

Grieg jako twórca narodowy, europejski i uniwersalny

WOJCIECH STĘPIEŃ

Edward Grieg, uważany za najważniejszego twórcę norweskiej szkoły narodowej, poprzez swoje kompozycje, pisane z jednej strony w bardzo oryginalnym własnym stylu, z drugiej zawierające elementy folkloru, jako pierwszy stworzył muzykę norweską, która zdobyła serca słuchaczy nie tylko w jego własnym kraju, ale na całym świecie¹. Trawestując słowa Feliksa Jasińskiego (1861–1929) wypowiedziane o Fryderyku Chopinie można śmiało stwierdzić, że Grieg był Norwegiem i Europejczykiem zarazem, własnością swojego kraju, ale także całego świata. Tworzył po swojemu, a skoro był Norwegiem – po norwesku dla całego świata².

Formowanie się Griega jako twórcy narodowego obejmowało kilka okresów: począwszy od czasu studiów w lipskim konserwatorium (1858–62), kiedy był zafascynowany dziełami Schumanna i Chopina, poprzez wpływ kompozytorów skandynawskich: Nielsa Wilhelma Gade, Rikarda Nordraaka, w czasie pobytu w Kopenhadze w latach 60-tych XIX wieku; odkrycie zbioru muzyki ludowej norweskiego badacza folkloru Ludviga Mathiasa Lindemana, po samodzielne próby opracowania muzyki norweskiej. Ostatecznie doprowadziło to kompozytora do porzucenia tendencji romantycznych na rzecz modernistycznego języka muzycznego, co zaznaczyło się w zbiorze utworów fortepianowych *Slåtter* [Norweskie tańce chłopskie] op. 72 (1902–03).

¹ Erling Dahl jr, *Troldhaugen: Home of Nina and Edvard Grieg*, przewodnik po muzeum Edwarda Griega (Troldhaugen, 2008), s. 20.

² „Chopin jest Polakiem i Europejczykiem, własnością naszą i całego świata własnością. Chopin nie popełnił nigdy nic swojskiego. Tworzył po swojemu, a skoro był Polakiem, po polsku dla całego świata”. Feliks Jasiński, *Manggha. Urywek z rękopisu*, t. II, cytowany w: Ewa Miodońska-Brookes, Maria Cieśla-Korytowska (red.), *Feliks Jasiński i jego Manggha* (Kraków, 1992), s. 333.

Grieg poprzez nawiązanie do muzyki ludowej, naśladowanie brzmienia norweskich instrumentów muzycznych takich jak fidela – *hardingfele* czy kozi róg – *lur*, wykorzystanie elementów norweskich tańców ludowych (*halling*, *springar* czy *springdans*), sięgnięcie do mitologii, historii i poezji skandynawskiej stał się centralną postacią muzyki norweskiej przełomu stuleci. To zadecydowało, że Grieg uważany był pod koniec XIX wieku za ojca muzyki skandynawskiej i wzór twórcy narodowego dla młodej generacji kompozytorów: fińskich (Jean Sibelius [1865–1957]), duńskich (Carl Nielsen [1865–1931]) i szwedzkich (Emil Sjögren [1853–1918], Hugo Alfvén [1872–1960])³.

Mimo że Norwegia i piękno jej natury były dla Griega tym, co ukochał w życiu najbardziej, jego słabe zdrowie oraz uboga kultura muzycznego jego kraju w XIX wieku były impulsem do nieustannego podróżowania po Europie. „To mój entuzjazm do idei narodowej skłania do pogodzenia się z tym, że kraj ojczysty będzie moim, jako artysty, domem. Ale w trudniejszych chwilach widzę przyszłość w ciemnych barwach z powodu całkowitej izolacji tego miejsca i braku wpływów z zewnątrz”⁴.

Jako dyrygent i pianista był Europejczykiem, jako kompozytor pozostał Norwegiem, żarliwym patriotą, chociaż tendencje kosmopolityczne obecne w jego wczesnej twórczości nasiliły się pod koniec jego życia. Kosmopolityczność była tym, co pozwalało mu zjednoczyć norweską tradycję muzyczną z bogatym dziedzictwem europejskim, i nie widział sprzeczności w byciu równocześnie kompozytorem narodowym i europejskim.

Wczesny kontakt z muzyką ludową, wpływ Bulla

Prawdopodobnie pierwsze kontakty Griega z norweską ludową muzyką pojawiły się w dzieciństwie kompozytora, gdyż ludowe melodie często rozbrzmiewały w okolicach jego rodzinnego Bergen. Trudno uwierzyć, że rodzina Griega włączając w to małego Edwarda nie słyszała gry słynnego skrzypka *hardingfele* Torgeira Augundssona (1801–1872), który wystąpił w Bergen w 1850 roku⁵.

Olbrzymi wpływ na rozwój talentu młodego twórcy jego zamiłowanie do muzyki ludowej miał Ole Bull (1810–80). Ten niezwykle wirtuoz skrzypiec, porównywany do Paganiniego, w latach 50. XIX wieku stał się symbolem ludowego

³ John Horton, *Grieg* (London, 1974), s. 198.

⁴ „It is my enthusiasm for the national idea that leads me to reconcile myself with my native land as a place for an artist to make his home – but in dark moments my future is nonetheless covered with clouds because of the total isolation and lack of outside influences up here”. List Griega do Gottfreda Matthisona-Hansena z dnia 12 grudnia 1866 roku w tłumaczeniu Dagmary Łopatowskiej-Romsvik. List w języku angielskim w: Finn Benestad (red.), *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends*, przeł. William H. Halverson (Columbus, 2000), s. 490.

⁵ Horton, *Grieg*, s. 121.



Przykład 1. Torgeir Augundsson – „Myl-larguten” (1801–72) (Muzeum Edwarda Griega w Troidhaugen, KODE – Muzeum Sztuki w Bergen).

bohatera i odrodzonego państwa norweskiego⁶. Po spektakularnym tournée po Europie i pierwszym pobycie w Stanach Zjednoczonych powrócił do Norwegii w 1848 roku i próbował zrealizować projekt narodowego teatru⁷.

Latem 1858 roku, kiedy rodzice Edwarda zastanawiali się nad wysłaniem syna na studia muzyczne zagranicą, do miejscowości Landås niedaleko Bergen, gdzie wtedy przebywali, przyjechał Bull. Dla młodego kompozytora spotkanie legendarnego muzyka, bohatera wielu opowieści było niezwykłym doświadczeniem, które Grieg opisał kilkadziesiąt lat później w swoim autobiograficznym eseju *My First Success*⁸. Sam wspominał, że kiedy Ole podał mu rękę coś jakby prąd elektryczny przebiegło przez jego całe



Przykład 2. Ole Bull (1810–80) (Biblioteka Publiczna w Bergen, Archiwum Griega).

⁶ Ibid., s. 5.

⁷ Ibid., s. 6.

⁸ Prawdopodobnie spotkanie z Ole Bullem miało zupełnie inny przebieg niż ten, który opisał Grieg w swoim eseju z 1905 roku. Jest bardziej niż pewne, że sam Grieg stworzył legendę na temat spotkania z Bullem i wpływu jaki ta wizyta wywarła na jego późniejszą karierę. Zob. Patrick Dinslage, „Edward Grieg – szkic biograficzny”, w niniejszym tomie.

ciało⁹. Bull poprosił młodzieńca o zagranie jednej z jego pierwszych fortepianowych kompozycji¹⁰, a po wysłuchaniu utworu nakłonił rodziców Griega, aby czym prędzej wysłali go na studia do Lipska.

Nie rozumiem, co Ole Bull mógł znaleźć w tym czasie w moich naiwnych, dziecięcych kompozycjach, ale stał się bardzo poważny i cicho rozmawiał z moimi rodzicami. To, o czym dyskutowali nie było dla mnie niekorzystne, nagle podszedł do mnie, potrząsnął mną w sobie szczególny sposób i powiedział: „Jedziesz do Lipska zostać artystą!”¹¹

Sześć lat później, kiedy Grieg wrócił do Bergen po pobycie w Lipsku i Kopenhadze, zatrzymał się na okres letni w domu Bulla w Valestrand, gdzie mógł słyszeć jak improwizuje na skrzypcach posługując się materiałem melodii ludowych. Bull zaznajomił go także z kilkoma najbardziej znanymi norweskimi skrzypkami *hardingfele*, dzięki czemu młody kompozytor poznał oryginalne tańce i melodie. Działo się to w czasie, kiedy Grieg zastanawiał się nad własnym stylem muzycznym. Do tej pory napisał zaledwie parę utworów, które powstały pod głębokim wpływem muzyki niemieckiej i twórczości duńskiego kompozytora Nielsa Gade (1817–90), z którego muzyką zetknął się przebywając w Kopenhadze (*Fire klaverstykker* [Cztery utwory fortepianowe] op.1, *Vier Lieder* [Cztery pieśni] op. 2, *Poetiske tonebilder* [Obrazy poetyckie] op. 3, *Sechs Lieder* [Sześć pieśni] op. 4).

Uczyłem się w niemieckiej szkole. Studiowałem w Lipsku i muzycznie mówiąc jestem całkowicie Niemcem. Ale w tamtym czasie wyjechałem do Kopenhagi i zapoznałem się z Gadem i Hartmannem. Zrozumiałem, że mogę rozwinąć się dalej tylko na gruncie narodowym. To nasze norweskie melodie ludowe wskazały mi dalszą drogę¹².

Teraz po raz pierwszy miał możliwość usłyszenia nie tylko oryginalnych melodii norweskich, ale także sposobu ich opracowania przez Bulla. Wszystkie te czynniki sprawiły, że ten norweski wirtuoz skrzypiec był jednym z pierwszych

⁹ Horton, *Grieg*, s. 6. Zob. Finn Benestad, Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. The Man and the Artist*, przeł. William H. Halverson, Leland B. Sateren (Lincoln, 1988), s. 29.

¹⁰ Prawdopodobnie był to jeden z trzech utworów fortepianowych (EG102) skomponowanych w latach 1858–59.

¹¹ „I don't understand what Ole Bull could have found at that time in my naïve, childish compositions, but he became very serious and talked quietly to my parents. What they discussed was not disadvantageous to me; for suddenly Ole Bull came over to me, shook me in his peculiar way and said: You are going to Leipzig to become an artist“. Benestad, Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 27. Tłumaczenie własne autora.

¹² „I was educated in the German school. I have studied in Leipzig, and musically speaking I am completely German. But then I went to Copenhagen and got acquainted with Gade and Hartmann. It then struck me that I could only develop myself further on a national foundation. It was our Norwegian folk tunes that showed me the way“. Tłumaczenie własne autora. *Ibid.*, s. 334. Por. Horton, *Grieg*, s. 18.

muzyków, którzy wywarli tak olbrzymi wpływ na ukształtowanie się narodowego stylu muzyki Griega.

To był Ole Bull, który pierwszy obudził we mnie postanowienie komponowania charakterystycznej muzyki norweskiej. [...] Był moim wybawcą. Otworzył moje oczy na piękno i oryginalność muzyki norweskiej. Poprzez niego zapoznałem się z wieloma zapomnianymi pieśniami ludowymi, a ponad wszystko z moją własną naturą. [...] Podążyłem za radą Ola Bulla i rozwinąłem styl, który jest postrzegany jako charakterystyczny dla mnie¹³.

Wpływ Nordraaka na kształtowanie się narodowego idiomu muzyki Griega

Jeszcze będąc w Kopenhadze Grieg rozpoczął poznawanie nordyckich sag oraz skandynawskiej sztuki, muzyki i folkloru¹⁴. W liście do Aimara Grønvolda z 25 kwietnia 1881 roku napisał: „Wtedy nastąpił okres kopenhaski, kiedy w powiązaniu z nordycką sztuką i nordyckimi artystami, w procesie studiowania nordyckich sag i nordyckiego życia ludu zacząłem rozumieć i odnajdywać siebie”¹⁵. Kompozytor spotkał wtedy wielu muzyków skandynawskich, wśród których był młody Rikard Nordraak (1842–66), który właśnie powrócił z muzycznych studiów z Berlina¹⁶. Zetknięcie z nim okazało się decydujące dla ukształtowania się narodowego stylu muzyki Griega.

Mimo że Nordraak był w połowie Norwegiem (jego matka pochodziła z Danii), wykazywał ogromny entu-



Przykład 3. Rikard Nordraak (1842–66) (Biblioteka Publiczna w Bergen, Archiwum Griega).

¹³ „It was Ole Bull who first awakened in me the resolution to compose characteristically Norwegian music. [...] He was my rescuer. He opened my eyes to the beauty and originality in Norwegian music. Through him I became acquainted with many forgotten folk songs, and above all with my own nature. [...] I followed Ole Bull's advice and developed the style that is regarded as characteristically mine”. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 58. Tłumaczenie własne autora.

¹⁴ Dahl jr, *Troldhaugen*, s. 26.

¹⁵ „Then came the Copenhagen period, when I – in association with Nordic art and Nordic artists, in the process of studying Nordic sagas and Nordic folk life – began to understand and to find myself”. Benestad (red.), *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends*, s. 305. Tłumaczenie własne autora.

¹⁶ Fortepian u Theodora Kullaka (1818–82), kompozycja u Friedricha Kiela (1821–85).

zjazm do spraw związanych z Norwegią, jej sag, legend, krajobrazu, tradycyjnej sztuki, tańca i muzyki ludowej. Jego uczucia patriotyczne osiągnęły kulminacyjny punkt, kiedy stworzył chóralne opracowanie tekstu Bjørnsterne Bjørnsona *Ja, vi elsker dette landet* [Tak, kochamy ten kraj], który parę lat później stał się oficjalnym hymnem Norwegii. Nordraak skomponował zaledwie czterdzieści utworów, z czego prawie połowa to pieśni, a zaledwie dwa pierwsze opusy zostały wydane za jego życia. Napisał także muzykę do dramatów historycznych Bjørnsona *Maria Stuart i Skotland* [Maria Stuart w Szkocji] (1865) oraz *Sigurd Slembe* [Sigurd Zły] (1865). Jak większość kompozytorów tego czasu pozbawionych możliwości dłuższych studiów muzycznych Nordraak komponował prosto, dosadnie, bez przestrzegania reguł harmoniczných, używał zakazanych połączeń, często imitował styl muzyki granej na *hardingfele*, a jego twórczość pełna była nieregularności¹⁷.

Wiosną 1865 roku Grieg i Nordraak wraz z duńskimi muzykami: Christia-nem Fredrickiem Emilem Hornemanem (1840–1906), Louisem Hornbeckiem (1840–1906) oraz Gottfredem Matthisonem-Hansenem (1832–1909) założyli organizację nazwaną *Euterpe*, która miała za zadanie promować współczesną muzykę skandynawską. Ich intencją było przeciwdziałanie wpływowi konserwatywnego stowarzyszenia muzycznego kierowanego przez Nielsa Gade¹⁸.

Grieg i Nordraak planowali spędzić jesień i zimę 1865 roku we Włoszech, które były miejscem odpoczynku dla wielu artystów ze Skandynawii. Niestety sześć miesięcy później Nordraak nagle zmarł, a Grieg będąc w tym czasie w Rzymie poświęcił przyjacielowi jeden ze swych najbardziej oryginalnych wczesnych utworów: *Sørgemarsj over Rikard Nordraak* [Marsz żałobny ku czci Rikarda Nordraaka] EG107 (1866). Pod wpływem Bulla i Nordraaka powstały także *Humoresker* [Humoreski] op. 6 (1865) – pierwsze kompozycje Griega wskazujące na wpływ ludowej muzyki norweskiej¹⁹. Jak brzemienny w skutkach był wpływ Nordraaka na ukształtowanie się własnego stylu Griega, kompozytor sam dał wyraz w jednym z listów do norweskiego kompozytora Ivera Holtera (1850–1941).

Doniosła rola Nordraaka dla mnie nie jest wyolbrzymiona. Tak rzeczywiście jest: Przez niego, tylko przez niego zostałem naprawdę obudzony. [...] Był marzycielem, wizjonerem, ale brakowało mu wrodzonej zdolności do przeniesienia jego sztuki na ten sam poziom, co jego wizja. [...] Przyznaję, że wpływ Nordraaka nie był wyłącznie muzyczny. Ale to jest właśnie rzeczą, za którą jestem mu wdzięczny: że otworzył moje oczy na ważność tego w muzyce, co nią nie jest²⁰.

¹⁷ Horton, *Grieg*, ss. 19–20.

¹⁸ Na jednym z koncertów towarzystwa zostały wykonane druga i trzecia część *Symfonii c-moll* EG119 Griega.

¹⁹ Horton, *Grieg*, ss. 19–20.

²⁰ „Nordraak’s importance for me is not exaggerated. It really is so: Through him and only through him was I truly awakened. [...] He was a dreamer, a visionary, but he lacked the inborn ability to bring his art to the

Zbiór Lindemana

W tym samym czasie Grieg zaczął sięgać do norweskich melodii ludowych opracowanych przez zbieracza folkloru Ludviga Mathiasa Lindemana (1812–87). Jego zbiór *Aeldre og nyere norske Fleldmelodier* [Starsze i nowsze norweskie melodie górskie] (1853–67) zawiera około 1500 melodii ludowych opracowanych na fortepian w taki sposób, aby nadawały się do wykonania przez amatorów. Odkrycie przez Griega opracowań Lindemana w 1869 roku było istotnym krokiem w kierunku wykorzystania już nie stylizowanych, ale oryginalnych melodii ludowych. Druga z *Humoresker* op. 6 Griega jest opracowaniem pieśni z regionu Trondheim *Alle Mand hadde Fota*, nr 26 w zbiorze Lindemana²¹.

Grieg często sięgał do tego zbioru, aczkolwiek jego podejście do sugerowanego przez Lindemana akompaniamentu fortepianowego uległo gruntownej zmianie. Początkowo tworzył go w bardzo podobny sposób, czego świadectwem są *25 Norske folkeviser og danser* [25 norweskie melodie ludowe i tańce] op. 17 (1869) dedykowane Ole Bullowi. Grieg dodał do utworów krótki wstęp, następnie powtarzał cytowany materiał w różnych układach harmonicznym, a całość zamykała kilkuktowa koda²². Zaledwie kilka utworów odbiega od wzoru Lindemana (dobrym przykładem może być *Nils Tallefjorden* op. 17 nr 4, w którym kompozytor zmienił harmoniczne zakończenie sugerowane przez etnografa)²³.

Kolejnym krokiem było nadanie melodiom ze zbioru Lindemana bardziej osobistego i indywidualnego wyrazu w *Album for mannsang* [Album na głosy męskie] op. 30 na chór męski i głosy solowe (1880), by w końcu rozwinąć dojrzały styl w takich utworach jak *Ballada g-moll* op. 24 (1876), *Improvisata over 2 norske folkeviser* [Improwizacje na temat dwóch norweskich melodii ludowych] op. 29 (1878), *Norske danser* [Tańce norweskie] op. 35 na 4 ręce (1880), *Gammel norsk romanse med variasjoner* [Staronorweski romans z wariacjami] op. 51 na 2 fortepiany (1890), *4 Symfoniske Danser* [4 tańce symfoniczne] op. 64 na orkiestrę (1896–98). I chociaż w późnym okresie twórczości Grieg samodzielnie opracowywał melodie ludowe, pod koniec życia kilka razy sięgnął do zbioru Lindemana w *Norske folkeviser* [Norweskie melodie ludowe] op. 66 na fortepian (1896), *Lualåt* [Melodia górską] op. 73 nr 7 na fortepian (1901–05) i *Fire salmer* [Cztery

same level as his vision. [...] I willingly admit that the influence of Nordraak was not exclusively musical. But that is precisely the thing for which I am most grateful to him: that he opened my eyes to the importance of that in music which is not music". Finn Benestad, William H. Halverson (red.), *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches* (Columbus, 2001), s. 246. Tłumaczenie własne autora.

²¹ Horton, *Grieg*, s. 20.

²² *Ibid.*, s. 122.

²³ *Ibid.* Dwie kompozycje z op. 17: nr 18 i nr 22 zostały później opracowane przez Griega na orkiestrę jako op. 63 nr 2. Podczas gdy dwie inne (nr 23 i nr 24) zostały użyte w op. 64 nr 4.

psalmy] op. 74 na baryton i chór mieszany (1906). Tym razem podchodził do materiału ludowego z większą swobodą i pozwalał sobie na bardzo odważne harmonizacje czego przykładem jest pierwsza kompozycja z op. 66, której fragmenty mogą uchodzić za impresjonistyczną miniaturę²⁴. W niektórych utworach z tego opusu Grieg łączył materiał kilku melodii razem, dzięki czemu kompozycje cechują się wielką różnorodnością melodyczną i rytmiczną.

Jednak nie we wszystkich dziełach norweskiego twórcy można zidentyfikować poszczególne melodie ze zbioru Lindemana, mimo że słyszalny jest w nich charakterystyczny styl muzyki norweskiej. Dotyczy to zwłaszcza dwóch kompozycji: *Koncertu fortepianowego a-moll* op. 16 (1868), gdzie w finałowym rondzie znajdują się motywy dwóch tańców: *hallinga* i *springara*²⁵ oraz *I Sonaty skrzypcowej F-dur* op. 8 (1865), której środkowa część zawiera cechy *springara*²⁶.

Podczas gdy *I Sonata* zawiera zalewie kilka elementów z norweskiej muzyki ludowej, to *II Sonatę G-dur* op. 13 (1867) można już spokojnie nazwać w całości dziełem narodowym. Jest to właściwie jedyny *opus* kameralny Griega, który został tak mocno przesycony muzycznym folklorem Norwegii. Tym razem kompozytor nie zapożyczał melodii ludowych, ale stylizował je wykorzystując typowe cechy melodyczne i rytmiczne norweskich tańców. *Springar* jest słyszalny zwłaszcza w częściach skrajnych, natomiast w części drugiej wyraźny jest fragment, który sugeruje brzmienie ludowych skrzypiec *hardingfele*²⁷.

Grieg i Bjørnson²⁸

Obok wpływu Bulla, Nordraaka i zbioru pieśni Lindemana postacią, która ukształtowała świadomość narodową Griega był Bjørnsterne Bjørnson (1832–1910). Bjørnson był nie tylko dramatopisarzem, ale także poetą, redaktorem, wydawcą, dyrektorem teatru i doskonałym mówcą, jedną z najważniejszych postaci Norwegii w drugiej połowie XIX wieku. Opierając się na dawnych sagach, legendach i opowieściach, jak również wiedzy o życiu norweskiej prowincji stworzył olbrzymią ilość poematów, sztuk, nowel, które miały na celu obudzić narodowego ducha Norwegów. Bjørnson szybko zdobył międzynarodowe uznanie, które zostało przypieczętowane w 1903 roku, kiedy otrzymał prestiżową Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury²⁹.

²⁴ Horton, *Grieg*, s. 123.

²⁵ Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 122.

²⁶ *Ibid.*, s. 76.

²⁷ *Ibid.*, s. 106.

²⁸ Zob. Beryl Foster, „Przegląd twórczości chóralnej Griega”, w niniejszym tomie.

²⁹ Benestad (red.), *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends*, s. 112.

Twórca muzyki do *Peer Gynta* poznał go w 1867 roku, podczas wizyty w jego domu w Aulestad. Podczas tego spotkania Grieg wręczył dramaturgowi egzemplarz niedawno wydanego pierwszego zbioru *Lyriske stykker* [Utworów lirycznych] op. 12 (1864–67). Kiedy zagrał ostatnią kompozycję z op. 12: *Fædrelandssang* [Pieśń narodową], Bjørnson urzeczony muzyką zdecydował się napisać do niej tekst. Tak powstała pieśń, która została wykonana w roku następnym przez studentów podczas procesji ku czci norweskiego wieszczka Johana Sebastiana Cammermeyera Welhavena (1807–73). Bjørnson głęboko wierzył, że w pieśniach ukryta jest siła, która może poruszyć i zjednoczyć cały naród norweski i uważał, że Grieg jest najlepszym kompozytorem, który może urzeczywistnić jego marzenia³⁰. W latach 1869–72 wiele z jego wierszy zyskało muzyczne opracowanie „Chopina Północy”, w postaci *Fire Digte fra Bjørnsons „Fiskerjenten”* [Cztery pieśni do „Rybaczki” Bjørnsona] (1870–1872) oraz *Fra Monte Pincio* [Z Monte Pincio] op. 39 nr 1 i *Dulgt Kjærlighed* [Ukryta miłość] op. 39 nr 2 (1869)³¹. Był to okres, kiedy Bjørnsona fascynowała tematyka historyczna Norwegii oraz stare nordyckie sagi, a zainteresowanie tymi tematami udzieliło się Griegowi, co skłoniło kompozytora do podjęcia współpracy z pisarzem na gruncie dramatu i opery narodowej.

W 1870 roku ukazał się epos Bjørnsona *Arnljot Gelline*, który odwoływał się do czasów średniowiecznych i panowania w Norwegii króla św. Olafa. Dzieło opowiada o losach wygańca Arnljota, który stara się aby św. Olaf jak najszybciej zdobył koronę królewską. Jak pisze Bernard Piotrowski: „Surowe normy i obyczaje z epoki wikińskiej powodują, że wierny Arnjot Gelline zabija ojca swojej ukochanej, chociaż później służąc w oddziałach wojskowych króla Olafa, kończy życie jako bohater, człowiek moralnie doskonały, obrońca wiary chrześcijańskiej”³². W 1871 roku Grieg stworzył muzykę tylko do fragmentu eposu Bjørnsona na sopran, alt, chór żeński i fortepian, i nadał jej tytuł *Foran Sydens Kloster* [U furty klasztornej] op. 20³³. Kompozytor nosił się z zamiarem skomponowania całej opery *Arnljot Gelline*, ale realizacja tego projektu nigdy nie nastąpiła, z ambitnych planów pozostało jedynie kilka stron partytury.

W tym czasie pragnienie napisania opery narodowej było w Griegu bardzo silne, a współpraca z Bjørnsonem stawała się coraz bardziej obiecująca i w 1873 roku pojawiła się szansa na urzeczywistnienie wspólnego projektu. Dramaturg

³⁰ Horton, *Grieg*, s. 30. W 1872 (?) we współpracy Griega z Bjørnsonem powstała pieśń na chór męski a cappella *Kantata Opsang for Frihedsfolket i Norden* [Pieśń ku czci wyzwolicieli Skandynawii] napisana na tysiąclecie istnienia norweskiej państwowości. Tekst Bjørnsona opowiada o bitwie pod Hafrsfjord, podczas której Harald I Hårfagre [Harald Pięknowłosa] (ok. 850–933) pokonał swych przeciwników, co dało początek zjednoczeniu Norwegii.

³¹ Ibid., ss. 37–38.

³² Bernard Piotrowski, *Edvard Grieg. Życie – Fascynacje – Dramaty* (Poznań, 2010), s. 55.

³³ W 1890 roku Grieg stworzył wersję na sopran, alt, chór żeński i orkiestrę.

chciał rozwinąć fabułę napisanego w 1862 roku poematu *Olav Trygvason* o królu Wikingów, który wprowadził chrześcijaństwo w Norwegii około roku 997. Grieg był bardzo entuzjastycznie nastawiony do tej idei i w latach 1873–76 współpraca okazywała się bardzo obiecująca. W końcu pojawiło się dużo problematycznych kwestii, a Grieg otrzymał zamówienie od Ibsena na napisanie muzyki do jego dramatu *Peer Gynt*, co spowodowało, że przyjaźń Griega z Bjørnsonem została przerwana na trzynaście lat. Jak pisze biograf kompozytora John Horton pisarz nie dokończył tekstu dzieła, gdyż stracił zainteresowanie dla norweskiej historii i jej legend³⁴. Po roku 1870 skierował swoją uwagę w stronę tematów bardziej społecznych, politycznych, literackich i zmienił postawę romantyczną na modernistyczną. Ten przełom modernistyczny w literaturze norweskiej był zjawiskiem dużo szerszym i nastąpił pod wpływem wykładów duńskiego krytyka Georga Brandesa (1842–1927) wygłoszonych na Uniwersytecie w Kopenhadze w 1867 roku. Dzięki niemu norwescy twórcy zwrócili się w kierunku współczesnych problemów, zarówno dotyczących Norwegii jak i całej Europy. Ruch ten odzwierciedlił się w twórczości zarówno Bjørnsona jak i Ibsena, a następnie Strindberga. Powodem niedokończenia libretta *Olava Trygvasona* mogło być także zwątpienie Bjørnsona w chrześcijańskie przesłanie dramatu, które nastąpiło u niego w połowie lat 70. XIX wieku.

W roku 1873 Griegowi udało się skomponować jedynie trzy sceny z pierwszego aktu, które następnie zmienił i zaaranżował na orkiestrę w latach 1888–89 jako opus 50. Premiera utworu odbyła się 19 października 1889 roku w Christianii, a kolejne wykonanie miało miejsce w Kopenhadze 16 listopada 1889 roku. Grieg zadedykował dzieło Bjørnsonowi i tym samym nastąpiło pogodzenie pomiędzy kompozytorem a dramatopisarzem. Grieg wymagał, aby muzyka do *Olava Trygvasona* miała charakter nordycki i jednocześnie kosmopolityczny. Nie potrafił jednak zrozumieć jak ktokolwiek może pomyśleć, że wybrał taki temat do potwierdzenia swoich kosmopolitycznych racji³⁵. Rzeczywiście dzieło z jednej strony wskazuje na dramatyczny styl Ryszarda Wagnera, zwłaszcza jego *Zmierzch bogów*³⁶, z drugiej na elementy muzyki norweskiej. Sięgając do wczesnego okresu historii Norwegii Grieg chciał ukazać pierwotną kulturę, stąd niektóre fragmenty jego muzyki wydają się bardzo proste, dzikie i niemal prymitywne. Od czasu zakończenia pracy nad *Olavem Trygvasonem* kompozytor szukał odpowiedniego tematu do napisania opery w dramatach Ibsena takich jak *Olav Liljekrans* czy *Hærmændene paa Helge-*

³⁴ Horton, *Grieg*, s. 42.

³⁵ Na temat narodowego i kosmopolitycznego charakteru kompozycji Grieg wypowiada się w liście do Angula Hammericha z dnia 21 listopada 1889 roku. Zob. Benestad (red.), *Edvard Grieg. Letters to Colleagues and Friends*, s. 358.

³⁶ Horton, *Grieg*, s. 156.

land [Wikingowie na Helgeland], ale bez sukcesu. Pojawiali się także inni autorzy np. wspomniany już wcześniej Welhaven i jego dzieło *Ejvind Bolt*³⁷.

Melodramat *Bergliot* skomponowany w 1871 roku był kolejnym owocem współpracy z Bjørnsonem³⁸. Jego treść nawiązuje do jednej z sag islandzkiego historyka, skalda i polityka Snorri Sturlusona (1178–1241). Dzieło opowiada o Bergliot, żonie Einara – przywódcy chłopów, która w akcie zemsty na królu Haraldzie, mordercy jej męża i syna, wezwała lud norweski do powstania przeciwko zbrodniczemu władcy. „Dumna, twarda, ale zrównoważona Bergliot była dla Bjørnsona uosobieniem i symbolem kobiety nie tylko epoki wikińskiej, ale i czasów współczesnych dramaturgowi”³⁹. Wspólne dzieło Bjørnsona i Griega miało bardzo patriotyczny charakter, czego dowodem jest fakt, że wykonano je 7 grudnia 1905 roku w Christianii, w związku z uzyskaniem przez Norwegię niepodległości.

Rok później w 1872 roku Grieg skomponował do wiersza Bjørnsona kantatę *Landkjenning* [Poznanie kraju] na baryton solo, chór męski i harmonię, którą następnie zorkiestrował w 1881 roku jako opus 31. Tematyka tego utworu także dotyczy czasów średniowiecznych i ściśle wiąże się z tematem niedokończonej opery *Olav Trygvason*.

W tej kompozycji aspiracje i dokonania norweskiego króla mają nie tylko charakter religijny i etyczny, ale są też uznaniem dla Norwegów jako chłopskiej społeczności, broniącej swoich odrębnych, choć pogańskich w oczach chrześcijan obyczajów i wartości kulturowych⁴⁰.

Grieg napisał do swojego biografa Gerharda Schjelderupa, że tekst i muzyka jest dziełem okolicznościowym i zostały napisane z myślą o koncercie 17 maja 1872 roku, na którym zbierano pieniądze na odnowienie Katedry w Trondheim⁴¹.

Również w 1872 roku skończył pisać muzykę do sztuki Bjørnsona *Sigurd Jorsalfar* [Sigurd Krzyżowiec] op. 22. Jak pisze Bernard Piotrowski:

Treść sztuki wzięta jest z dramatu staroskandynawskiego o życiu dwóch króli – braci Sigurda i Eisteina, żyjących w początkach XII wieku. Powracając z wyprawy krzyżowej, król Sigurd oskarża brata, że źle rządził państwem. Był zarazem przekonany, że

³⁷ Ibid., s. 51.

³⁸ Początkowo *Bergliot* została napisana jako melodramat z fortepianem, następnie w 1885 roku partia fortepianu została zorkiestrowana przez Griega. Duński kompozytor Peter Heise (1830–79) w podobnym czasie napisał muzykę do tego samego tekstu Bjørnsona, na głos solowy i orkiestrę.

³⁹ Piotrowski, *Edvard Grieg*, s. 58.

⁴⁰ Ibid., s. 57.

⁴¹ List Griega do Schjelderupa, z dnia 11 maja 1904 roku w: Benestad (ed.), *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, s. 610. Por. Horton, *Grieg*, s. 38.

jego czyny jako krzyżowca pozostaną w pamięci potomnych, zarazem Eistein broni się odpowiadając bratu, że dobrze zarządzał państwem i z pewnością na trwałe pozostanie w pamięci norweskiego ludu. Sigurd w końcu przyznaje rację bratu, a zakochana w Eisteinie piękna Borghilda zostaje żoną właśnie Sigurda. Mądry doradca Ivar Ingemundson cieszy się z polubownego załatwienia sporu, bo to właśnie gwarantuje pokój ludowi i zamożność kraju⁴².

Muzyka do sztuki Bjørnsona składa się z ośmiu części. Nie utrzymała się jednak w repertuarze koncertowym i po wielu latach w 1892 roku Grieg wybrał trzy fragmenty i zorkiestrował je jako op. 56. Z tej trzyczęściowej suity znaczną popularność zdobył *Hyldningsmarsj* [Marsz pokłonny], który często jeszcze można spotkać w programach koncertowych, natomiast całość utworu nie uzyskała tak międzynarodowego rozgłosu jak dwie suity z muzyki do sztuki Ibsena *Peer Gynt*.



Przykład 4. Karoline i Bjørnstjerne Bjørnson z Niną i Edwardem Griegem w Aulestad (ok. 1904) (Biblioteka Publiczna w Bergen, Archiwum Griega).

Grieg ze swoją żoną Niną byli bardzo często gośćmi w domu Bjørnsona i jego żony Karoline. Podczas tych spotkań artyści poruszali bardzo wiele istotnych problemów związanych z Norwegią, co miało niewątpliwą wpływ na ukształtowanie się osobowości kompozytora i jego późniejszego stosunku do polityki. 15 czerwca 1903 roku podczas swoich 60. urodzin Grieg nazwał swojego przyjaciela „Norwegiem, który jest najbliżej naszych serc. Dlaczego? Ponieważ jesteś zawsze naszą budzącą świadomością. Ponieważ

poprzez Ciebie czujemy puls Norwegii”⁴³. Niektóre z utworów napisanych do tekstów Bjørnsona uważał za swoje najlepsze i najbardziej ukochane kompozycje, często wprowadzał je do programów koncertów, którymi dyrygował, aby nadać im patriotyczny wydźwięk.

⁴² Piotrowski, *Edvard Grieg*, ss. 59–60.

⁴³ „The Norwegian who is closest to our hearts. And why? Because you are always our wakeful conscience. Because it is through you that we feel Norway’s pulse”. Benestad, Halverson (red.), *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, s. 112. Tłumaczenie własne autora.

Grieg i Ibsen

Podczas pracy nad niedokończoną operą *Olav Trygvason* Grieg poznał bliżej drugiego słynnego dramaturga norweskiego Henryka Ibsena (1828–1906)⁴⁴. W tym czasie kariera Ibsena dopiero się rozwijała, ale z czasem miał się on okazać jednym z największych dramaturgów i innowatorów teatru od czasów Szekspira⁴⁵.

W 1874 roku Ibsen zwrócił się do Griega z prośbą o napisanie muzyki do jego sztuki *Peer Gynt*⁴⁶. Początkowo kompozytor skarżył się w liście do Bjørnsona, że musi pisać muzykę do najbardziej niemuzycznego z tematów⁴⁷. Nie był też pierwszym, ponieważ w 1860 roku szwedzki kompozytor August Söderman (1832–76) napisał parę utworów na głos z fortepianem opartych na sztuce Ibsena. Grieg przyjął propozycję Ibsena i mimo początkowych trudności, które wydawały mu się czasem nie do przewyciężenia, pracował w bardzo szybkim czasie w skutek czego w roku następnym dzieło złożone 26 utworów muzycznych było gotowe. Prapremiera *Peer Gynta* odbyła się 24 lutego 1876 roku i była niekwestionowanym sukcesem. Wszyscy krytycy wyrażali się bardzo entuzjastycznie, a spektakl powtórzono aż trzydzieści sześć razy⁴⁸.

Fabula sztuki napisanej przez Ibsena w 1867 roku powstała na materiale ludowych baśni i inspiracji narodowo-romantycznych⁴⁹. *Peer Gynt* łączy różne gatunki literackie takie jak: baśń, tragedia charakterów, komedia fantastyczno-satyryczna czy moralitet⁵⁰. Jest to opowieść o norweskim młodzieńcu i awanturniku Peer Gyncie, który pełen wizji i fantazji marzy o władzy i bogactwie. Postępuje przy tym jak zwykły egoista, robi tylko to, na co ma ochotę. Po pobycie w Norwegii wyjeżdża na Bliski Wschód, staje się kupcem i dorabia się majątku. Tęsknota za ojczyzną powoduje, że powraca w rodzinne strony. Niestety okręt tonie u wybrzeży Norwegii z całym jego dobytkiem i Peer traci wszystko. Ma jednak do kogo wrócić, ponieważ ukochana Solwejga ciągle na niego czeka, a dzięki jej miłości Peer Gynt przechodzi przemianę.

Muzyka do *Peer Gynta* okazała się jednym z najbardziej szczęśliwych rezultatów współpracy pomiędzy kompozytorem i dramaturgiem. Grieg odnalazł w wymyślonej postaci Ibsena bogactwo charakteru, dzięki czemu stworzył swoje najpiękniejsze i obecnie najbardziej rozpoznawalne utwory. Na przełomie wie-

⁴⁴ Artyści po raz pierwszy spotkali się w 1865 roku w Rzymie, a do roku 1874 mimo tego, że Grieg skomponował jedną pieśń do wiersza Ibsena (op. 15 nr 1) nie mieli ze sobą kontaktu.

⁴⁵ Horton, *Grieg*, s. 36.

⁴⁶ Zob. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 175.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 174.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 179.

⁴⁹ Piotrowski, *Edvard Grieg*, s. 72.

⁵⁰ *Ibid.*

ków sztuka Ibsena z muzyką Griega rozpoczęła triumfalną podróż po Europie. Czołowy wiedeński krytyk Eduard Hanslick (1825–1904) napisał w 1891 roku prorocze słowa, że: „*Peer Gynt* Ibsena będzie żył tylko dzięki muzyce Griega”⁵¹. Chociaż kompozytor odniósł niebywały sukces nie był zadowolony z ukończonej muzyki i wielokrotnie do niej powracał. Z całego materiału muzycznego wybrał osiem utworów, które przeinstrumentował i stworzył dwie orkiestrowe suitę: op. 46 (1887–88) oraz op. 55 (1890–92).

Podczas kiedy tematyka historyczno-narodowa w twórczości Griega związana jest z postacią Bjørnsona, tematyka mitologiczno-fantastyczna przenika dzieła pisane do tekstów Ibsena. Zarówno w pieśniach jak i w *Muzyce do Peer Gynta* op. 23 pełno jest wątków fantastycznych i postaci mitologicznych związanych ze światem baśni i legend skandynawskich⁵². Wątki fantastyczne znajdują się zwłaszcza w II akcie, kiedy tytułowy bohater spotyka narzeczone trolli (nr 5 *Peer Gynt og seterjentene*), a potem córkę samego Króla Gór (nr 6 *Peer Gynt og Den Grønnkledte* [Peer Gynt i kobieta w zieleni]) i dostaje się do grotty. Tam poznaje samego Króla Gór (nr 8 *I Dovregubbens hall* [W grocie Króla Gór]), a córka Króla tańczy przed nim taniec (nr 9 *Dans av Dovregubbens datter* [Taniec córki Króla Gór]), a następnie Peer próbuje uciec trollom (nr 10 *Peer Gynt jages av troll* [Peer Gynt złapany przez trolle]). Kiedy grotta pod wpływem dźwięku bicia dzwonów zostaje zniszczona, Peer Gynt zostaje przysypany skalnym gruzem i zaczyna rozmawiać z głosem wyobrażonym tutaj przez postać mitologiczną Bøygą (nr 11 *Scene med Bøygen*, [Scena z Bøygiem]). Muzyka Griega napisana do tych fragmentów dramatu Ibsena jest wyrazista, prosta, efektownie zinstrumentowana i bazuje na motywach ludowych. Kompozytor bardzo krytycznie wypowiadał się o obecnie najbardziej znanym fragmencie jego muzyki *I Dovregubbens hall* [W grocie Króla Gór]. „Napisałem także coś do sceny w grocie Króla Gór, czego literalnie nie mogę słuchać ponieważ absolutnie śmierdzi krowimi plackami, wyolbrzymionym norweskim prowincjonalizmem i trollową samowystarczalnością”⁵³.

⁵¹ „Before long it may well be that Ibsen's *Peer Gynt* will continue to live only through Grieg's music”. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 183. Tłumaczenie własne autora.

⁵² Obok dzieł napisanych do tekstów Ibsena tematyka mitologiczna i fantastyczna pojawia się przede wszystkim w tytułach miniatur fortepianowych. Grieg wspomina w nich o skrzydlatych duchach-elfach *Alfedans* [Taniec elfów] op. 12 nr 4 na fortepian (1863–67), gnomach – leśnych karłach – *Tusseslåt* [Pochód gnomów] na fortepian (1898), trollach – włochatych olbrzymach zamieszkujących pieczary albo lasy *Trolltog* [Marsz trolli] op. 54 nr 4 na fortepian (1891), *Småtroll* [Mały troll] op. 71 nr 3 na fortepian (1901). Zob. Wojciech Stępień, „Musical Categories of the Uncanny in Edvard Grieg's Troll Music”, *Studia Musicologica Norvegica*, 2012/38, ss. 46–64.

⁵³ „I have also written something for the scene in „the hall of the mountain king – something that I literally can't stand to listen to because it absolutely reeks of cow pies, exaggerated Norwegian provincialism, and trollish self-sufficiency”. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 185. Tłumaczenie własne autora.

Dwa lata po skończeniu pracy nad *Peer Gyntem* Grieg napisał *Seks Digte af Henrik Ibsen* [Sześć pieśni do słów Henryka Ibsena] op. 25 (1876). W dwóch z nich: *Spillemænd* [Szpilman] oraz *Med En vandlilje* [O lilii wodnej] pojawia się motyw wodnego ducha – *fossegrima*, który czaruje swą magiczną grą na fideli *hardingfele*. W drugiej pieśni z tego zbioru *En svane* [Łabędź] Ibsen także nawiązuje do świata mitologii. U Celtów motyw łabędzia spętanego srebrnym łańcuchem jest symbolem boskiego istnienia poddanego przeobrażeniu, natomiast w mitologii nordyckiej łabędź jest symbolem duszy. Wiersz Ibsena składa się z czterech krótkich strof napisanych pięcio- bądź sześćozgłoskowcem, co stanowi bezpośrednią analogię do formy staronordyckich wierszy.

W latach 1877–78 Grieg ponownie sięga do wątków mitologicznych w dwóch bardzo osobistych kompozycjach: pieśni *Den Bergtekne* [Niewolnik gór] op. 31 na baryton, orkiestrę smyczkową oraz dwa rogi do tekstu staronordyckiego wiersza oraz *Kwartecie smyczkowym g-moll* op. 27. *Den Bergtekne* odnosi się do ludowej legendy o młodym mężczyźnie, który wędruje w lesie blisko z czarowanego kamienia, gdzie następnie zostaje pochwycony przez córki górskiego olbrzyma – *jotula* i nigdy nie powraca do normalnego życia. Dzieło jest utrzymane w tonacji g-moll, tej samej w której napisana jest *Ballada g-moll* op. 24 oraz *Kwartet smyczkowy* op. 27, a tonacja ta ma niezwykle ważne znaczenie u Griega. Po jednym z wykonań *Den Bergtekne* kompozytor wyznał w liście do swojego przyjaciela Frantsa Beyera (1851–1918): „Opowieść miała tak uderzający demoniczny efekt, że byłem zupełnie zauroczony”⁵⁴. Po wykonaniu kompozycji Henry Eymie napisał następującą recenzję w *L'Art Musical*: „*Bergtekne* posiada atmosferę o wyjątkowo



Przykład 5. Erik Werenskiöld (1855–1938): portret Henryka Ibsena (Muzeum Edwarda Griega w Troidhaugen, KODE – Muzeum Sztuki w Bergen).

⁵⁴ „The tale had such a strikingly demonic effect that I was completely enraptured”. Ibid., s. 234. Tłumaczenie własne autora.

silnej ekspresji. Wielu utrzymuje, że Grieg nie jest głęboki w swojej muzyce. Ale tutaj pokazuje, że jest nie tylko wrażliwym mistrzem, ale posiada także zarówno głębię jak i siłę⁵⁵.

Hardanger i *hardingfele*

Latem 1877 roku Grieg po raz pierwszy wybrał się wraz ze swoją żoną Niną w górzysty region Norwegii – Hardanger. Początkowo zatrzymali się w Övre Børve w Ullensvang, a następnie w Lofthus w gościnie u Hansa i Brity Utne, gdzie komponował w miejskim pokoju szkolnym. Później wynajął chatkę na wybrzeżu fiordu Sørkjorden, na tyle dużą, że mógł w niej zmieścić pianino, krzesło i stół⁵⁶. Wyjazd przeciągnął się aż do jesieni 1878 roku i był jednym z najszcześniejszych i najbardziej płodnych okresów w jego życiu. Grieg zachwycał się pięknem krajobrazu, który roztaczał się z jego okna, obserwował zwyczaje i zachowania ludności oraz nasłuchiwał melodii ludowych granych na *hardingfele*. Pewnego dnia ujrzał skrzypka grającego w łodzi, co natchnęło go do skomponowania fortepianowego utworu op. 28 nr 4⁵⁷.

W czasie tego pobytu powstało najwybitniejsze dzieło kameralne Griega *Kwartet smyczkowy g-moll* op. 27, w którym wykorzystał cytat z własnej pieśni *Spillemand* op. 25 nr 1. Tekst pieśni pióra Ibsena opowiada o muzyku, który urzeczony grą na *hardingfele* wodnego trolla – *fossegrima* postanawia poświęcić się sztuce i traci miłość ukochanej kobiety. Tematyka pieśni była w rzeczywistości opisem własnej sytuacji kompozytora, który przeżywał problemy w małżeństwie z Niną i zastanawiał się nad swoją drogą twórczą. Na wielu kartach partytury kwartetu znajdują się liczne odwołania do muzyki granej na *hardingfele*, co jest owocem zetknięcia się kompozytora z muzykami grającymi na tym instrumencie.

Podczas pobytu w Hardanger podjął także pierwsze próby samodzielnego zanotowania granych przez nich melodii i marszy weselnych. Był tak oczarowany tym regionem Norwegii, że zdecydował się spędzić tam swoje 35 urodziny, na które zaprosił wielu gości, wśród których najważniejszym był Ole Bull⁵⁸. Grieg powracał do Hardanger wielokrotnie w kolejnych latach, dzięki czemu mógł dobrze poznać muzykę tego regionu, co z pewnością przyczyniło się do powsta-

⁵⁵ „Bergtekne has an atmosphere with extremely dramatic expression. Many maintain that Grieg has no depth in his music. But here he shows that he is not only a sensitive master, but that he has both depth and strength”. Recenzja z dnia 22 kwietnia 1894 roku, w: Beryl Foster, *The Songs of Edvard Grieg* (Woodbridge, 2007), s. 122. Tłumaczenie własne autora.

⁵⁶ Z powodu dużej ilości ciekawskich przechodniów Grieg zdecydował się przenieść chatkę w bardziej spokojne miejsce, w czym pomogło mu 50 miejscowych chłopów.

⁵⁷ Horton, *Grieg*, s. 55.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 58



Przykład 6. Pierwsza strona manuskryptu *Kwartetu smyczkowy g-moll* op. 27 Griega (1877–78) (Biblioteka Publiczna w Bergen, Archiwum Griega).

nia najbardziej oryginalnego zbioru utworów fortepianowych *Slätter* [Norweskie tańce chłopskie] op. 72 (1902–03). Tym razem nie sięgnął do zbioru Lindemana i własnych transkrypcji, ale poprosił swojego przyjaciela kompozytora Johanna Halvorsena (1864–1935), aby pomógł mu zanotować melodie ludowe grane przez ludowego skrzypka *hardingfele* Knuta Johannessen'a Dale (Dahle) (1834–1921). Dale sam skontaktował się z Griegiem i prosił o spisanie melodii ludowych, które wykonuje. „Wyjaśniał, że powoduje nim troska o przyszłość tradycji ludowej, tradycji znakomitego Myllargutena, która wraz ze śmiercią jego i innych, nielicznych uczniów wielkiego mistrza, przepadnie”⁵⁹. Grieg wziął na warsztat 17 transkrypcji, a jego niezwykle nowatorskie opracowania zainspirowały późniejszych kompozytorów europejskich (m.in. Bełę Bartóka) do stworzenia podobnych opracowań muzyki ludowej ich własnych krajów.

⁵⁹ Dagmara Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej powinności do artystycznych eksperymentów. Melodie ludowe na hardingfele w twórczości Griega, Grovena i Thoresena* (Kraków, 2011), s. 107.

Inspiracje grą na *hardingfele* można zaobserwować także na przykładzie innych jego kompozycji⁶⁰. Uwertura *I høst* [Jesienią] op. 11 (1865), która została oparta na własnej pieśni *Efteraarstormen* [Jesienna burza] do tekstu Christiana Richardta (op. 18 nr 4), wykorzystuje w zakończeniu melodię na *hardingfele* pt: *Nordfjordingen* ze zbioru *VIII Norske Slätter for Hardangerfele* Carla Schartha⁶¹. Grieg wykorzystał także typowe cechy dla tańca *springar*, dzięki czemu próbował nadać uwerturze formalną spójność. Natomiast fragmenty inspirowane melodią na *hardingfele* pojawiają się bardzo sporadycznie, zalewie w kilku odcinkach i są przez kompozytora mocno przetworzone, poprzez zmianę rytmiki i harmoniki⁶². Próbował także wzmocnić charakter ludowy utworu „za pomocą burdonowych pustych kwint, na tle których wprowadził [...] temat. Początek każdego motywu uwypuklił dodatkowo mocnymi akcentami”⁶³. Mimo ambitnej próby oddania brzmienia muzyki norweskiej pierwsza ważna kompozycja symfoniczna wykazuje wpływy zarówno niemieckiego romantyzmu jak i muzyki orkiestrowej Nielsa Gade⁶⁴. Grieg nie był zadowolony z orkiestracji tego utworu i do roku 1888, kiedy wziął dzieło ponownie na warsztat, uwertura nie była praktycznie wykonywana.

Landsmål w pieśniach Griega

Norwegia od XVI do XIX wieku była krajem niesuwerennym, związanym unią polityczną z Danią, a życie muzyczne skupiało się wokół dworu królewskiego w Kopenhadze. W 1814 roku kraj na parę miesięcy odzyskał niepodległość, po czym po krótkiej walce zbrojnej tron objął król szwedzki. Mimo autonomii w Królestwie Szwecji, od 1814 roku Norwegia nie posiadała własnego języka. Chociaż konstytucja przyjęta przez parlament mówiła o języku norweskim miała na myśli język duńsko-norweski (*riksmål*) gdyż dawny norweski zniknął w XVI wieku⁶⁵.

Z początkiem lat 30. XIX wieku rozpoczęła się próba zrekonstruowania norweskiego poprzez sięgnięcie do dialektów ludowych i języka staronorweskiego. Najważniejszą rolę odegrał Ivar Aasen (1813–96), który chciał stworzyć język w oparciu o mowę prostego ludu. Podróżując po kraju i badając różne dialekty norweskie sformułował zasady gramatyczne nowego języka nazwanego *landsmål*, czego owocem była wydana w 1848 roku *Det Norske Folkesprogs Grammatik* [Gra-

⁶⁰ Wpływ tradycji muzyki ludowej granej na *hardingfele* można zaobserwować także w dwóch tańcach: *halling* oraz *springar* z *Muzyki do Peer Gynta* op. 23 nr 2 i 3 (1874–75), oraz w stylizacjach tańców norweskich na fortepian: np. *Halling* op. 38 nr 4, *Halling* op. 47 nr 4, *Springar* op. 47 nr 6, *Gangar* op. 54 nr 2, *Halling* op. 71 nr 5.

⁶¹ Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej*, s. 102.

⁶² Ibid., s. 107.

⁶³ Ibid., s. 105.

⁶⁴ Horton, *Grieg*, s. 25.

⁶⁵ Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej*, s. 29.

matyka języka norweskiego]. Aasen wierzył, że nowy język „przyczyni się do zjednoczenia narodu, »który teraz składa się również z obcych, nie imigrantów, lecz rodaków, którzy przeszli na obcą stronę«⁶⁶. Norwedzy byli jednak podzieleni, jeśli chodzi o akceptację nowego języka. Najniższe klasy społeczne podzielały poglądy Aasena, natomiast inteligencja pomysł odrzuciła, uważając, że dzięki językowi duńsko-norweskiemu: *riksmål* Norwedzy mogą czuć się bardziej Europejczykami, a powrót do dialektu chłopskiego byłby rodzajem uwstecznienia kultury⁶⁷. Ten drugi pogląd podzielali również najwybitniejsi pisarze norwescy Bjørnson i Ibsen, którzy nigdy nie wykorzystali *landsmål*, a Ibsen uczynił z niego nawet cel drwiny w *Peer Gynt*⁶⁸.

Podczas pobytu w Hardanger Grieg odkrył poezję Aasmunda Olavsson Vinje (1818–70) pisaną w ludowym *landsmål*⁶⁹. Kompozytor podjął się więc bardzo ryzykownej próby biorąc na warsztat wiersze w nieakceptowanym powszechnie języku. Spotkanie z poezją Vinje okazało się bardzo twórcze i zaowocowało zbiorem *12 Melodier til Digte af A. O. Vinje* [12 Melodii do słów A. O. Vinje] op. 33 (1873–80). Wśród pieśni znalazły się jego ukochane kompozycje takie jak *Våren* [Ostatnia wiosna], czy *Den Serde* [Zranione serce], które wkrótce zostały opracowane na orkiestrę smyczkową, jako *To elegiske melodier* [Dwie melodie elegijne] op. 34. Chociaż Grieg często wykonywał ten cykl na koncertach, jednak w języku muzycznym pieśni pobrzmiewa więcej indywidualnego stylu kompozytora niż ludowej muzyki norweskiej. „Kiedy stoję i dyryguję [Ostatnią wiosną], brzmi jakby cała natura tam w domu chciała wziąć mnie w objęcia. Tak, byłem prawdziwie dumny i szczęśliwy, że jestem Norwegiem”⁷⁰.

Kolejnym przełomowym wydarzeniem na drodze twórczej Griega było zetknięcie z Arne Garborgiem (1851–1924) – jednym z najbardziej niezwykłych osób w norweskiej literaturze drugiej połowy XIX wieku i aktywnym działaczem na rzecz spopularyzowania języka *landsmål*. W swoich utworach poetyckich Garborg przedstawiał środowisko wsi, jak i życia małych norweskich miast⁷¹. Tłem cyklu wierszy *Haugtussa* [Górskie dziewczę] opublikowanych w 1895 roku była odosobniona kraina Jæren, na południe od Stavanger. Tematem dzieła jest historia młodej wiejskiej dziewczyny, która ma dar jasnowidzenia, przez co pozostaje w bardzo bliskim kontakcie z przyrodą i nadprzyrodzonymi mocami. Jej miłosne

⁶⁶ Ibid., s. 30.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Horton, *Grieg*, s. 57.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ „When I stood I conduct *Spring* and it sounded the whole of nature there at home wanted to take me into its embrace, yes, I was truly proud and glad to be Norwegian”. Dahl jr, *Troldhaugen*, s. 28. Tłumaczenie własne autora.

⁷¹ Piotrowski, *Edvard Grieg*, s. 143.



Przykład 7. Okładka manuskryptu cyklu pieśni *Haugtussa* [Górskie dziewczę] (Biblioteka Publiczna w Bergen, Archiwum Griega).

natury, a także podjął próbę oddania psychologicznych i religijnych treści⁷⁴. Znajdują się w nich bezpośrednie nawiązania do zwrotów melodyczno-harmonicznych *hardingfele* (nr 1 *Det syng* [Pokusa] oraz nr 3 *Blåbær-Li* [Jagodowe zbocze]), tańców norweskich (*springdans* w nr 5 *Elsk* [Miłość], *halling* w nr 6 *Killingdans* [Taniec koźlątek]), tradycyjnej budowy pieśni znanej, jako *stev* (w *Elsk*) oraz stosowania onomatopei w celu zobrazowania płynącego strumyka (nr 8 *Ved Gjøetle-Bekken* [Przy potoku Gjøetle])⁷⁵. Fantastyka świata nadprzyrodzonego wyrażona jest przez Griega poprzez niezwykłą harmonię (bitonalność w pieśni *Killingdans*), efekty ilustracyjne (srebrny kołowrotek w formie harfowego przebiegu w *Det syng*), a także nawiązanie do muzyki górskiej granej na rogu kozim (w pieśni *Ku-Lok* z poza op. 67)⁷⁶. Całość cyklu łączy głęboko spójna koncepcja, pieśni można odczytywać na wielu różnych poziomach i wyraźnie pobrzmiewa w nich zamiłowanie Griega do tematyki związanej z górami oraz norweską przyrodą.

uczucie pełne żaru, zostaje odrzucone, a początkowa radość przemienia się w smutek. Jednak dzięki ucieczce w naturę i jej nadprzyrodzony świat uzyskuje mądrość i pokój⁷².

Grieg był pod głębokim wrażeniem cyklu, uważał wręcz, że „jest to bardzo oryginalna książka, do której muzyka jest już rzeczywiście skomponowana, powinna być tylko spisana”⁷³. Owocem spotkania z poezją Garborga było osiem pieśni *Haugtussa* op. 67 (1895–98) i pięć kolejnych, które kompozytor nie włączył do cyklu, ponieważ uważał za zdecydowanie słabsze (EG152). Są to niewątpliwie najbardziej oryginalne pieśni Griega, w których twórca z mistrzostwem przetworzył bogate treści zaczerpnięte z folkloru, z obrazami na-

⁷² Horton, *Grieg*, s. 94.

⁷³ „A most original book, to which the music is really composed already, and only needs to be written down”.
Ibid., s. 94. Tłumaczenie własne autora.

⁷⁴ Ibid., s. 189.

⁷⁵ Ibid., ss. 190–191.

⁷⁶ Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, ss. 343–344.

Krajobraz norweski w kompozycjach Griega

Kolejnym z ważnych odkryć Griega podczas pobytu w Hardanger były piesze wycieczki, które dostarczały mu wielu nowych inspirujących idei. Odtąd wyjazdy w góry będą stale towarzyszyły kompozytorowi i mimo powracającej choroby będzie je kontynuował aż do końca swojego życia. Szczególnie ważne w kalendarzu Griega były letnie podróże po górzystym regionie Jotunheim. Towarzyszami jego górskich wycieczek byli zazwyczaj jego przyjaciele Frants Beyer, Christian Sinding (1856–1941), Frederick Delius (1862–1934), Percy Grainger (1882–1961) i Julius Röntgen (1855–1932)⁷⁷.

Grieg pozostawił szczegółowy opis jednej z takich wypraw w liście do Nielsa Ravnkilde z dnia 17 października 1887 roku:

Mój ukochany Jotunheim, gdzie przez dwa tygodnie każdego lata z moim szlachetnym przyjacielem Frantsem Beyerem kąpię się w tym, co bezczasowe. [...] Muszę powiedzieć Ci o czymś, co wydarzyło się pewnego cudownego, słonecznego sierpniowego dnia pomiędzy szczytami Skagastol. Chcieliśmy przejść grzbiet górski nazywany Mt. Friken, ale nie mogliśmy dostać górskiego przewodnika... Wtedy dwie bardzo piękne mleczarki pojawiły się na letniej farmie w górach – jednak starsza i druga młodsza blondynka o imieniu Susanne. Zaoferowały, że wskażą nam drogę. Śmiejąc się i śpiewając wspięliśmy się na górę, a kiedy osiągnęliśmy szczyt usiedliśmy i cieszyliśmy się tym, co nasze plecaki miały do zaoferowania. Koniak i zmrożona woda z lodowca podniosły nastrój przyjęcia do absolutnie eterycznych wysokości. Ale najpiękniejsza część ciągle miała nadejść, ponieważ Susanne miała ze sobą mały, narodowy instrument – róg kozi, który wydawał tylko trzy dźwięki, i kiedy dziewczyny pożegnały nas (ponieważ musiały z powrotem zejść na dół aby wydoić krowy), i kiedy Frants i ja staliśmy zafascynowani przez przepiękny widok i spoglądaliśmy na nie wędrujące górskim grzbietem, blondwłose, smukłe i wyprostowane na tle niebieskiego horyzontu, nagle się zatrzymały. Susanne podniosła róg kozi do ust, nigdy nie zapomnę tego widoku, ich sylwetki skonstrastowane z jaśniejącym letnim niebem: wtedy usłyszeliśmy delikatny, melancholijny dźwięk, tak jakby dobiegał z otaczających nas gór. Kiedy ostatnie *g* zamilkło w oddali, spojrzeliśmy na siebie i obaj tonęliśmy we łzach! Ponieważ czuliśmy to samo⁷⁸.

⁷⁷ Horton, *Grieg* s. 81.

⁷⁸ „My beloved Jotunheim, where for two weeks every summer, together with my noble friend Frants Beyer, I bathe myself in that which is timeless. [...] I must tell you about something that happened one marvelous, sunny August day right between the Skagastol peaks. We wanted to cross a ridge called Mt. Friken, but we couldn't get a mountain guide... Then two very pretty milkmaids appeared from the summer farm in the mountain – one an older girl and the other a young blond girl named Susanne. They offered to show us the way. Laughing and singing we headed up the mountain, and when we got to the top we sat down and enjoyed whatever our knapsacks had to offer us. Cognac and ice-cold glacier water raised the mood of the party to absolutely ethereal heights. But the most beautiful part was still to come, for Susanne had with her a small, national instrument – a goat horn that sounds only three notes; and when the girls had bid us farewell up there at the top of the mountain (because now they had to go down again to milk the cows), and as Frants and I just stood there absorbed by the beautiful sight as we watched them hiking along the mountain's edge,



Przykład 8. Grieg ze swoim przyjacielem Frantsem Beyerem podczas wycieczki górskiej (Muzeum Edwarda Griega w Trolldhaugen, Muzeum Sztuki KODE w Bergen).

Wielkie wrażenie, jakie wywarła na Griegu trzydziętkowa melodia grana na rogu kozim – *lur* odzwierciedliło się w kilku kompozycjach. Motywy naśladowujące brzmienie tego instrumentu pojawiają się przede wszystkim w utworach fortepianowych w formie prostych jednogłosowych melodii opartych na trzech lub czterech dźwiękach: *Hjemve* [Tęsknota za domem] op. 57 nr 6, *Aften på høyfjellet* [Wieczór w górach] op. 68 nr 4 i *Lualåt* [Melodia górską] op. 73 nr 7 i nieodłącznie wiążą się z tematyką gór⁷⁹.

Jednak malownicza sceneria norweskich krajobrazów inspirowała Griega do tworzenia także innych muzycznych portretów natury, co wiązało się z przeprowadzką w okolice Bergen. W połowie lata 80., po kilkunastu latach zamieszkiwania w różnych częściach Europy (zwłaszcza w Kopenhadze i Lipsku) oraz Norwegii (Christiania, Hardanger), Edward i Nina Grieg zdecydowali się na budowę własnego domu. Ich willa została usytuowana na wzgórzu, z którego roztaczał się przepiękny widok na fiord i została nazwana *Trolldhaugen* [Wzgórze Trolli]. Miejsce odosobnione i dzikie było idealnym schronieniem dla kompozytora, a jego kontakt z norweską naturą stał się od tego czasu nieustannym źródłem inspiracji. Grieg pisał, że „ptasie śpiewy w Trolldhaugen zawierają wystarczająco dużo inspiracji do napisania dwudziestu siedmiu symfonii i dwudziestu czterech oper”⁸⁰. Jednak nigdy nie napisał kolejnej symfonii ani opery, za to obok obrazów gór pojawiają się w jego muzyce ptasie śpiewy, szmer strumyka, trzepot skrzydeł motyla, leśna cisza, widok białych chmur czy obraz budzącej się do życia wiosny czy upojnego, ciepłego letniego wieczoru. Pod tym względem wyjątkowe są dwa opusy *Utworów lirycznych* op. 43 i 54, które staną się jednymi z najbardziej popularnych utworów fortepianowych Griega. Z opusu

blond, slender, and erect, with the blue horizon as background – suddenly they stopped, Susanne put the goat horn to her mouth – I will never forget the picture, their silhouette against the luminous summer sky: then we heard a gentle, melancholy, sound as if from the mountains surrounding us. When that final *g* died away in the distance, we looked at each other – and we were both in tears! For we had felt the same”. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, ss. 284–285. Tłumaczenie własne autora.

⁷⁹ Por. Markéta Štefková, „Poetyka melancholii i elegii w utworach fortepianowych Griega”, w niniejszym tomie.

⁸⁰ „The bird song here at Trolldhaugen contains enough inspirations for 27 symphonies and 24 operas”. Dahl jr, *Trolldhaugen*, s. 76. Tłumaczenie własne autora.

43 (1886) należy wymienić *Sommerfugl* [Motyl], *Småfugl* [Mały ptaszek] i *Til våren* [Wiosna], natomiast w opusie 54 (1891) znajdują się takie kompozycje jak *Gjetergutt* [Pastuszek], *Notturmo* [Nokturn] (z wykorzystaniem śpiewu słowika)⁸¹ oraz najbardziej zaskakujące harmonicznie *Klokkeklang* [Dźwięk dzwonów], które antycypuje impresjonistyczną *Zatopioną katedrą* Claude'a Debussy'ego (1862–1918) o prawie dwadzieścia lat.

Grieg jako kosmopolita

Norweskie lato stanie się dla kompozytora okresem wzmożonej aktywności twórczej w zaciszu swojego domu w Trolldhaugen. Niestety niesprzyjająca pora jesienno-zimowa, obfitująca w liczne ulewy i przeraźliwe wiatry wiejące z nad fiordu, przyczyniła się do tego, że dom koło Bergen pozostał jedynie letnią rezydencją Griegów. Każdej jesieni okiennice zamykano, a sąsiedzi byli proszeni o sprawowanie opieki nad willą, podczas gdy Państwo Grieg wybierali się w artystyczne *tournée* po Europie⁸². Dopiero późną wiosną powracali do posiadłości, a kompozytor siadał wtedy przy fortepianie i napełniał cały dom muzyką. Natomiast, kiedy kończyło się norweskie lato, a prowincjonalne środowisko muzyczne Bergen coraz bardziej drażniło kompozytora, zaczynał tęsknić za wielkomięską Europą.

W wywiadzie udzielonym dla *Pall Mall Gazette* w Londynie 20 marca 1889 roku, wyraził się w sposób następujący: „Moje późne dzieła nie są typowe dla muzyki skandynawskiej. Podróżowałem wokoło i stawałem się coraz bardziej europejski, bardziej kosmopolityczny. Te zmiany pojawiają się stopniowo, zaledwie zauważamy je dopiero wtedy, kiedy nagle już są”⁸³.

W takim rozdarciu norweski twórca żył przez ostatnie dwadzieścia dwa lata. Miał silne poczucie, że pomimo tego, że tworzy narodową muzykę norweską, odczuwał brak europejskości i czasem miał dość określania swojej twórczości wąskim terminem „norweskości w muzyce”. Stąd wyjeżdżał, aby napełnić się tym co europejskie-kosmopolityczne i pisał utwory w których trudno odnaleźć elementy muzyki jego kraju, za to można wskazać cechy muzyki tego czasu zwłaszcza francuskiej (np: *Svunne dager* [Znikające dni] op. 57 nr 1, *Illusjon* [Iluzja] op. 57 nr 3, *Hemmelighet* [Sekret] op. 57 nr 4, *Sylfide* op. 62 nr 1 [Sylf], *Fransk serenade* [Francuska serenada] op. 62 nr 3, *Drømmesyn* [Złudzenie] op. 62 nr 5, *Tungsinn* [Me-

⁸¹ Szczegółową analizę *Notturmo* Griega można znaleźć w: Markéta Štefková, „Poetyka melancholii i elegii w utworach fortepianowych Griega”, w niniejszym tomie.

⁸² Dahl jr, *Trolldhaugen*, s. 75.

⁸³ „My later works are not so typical of Scandinavian music. I have traveled around and become more and more European, more cosmopolitan. These changes occur little by little; we scarcely notice them until suddenly they are there”. Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 332. Tłumaczenie własne autora.

lancholia] op. 65 nr 3, *Salong* [Salon] op. 65 nr 4, *Valse mélancholique* [Walc melancholijny] op. 68 nr 6, *Resignasjon* [Rezygnacja] op. 73 nr 1, *Scherzo-Improptu* op. 73 nr 2). Będąc na obczyźnie w krótkim czasie zauważał, że brak mu związku z surowym materiałem Norwegii i czuł, że jego sztuka zmierza do stagnacji. Wtedy wracał do źródeł swego kraju, a jego muzyka stawała się znów oryginalna, świeża i zyskiwała międzynarodowy rozgłos⁸⁴.

Ciągle dylematy doprowadziły kompozytora do napisania tak zwanego „kosmopolitycznego credo”, które było odpowiedzią na zarzuty berlińskiego krytyka Aleksandra Moszkowskiego (1851–1934), który stwierdził, że Grieg chce być mesjaszem norweskiej muzyki.

Dążyłem coraz bardziej w kierunku szerszego i bardziej uniwersalnego poglądu na moją własną indywidualność, poglądu naznaczonego prądami naszego czasu – ruchu kosmopolitycznego. Ale chętnie przyznaję: Nigdy nie mogło to doprowadzić do gwałtownego zerwania korzeni, które wiążą mnie z moim własnym krajem⁸⁵.

Nie zaprzeczał przy tym swojej pasji do tego, co norweskie, ale jako nowoczesny artysta chciał być kompozytorem zmierzającym w kierunku tego, co uniwersalne i indywidualne. Jeśli rezultatem tego miała być jego narodowość to dlatego, że według niego indywidualne jest narodowym i jak sam pisał: „Nie ma się czego wstydzic”⁸⁶.

Kosmopolityczne tendencje nasiliły się zwłaszcza w ostatnim okresie jego życia, kiedy stawał się coraz bardziej europejskim kompozytorem, czego świadectwem jest przede wszystkim *III Sonata skrzypcowa c-moll* op. 45 (1886–87), w której zamiast muzyki ludowej pobrzmiewają echa muzyki kameralnej Césara Francka (1822–90) i Johannes Brahmsa (1833–97)⁸⁷. Intencją Griega było napisane utworu w pełni klasycznego, który nadawałby się do wykonywania w dużych europejskich salach koncertowych. *Sonata* stała się wkrótce jedną z jego najczęściej wykonywanych kompozycji i wielokrotnie prezentował ją publiczności podczas swoich koncertów.

W tym czasie Grieg stał się nie tylko muzycznym autorytetem w Norwegii, ale z jego opinią liczone się także w Europie, o czym świadczy głośnie sprawa Dreyfusa, francuskiego oficera, który z powodu swojego żydowskiego pochodzenia został

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ „I have striven increasingly toward a broader and more universal view of my own individuality, a view influenced by the great currents of our time – that is, by the cosmopolitan movement. But this I willingly admit: Never could I bring myself to violently tear up the roots that tie me to my native land”. Benestad, Schjelderup-Ebbe (red.), *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, ss. 96–97. Tłumaczenie własne autora.

⁸⁶ Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, ss. 332–333.

⁸⁷ Horton, *Grieg*, s. 142.

oskarżony o szpiegostwo i wtrącony do więzienia. Norweski twórca tak głęboko zaangażował się w tą sprawę, że wysłał otwarty list sprzeciwu do Francji, za co dla francuskich antysemitów stał się wrogiem numer jeden⁸⁸. Włączył się także w kwestie polityczne własnego kraju i mimo tego, że był republikaninem, w referendum w 1905 roku związanym z uzyskaniem przez Norwegię niepodległości głosował za ustanowieniem monarchii. Jego obszerna korespondencja świadczy o tym, jak żywo interesował się tym co działo się w Europie i jak często pragnął uczestniczyć w losach całego kontynentu.

Pomimo kosmopolitycznych zapartywań jego muzyka była zakorzeniona w miłości do jego kraju i doświadczenia natury⁸⁹. „Odmalowywanie życia norweskiego ludu, historii norweskiej, poezji ludowej za pomocą muzyki wydaje mi się polem, na którym mogę coś osiągnąć”⁹⁰. Zdołał osiągnąć to, czego nie udało się żadnemu z norweskich kompozytorów – poprzez jego utwory miłośnicy muzyki z całego świata są zdolni do doświadczania norweskiej kultury, pomimo tego, że nie każda kompozycja Griega pisana była pod wpływem muzyki ludowej jego kraju. Jego osobisty styl stał się synonimem „norweskości” w muzyce⁹¹.

Dla kompozytora prawdziwa sztuka nie znała granic, istniała ponad narodami i podziałami społecznymi, chociaż najważniejszym dla niego zadaniem było wypowiadanie się w sprawach jego własnego narodu w słowach i muzyce⁹². Ostatnie lata życia Griega wypełnione były licznymi podróżami artystycznymi, w których dał się poznać nie tylko jako wybitny twórca, ale także doskonały dyrygent i pianista. Tak konstruował program swoich koncertów, aby prezentowane utwory



Przykład 9. August Johannessen (1888–1944): Grieg po napisaniu *III Sonaty skrzypcowej* (1887) (Muzeum Edwarda Griega w Troidhaugen, KODE – Muzeum Sztuki w Bergen).

⁸⁸ Dahl jr, *Troidhaugen*, s. 31.

⁸⁹ Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 393.

⁹⁰ List do Bjørnsona z dnia 21 lutego 1875 roku w tłumaczeniu Łopatowskiej-Romsvik, za: Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej*, s. 87. Oryginalne tłumaczenie angielskie w: Benestad (red.), *Edvard Grieg. Letters to Colleagues and Friends*, s. 120.

⁹¹ Henry Theophilus Finck, *Edvard Grieg*, (Adelaide, 2002), ss. 75–76.

⁹² Benestad, Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, s. 394.

dotykały tematyki związanej z Norwegią i były tym samym symbolem walki o niepodległość jego kraju⁹³.

W dyskusji na temat narodowości i europejskości Griega warto na zakończenie oddać głos samemu kompozytorowi:

Mój pogląd jest taki: tak jak osoby ludzkie są zarówno indywidualne i społeczne, tak artysta jest zarówno narodowy jak i kosmopolityczny!⁹⁴ W pracy kierowałem się jedynie naturalnymi skłonnościami, czyli postępowałem tak jak większość ludzi nie postępuje, bo brak im odwagi. [...] Dziś moje kompozycje zyskały publiczność na całym świecie. Stało się to z pewnością nie jedynie za przyczyną obecnego w nich elementu narodowego, lecz prawdopodobnie przede wszystkim dzięki fuzji czynnika uniwersalnego i narodowego⁹⁵. To, co piękne w idei narodowej, może połączyć się z tym, co uniwersalne, bo jeśli zagubi się w swej osobliwości, wówczas utraci przyszłość⁹⁶.

Summary

This article analyses influential factors in Grieg's life to show how he developed as a national composer. The first person to make an impression on the composer's mind was the violin virtuoso Ole Bull, who revealed to him folk music for *hardingfele*. Grieg's love for his native country was grounded by his friend Rikard Nordraak. The next step in forming Grieg's development as a national composer was his discovery of Ludvig Mathias Lindeman's arrangements of Norwegian folk music. Also crucial to his artistic development were his relations with two important Norwegian dramatists: Bjørnstjerne Bjørnson and Henrik Ibsen. Grieg was in love with Norwegian nature, and some of his music is strictly related to the Norwegian landscape. Yet although he was Norwegian, he did not like to be called just a national composer, but considered himself also a cosmopolitan. The international popularity of his music allows us to treat him also as a universal composer.

⁹³ Dahl jr, *Troldhaugen*, s. 28.

⁹⁴ „My view is that, just as human beings are both individual and social, so the artist is both national and cosmopolitan!” Ibid., s. 31. Tłumaczenie własne autora.

⁹⁵ Z listu do swojego amerykańskiego biografa H. Fincka z dnia 17 lipca 1900 roku. Tłumaczenie polskie Łopatowskiej-Romsvik za: Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej*, s. 91. List w tłumaczeniu angielskim w: Benestad (red.), *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends*, s. 228.

⁹⁶ Øystein Gaukstad (red.), *Edvard Grieg. Artikler og taler* [Edward Grieg: artykuły i przemówienia] (Oslo, 1957), s. 20. Tłumaczenie polskie Łopatowskiej-Romsvik, za: Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej*, s. 88.