.
188. Храповицкая Г. Бьернстерне Бьернсон : Творчество и жизнь. Орск : изд. ОГТИ, 2008. 488 с.
189. Храповицкая Г. Бьернстерне Бьернсон. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.norge.ru/bjornson\\_01/](http://www.norge.ru/bjornson_01/) (дата звернення 21.07.2019)
190. Храповицкая Г. Основные пути развития норвежской драмы второй половины XIX – начала XX в. (Ибсен, Бьернсон, Гамсун, Г. Хейберг) : дис. ... д-ра филол. наук. Москва : МГПИ им. В. И. Ленина, 1979. 894 с.
191. Храповицкая Г., Коровин А. История зарубежной литературы : западноевропейский и американский романтизм. Москва : Изд. центр «Академия», 2007. 432 с.
192. Хромова Е. А. Я. Гуревич и история ментальностей // Вестник Пермского университета. Серия «История». Выпуск 1 (24). Пермь, 2014. С. 163–168.
193. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство // Музыкальный мир романтизма : от прошлого к будущему : материалы конференции. Ростов-на-Дону, 1998. С. 6–9
194. Чайковский П. Переписка с Н. фон-Мекк : Чайковский – Мекк, С. Майданово, 27 сентября 1885 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1885-297.html> (дата звернення 21.07.2019)

195. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев : Муз. Украина, 1986. 150 с.
196. Черкашина М. Музыка и театр на перекрестке эпох : сб. ст. : в 2 т. Т. 1. Киев, 2002. 184 с.
197. Черкашина М. Музыка и театр на перекрестке эпох : сб. ст. : в 2 т. Т. 2. Киев, 2002. 208 с.
198. Черкашина М. Опера XX століття : нариси. Київ : Молодь України, 1981. 208 с.
199. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К., 2009. № 4 (5). С. 142–153.
200. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К., 2009. № 2 (3). С. 58–67.
201. Черненко В. Метажанр как феномен культуры : мистерия-литургия-опера-«мистерия» : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. Харьков, 2001. 208 с.
202. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 143 с.
203. Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной теме : автореф. дисс.... докт. иск. Москва, 2000. 49 с.
204. Шевченко В. Словник-довідник з релігієзнавства. Київ : Наук. думка, 2004. С. 235.
205. Шеллинг Ф. Философия искусства / ред. М. Овсянникова. Москва : Мысль, 1966. 496 с.
206. Шетер И. Романтизм. Предистория и периодизация // Европейский романтизм / ред. И. Неупокоевой, И. Шетер. Москва : Наука, 1973. С. 51–89.
207. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1. Москва : Московский клуб, 1992. 395 с.

208. Шулакова Ю. Философия музыки Э. Грига. Петрозаводск, 1999. С. 97–100.
209. Щербакова Н. О понятии музыкальной драматургии // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 103. С. 11–17.
210. Юнг К. Архетипы коллективного несвядомого. Психологические типы. Выбранные работы с аналитической психологии // Зарубежная философия XX столетия. Київ : Довіра, 1993. С. 167–179.
211. Яворський Б. Романтизм : Психологическая эпоха // Избранные труды. Т. 2. Ч. 1. М. : Сов. комп., 1987. С. 129–188.
212. Яворський Д. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2016. 20 с.
213. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики : Работа русских композиторов-классиков над оперой. Москва : Музгиз, 1953. 401 с.
214. Яськевич И. Новая российская опера в контексте постмодернизма : дисс. ... канд. иск. Новосибирск, 2009. 226 с.
215. Abraham G. Grieg : A Symposium. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1971. 315 p.
216. Amdam P. Bjørnstjerne Bjørnson. Kunstneren og samfunnsmennesket, 1832–1880. Oslo : Gyldendal, 1993. 498 p.
217. Andersen R. J. An “Authentic” Peer Gynt Music : a source-critical study of Edvard Grieg’s opus 23 – some aspects. [Електронний ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper-Rune-Andersen-2011.pdf> (дата звернення: 21.07.2019)
218. Asheim H. The original Slåtter used in Grieg’s op. 72 (Slåtter / Peasant Dances for piano, 1902/03). [Електронний ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2017/12/Paper-Asheim-2017.pdf> (дата звернення: 21.07.2019)

219. Bakke R. Grieg – a great choral composer. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/reidar-bakke-paper-2009> (дата обращения: 21.07.2019)
220. Baycroft T. Nationalism in Europe 1789–1945. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 218 p.
221. Benestad F. Edvard Grieg : Letters to Colleagues and Friends. Translated by William H. Halverson. Columbus : Peer Gynt Press, 2000. 167 p.
222. Bjornson B. Arnljot Gelline / ed. By W. M. Payne. N. Y. : the American–Scandinavian foundation, London : Humphrey Milford Oxford University Press, 1917. 155 p.
223. Bouju J. Tradition et identit // Enquête. 1995. № 2. P. 95–117.
224. Bø G. The History of a Norwegian National Identity. University of Oslo. 39 p. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.tsu.ge/data/file\\_db/scandinavian-studies/Nation-building-the-Norwegian-way.pdf](https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Nation-building-the-Norwegian-way.pdf) (дата обращения: 21.07.2019)
225. Custodis M. “Jene Norwegische des deutschen schumannschen” : Edvard Griegs klavierkonzert. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Michael-Custodis-paper-2009.pdf> (дата обращения: 21.07.2019)
226. Custodis M., Mattes A. «Die Gratulanten kommen» – Der Kampf um Griegs Erbe 1943 // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen : 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. Und 15. Oktober 2016 in Leipzig / Herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage. Leipzig: Gurdun Schroder Verlag, 2018. P. 340–358.
227. Dahl Jr. Er. Edvard Grieg – en introduksjon til hans liv og musikk. Bergen : Vigmostad & Bjørke, 2007. 307 p.
228. Dahl Jr. Er. Edvard Grieg: The Portraits. Edvard Grieg Museum Troidhaugen, 1996. 105 p.
229. Dahl Jr. Er., Jangaard M. A world composer // Edvard Grieg – art and identity. Troidhaugen : Edvard Grieg Museum, 2000. P. 59–65.

230. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley, Los Angeles : Univ. of California Press, 1989. 418 p.
231. Dinslage P. Edvard Grieg : A Biographical Sketch. // Edvard Grieg and His Times / ed. by W. Stepien. Katowice : Karol Szymanowski Academy of Music, Frodo sp. j., 2016. P. 15–28.
232. Dinslage P. Edvard Griegs Haushaltsbucher // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen : 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. Und 15. Oktober 2016 in Leipzig / herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage. Leipzig : Gurdun Schroder Verlag, 2018. P. 39–57.
233. Dinslage P. The Young Grieg. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/patrick-dinslage-paper-2000/> (дата звернення: 21.07.2019)
234. Eckhardt M. Franz List and Edvard Grieg. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper-Maria-Eckhardt-2011.pdf> (дата звернення: 21.07.2019)
235. Edvard Grieg and His Times / ed. by W. Stepien. Katowice : Karol Szymanowski Academy of Music, Frodo sp. j., 2016. 216 p.
236. Einstein A. Music in the Romantic Era. London : J. M. Dent and Sons LTD, 1947. 371 p.
237. Eriksen A. Ø. Edvard Grieg's Song Cycles Reiseminder fra Fjeld og Fjord (Op. 44) and Elegiske Digte (Op. 59). Attempt at a revaluation. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Asbjorn-Eriksen-paper-2009.pdf> (дата звернення: 21.07.2019)
238. Europtan Romanticism A reader / General Editor S. Prickett, Editor S. Haines. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2010. 1064 p.
239. Falnes O. J. National Romanticism in Norway. N.Y. : Columbia University Press, 1933. 398 p.
240. Fellerer K. G. Edvard Grieg. Potsdam, 1942. 198 p.

241. Finck H. T. Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Stuttgart, 1908. 204 p.
242. Finck H. T. Edvard Grieg. London : J. Lane, 1906. 130 p.
243. Finck, H. T. Grieg and His Music. New York : John Lane Company, 1909. 317 p.
244. Finkelstein S. Composer and Nation: The Folk Heritage in Music : 2d ed. New York : International Publishers, 1989. 276 p.
245. Fischer K. Griegs harmonic und die nordlandische Folklore. Bern und Leipzig, 1938. 350 p.
246. Foster B. The Songs of Edvard Grieg. Aldershot, England : Scholar Press, 1990. 269 p.
247. Foster B. Dramatic Works // Edvard Grieg. The Choral Music. London : Ashgate, 1999. P. 91–134.
248. Foster B. Edvard Grieg. The Choral Music. London : Ashgate, 1999. – 206 p.
249. Foster B. Edvard Grieg's "Bergliot" – a forgotten masterpiece. London : The Grieg Society of Great Britain, 2002. 32 p.
250. Foster B. Grieg the Dramatist. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/beryl-foster-paper/> (дата звернення: 21.07.2019)
251. Gaukstad Ø. Edvard Grieg : Artikler og taler. Oslo : Gyldendal Norsk forlag, 1957. 211 p.
252. Gilman L. Nature in Music. Essay Index Reprint Series. Freeport, New York : Books for Libraries Press, Inc., 1966. 418 p.
253. Grimley D. Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity. Boydell Press, 2006. 246 p.
254. Grimley D. Grieg's Affective Landscapes: (Re)Hearing the Stemninger, op. 73. [Электронный ресурс]. URL: [http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper\\_Grimley-2013.pdf](http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper_Grimley-2013.pdf) (дата звернення: 21.07.2019)



255. Gupta R. Recording Grieg's Piano Concerto in A Minor using Percy Grainger's Historic Performance. [Электронный ресурс]. URL: <https://rolfgupta.wordpress.com/2013/10/01/straight-jacket/> (дата звернения: 21.07.2019)
256. Hobsbawn E. *Inventer des traditions // Enquête*. 1995. № 2. Pp. 171–189.
257. Horton J. *Works for the Stage // Grieg: a symposium / ed. by G. Abraham*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1971. P. 93–105.
258. Johansen D. M. *Edvard Grieg*. Oslo, 1956. 437 p.
259. Jordan S. *Edvard Grieg. En oversikt over hans liv og verker*. Bergen, 1954. 97 p.
260. Jordan R. *Edvard Grieg: Between Two Worlds: A Thesis for the Degree of Master of Arts*. Hallilton, Ontario : McMaster University, 2003. 129 p.
261. Kohn H. *Nationalism: its meaning and history*. Van Nostrand, 1955. 192 p.
262. Lang P. *Music in Western Civilization*. N. Y., 1941. 1107 p.
263. Larsen K. *A History of Norway*. New Jersey, University Press at Princeton, 1950. 591 p.
264. Lawford I. *Edvard Grieg and his Publishers: Max Abraham and Henri Hinrichson*. London: Peters Edition Ltd., 1996. 374 p.
265. Lee E. M. *Grieg*. London : G. Bell, 1908. 79 p.
266. Lenclud G. *Qu'est-ce que la tradition? // Transcrire les mythologies. Traditions, historicité*. Paris : Albin Michel, 1994. P. 25–44.
267. Loos H. *Edvard Grieg und die Leipziger Moderne. // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen : 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. Und 15. Oktober 2016 in Leipzig / herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage*. Leipzig : Gurdun Schroder Verlag, 2018. P. 1–12.
268. Loos H. *Grieg's Compositions for Male Voice Choir and the European National Movement*. [Электронный ресурс]. URL: <http://griegsociety.com/helmut-loos-paper-2015/> (дата звернения: 21.07.2019)

269. Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995 : Bind 1: 1750-1920. Oslo: Universitetsforlaget, 1998. P. 244–246.
270. Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995. Bind1 : 1750–1920. Oslo : Universitetsforlaget, 1998. P. 244–246.
271. Pouillon J. Tradition // Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie. Paris : Presses universitaires de France, 1991. P. 710–711.
272. Rubbra E. Choral music // Grieg: a symposium / ed. by G. Abraham. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1971. P. 106–110.
273. Schjelderup G., Niemann W. Edvard Grieg. Leipzig : C. F. Peters, 1908. 201 p.
274. The Bjørnstjerne Bjørnson MEGAPACK, 159 Classic Work. Wildside Press LLC, 2014. 2606 p.
275. Vollsnes A. O. “The Modern Breakthrough Men” – was Edvard Grieg included? // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen: 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. Und 15. Oktober 2016 in Leipzig / herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage. Leipzig : Gurdun Schroder Verlag, 2018. P. 13–38.
276. Vollsnes A. O. Grieg in Norwegian Musical Life: Incoming and Outgoing Influences // Edvard Grieg and His Times / ed. by W. Stepien. Katowice : Karol Szymanowski Academy of Music, Frodo sp. j., 2016. P. 29–58.
277. Vollsnes A. O. Grieg und die Natur : Empfindung und Malerei // Printed in Kreft, Ekkehard (Ed.): Kongressbericht Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. bis 16. Juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster. Altenmedingen : Hildegard-Junker-Verlag, 2002. P. 68–83.
278. Vollsnes A. O. Neue folkloristische Aspekte in Griegs Bauertänzen op. 72 // Printed in Kreft, Ekkehard (Ed.): Kongressbericht 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in der Stadtparkasse Lengerich. Altenmedingen : HildegardJunker-Verlag, 2001. P. 58–65.
279. Ystad V. Livets endeløse gåde : Ibsens dikt og drama. Oslo : Aschehoug, 1996. 219 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Синяк Л. В. Семантичні ряди сцени Едварда Гріга «Біля воріт монастиря» // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2015. № 3 (28). С. 29–35
2. Синяк Л. В. Роль Бйорнстjerne Бйорнсона у формуванні естетичної платформи творчості Едварда Гріга // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 91–101
3. Синяк Л. В. Музично-театральна співпраця Едварда Гріга і Бйорнстjerne Бйорнсона // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2016. № 1 (30). С. 74–82
4. Синяк Л. В. Національні акценти у драматургії прологу до опери Едварда Гріга «Олаф Трюггвасон» // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2016. № 4 (33). С. 84–91
5. Синяк Л. В. Хор як основний носій ідеї в музичному театрі Гріга-Бйорнсона // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. н. п. Харків: ХДАДМ, 2017. № 4. С. 225–230
6. Syniak L. V. Edvard Grieg and Bjørnstjerne Bjørnson: The Nascency of Norwegian Music Theatre // Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen : 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. und 15. Oktober 2016 in Leipzig / herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage. Leipzig: Gudrun Schroder Verlag, 2018. P. 147–155

## Додаток Б

### Апробація результатів дисертації

Основні ідеї та положення дослідження було викладено в доповідях та обговорено на таких конференціях, як: XI Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (17–19.03.2015, Київ), Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво: традиції та перспективи» (20–21.04.2015, Житомир), V Міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (27–29.04.2015, Київ), Міжнародна наукова конференція «Edvard Grieg and the human voice» (29–31.05.2015, Берген), Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (24.11.2015, Київ), XVII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (8–10.01.2016, Київ), VI Міжнародна науково-практична конференція «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення» (24–26.02.2016, Київ), I Міжнародна науково-практична конференція «Норвегія–Україна: діалог культур» (5.05.2016, Житомир), Міжнародна наукова конференція «Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen» (14–15.10.2016, Ляйпциг), II Міжнародна науково-практична конференція «Норвегія–Україна: діалог культур. Генезис» (27.04.2018, Житомир).

Основні результати роботи було апробовано в лекційному курсі «Світова музична література» в процесі викладацької діяльності дисертанта в Житомирському музичному училищі ім. В. С. Косенка.

Наочно-практичними формами апробації стали відкриття Всеукраїнського товариства Едварда Гріга (4–5.05.2016, Житомир) та організація двох Міжнародних культурно-мистецьких фестивалів, які включали наукові конференції, майстер-класи та концерти норвезької та української музики (4–5.05.2016, 27–28.04.2018, Житомир). У заходах брали участь музикознавці та виконавці з Норвегії, Великобританії, Німеччини,

Польщі, а також із різних міст України, зокрема Житомира, Києва, Львова, Харкова. У рамках відкриття спільноти зусиллями студентів і викладачів Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка в концертній постановці вперше в Україні було виконано незавершену оперу Е. Гріга «Олаф Трюггвасон».