

MUZYKA SCENICZNA EDVARDA GRIEGA DO *PEERA GYNTE*
W PERSPEKTYWIE HISTORYCZNOTEATRALNEJ

Liczba inscenizacji *Peera Gynta* na scenach całego świata od prapremiery 24 II 1876 r. do dziś plasuje go na trzecim miejscu na liście najpopularniejszych utworów Henrika Ibsena, chociaż opublikowany w 1867 r. poemat dramatyczny nie był pisany z myślą o scenie. W niektórych przedstawieniach wykorzystuje się nadal muzykę Edvarda Griega stworzoną na potrzeby prapremiery w Christiania Theater, mimo że wyznaczoną przez nią linię interpretacyjną próbowano przełamać w skandynawskim teatrze kilku norweskich kompozytorów – Harald Sæverud, Arne Nordheim, Håkon Berge, Jon Mostad, Ketil Hvoslef¹. Znaczenie muzyki w teatralnych interpretacjach tego poematu sprawia, że na przykładzie muzycznych opracowań *Peera Gynta* można pokazać, między innymi, jak funkcjonowała muzyka sceniczna w II poł. XIX i w XX w., jak zmieniało się myślenie o relacji między słowem a innymi tworzywami dzieła teatralnego, jaką rolę może pełnić muzyka w kształtowaniu wzorców recepcyjnych literatury dramatycznej i przedstawić.

Peer Gynt Griega usamodzielniał się i zyskał międzynarodowe uznanie dzięki dwóm suitom (op. 46 i op. 55) opartym na fragmentach wyodrębnionych z całości dramatycznej. Celem tego przeglądowego artykułu jest jednak przedstawienie wybranych kulturowych kontekstów rzucających światło na proces powstawania muzyki scenicznej op. 23 Griega² i na recepcję pierwszych przedstawień, w których po nią sięgano. Szczególny nacisk zamierzam położyć na relacje między muzycznymi i teatralnymi

1 Obok całościowych opracowań było wiele fragmentarycznych, zob. przygotowane w Nasjonalbiblioteket zestawienie: Kirsti Grinde, *Musikk til Henrik Ibsens dikterverker*, Oslo 2017, <https://www.bokselskap.no/boker/musikkibsen/tittelside>, dostęp 5 IX 2023. Ważnymi rozdziałami teatralnej historii *Peera Gynta* są także wersje: operowa (Wenera Egka) i baletowa (Gunnara Sønstevalda i – uznawana za wybitną – Alfreda Schnittke).

2 Edvard Grieg, *Dramatisk musikk: Peer Gynt*, wyd. Finn Benestad, Frankfurt 1988 (= Samlede verker 18).

środowiskami współtworzącymi teatr jako miejsce negocjowania wartości definiujących norweską tożsamość oraz na dynamikę zmian zachodzących w życiu muzycznym, teatralnym i kulturalnym Norwegii w XIX wieku. Istotnymi elementami kulturowych uwarunkowań kompozycji Griega i prapremierowego przedstawienia są bowiem sieci osób współtworzących te zmiany oraz sieci artystycznych, politycznych oraz ekonomicznych interesów łączących te osoby. Skupię się zatem na tych narracjach historycznoteatralnych, które mogą stanowić interesujący punkt odniesienia dla muzykologów i pomogą ukazać uwarunkowania metod interpretacji roli muzyki w recepcji poematu Ibsena i w ustanawianiu jego znaczeń w różnych okresach. W środowiskach teatralnych muzykę Griega nierzadko traktowano jako czynnik, który na wiele dziesięcioleci nazaczył *Peera Gynta* sentymentalnym piętnem i odwrócił uwagę odbiorców od ambiwalencji i ironii utworu. Do tej obiegowej opinii przyczyniały się komentarze krytyków czy praktyków, które były formułowane od początku scenicznej historii poematu, a po II wojnie światowej zaowocowały inscenizacjami ostentacyjnie zrywającymi z tradycją³. Przykładem lapidarnego ujęcia takiego punktu widzenia może być przywoływana przez Hansa Midbøe ocena brytyjskiego reżysera Thyrona Guthrie, według którego poemat Ibsena i muzyka Griega to arcydzieła, ale o ile tekst Ibsena zawsze można czytać na nowo, o tyle kompozycja Griega ma tylko wartość historyczną i należy całkowicie do dziewiętnastowiecznej tradycji⁴. Równie obiegowego charakteru nabrała przeciwstawna opinia Eduarda Hanslicka o tym, że *Peer Gynt* będzie żył jedynie dzięki muzyce Griega. Tego rodzaju subiektywne i efektownie formułowane komentarze wraz ze wspomnieniami i biograficznymi anegdotami pochodzącymi z literatury dokumentu osobistego oddziaływały nie tylko na odbiorców, lecz także na badaczy i były chętnie wykorzystywane w biografjach Griega i charakterystyce jego *Peera Gynta*. Mają one niewątpliwie wartość jako świadectwa recepcji i dają wgląd w sposoby kształtowania mitów wielkich artystów⁵. W podjętej tutaj próbie zestawienia narracji historycznoteatralnych i historycznomuzycznych starałam się jednak zaakcentować te ujęcia badawcze, w których epizodyczne wspomnienia, opinie i biograficzne anegdoty poddano analizom kontekstowym i problemowym.

- 3 Programowo deromantyzujący charakter miała entuzjastycznie przyjęta pierwsza powojenna norweska inscenizacja *Peera Gynta* przygotowana przez Hansa Jacoba Nilsena w Det Norske Teatret w Oslo (1948). Nilsen zamówił przekład tekstu Ibsena na drugi oficjalny język norweski (nynorsk) u Henrika Ryttera oraz nowe opracowanie muzyczne u Haraldal Sæveruda. Szczegółowa analiza tej wersji i okoliczności jej powstania zob.: Hans Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden 2: Hans Jacob Nilsen og den „antiromantiske” revolt*, Oslo 1976.
- 4 Hans Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden 1: Ludvig Josephson og den „eldre” tradition*, Oslo 1978, s. 65.
- 5 Przykłady krytycznej analizy anegdot powtarzanych w biografjach Griega daje Arnulf Mattes, „The Eclipse Effects of Stardom: Edvard Grieg as a Challenge to National Musicology”, *History of Humanities* 5 (2020) nr 1, s. 131–150, <https://doi.org/10.1086/707695>, dostęp 5 IX 2023.

IBSEN I MUZYCZNE TRADYCJE NORWESKIEGO TEATRU DRAMATYCZNEGO

Narodziny profesjonalnego teatru norweskiego w połowie XIX w. zostały przygotowane poprzez działalność amatorskich stowarzyszeń kulturalno-artystycznych, zrzeszających osoby zainteresowane rozwojem norweskiej kultury literackiej, artystycznej, muzycznej i politycznej. Kulturotwórcza aktywność takich towarzystw była w XVIII i XIX w. fenomenem ogólnoeuropejskim, sytuującym się na przecięciu sfery prywatnej i publicznej. W badaniach akcentuje się różne aspekty tego zjawiska: podkreśla się, że członkostwo w nich było najczęściej przywilejem klas wyższych i potwierdzeniem ekonomicznego i symbolicznego kapitału, traktuje się je jako ważny element procesu kształtowania się kultury mieszczańskiej albo miejsce wypracowywania form uczestnictwa w sferze publicznej⁶. W kulturach, które – tak jak norweska – nie miały wsparcia instytucji własnego niezależnego państwa, w tego rodzaju stowarzyszeniach szczególnie ważną rolę odgrywały kwestie związane z ekspresją idei i emocji narodowych. Nie oznaczało to zamknięcia organizacji na członków o nie-norweskich korzeniach, ponieważ przez znaczną część XIX w. idea narodu miała charakter polityczno-kulturowy, a nie etniczny, a udział osiedlonych w Norwegii artystów pochodzących z innych krajów był ważnym czynnikiem rozwoju muzyki. Wiązało się to z rolą gatunków muzyczno-teatralnych w życiu społecznym. Anette Storli Andersen zauważa, że w kontekście norweskim pewnej korekty wymaga teoria Benedicta Andersona na temat druku jako wehikułu służącego tworzeniu obrazu narodu jako ponadlokalnej wspólnoty⁷. Chociaż literatura i publicystyka o tematyce narodowej miała spore znaczenie, to w I poł. XIX w. posługiwano się w niej językiem duńskim, ponieważ norweski funkcjonował wówczas tylko w formie mówionej w wielu dialektach i dopiero zaczynał kształtować się jako język literacki⁸. Tym istotniejsze były przedsięwzięcia muzyczno-dramatyczne, w których wyobrażenia na temat norweskości znajdowały polimedialny wyraz i w których elementy kultury

6 Zob. np.: Marie-Theres Federhofer, „Dilettantismens potensial”, w: *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkultur og skandinavisk kunst og vitenskap*, red. Marie-Theres Federhofer, Hanna Hodacs, Trondheim 2011, s. 11–29; Marie-Theres Federhofer, „Fra hoffmannen til den informerte dilettanten – noen historiske stasjoner”, w: *Lidenskap eller levebrød? Utøvende kunst i endring rundt 1800*, red. Randi M. Selvik, Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø, Bergen [2015], s. 47–64; Ellen Karoline Gjervan, „Privat teateraktivitet, dilettanteri eller amatørteater? Dramatiske selskaper i Norge 1780–1830”, w: *Lidenskap eller levebrød?*, s. 191–210.

7 Anette Storli Andersen, „The Young Ibsen’s Theatre Aesthetics – A Theatre of the Old Free and Mountainous North”, *Nordlit* 34 (2015), s. 237–244, <https://doi.org/10.7557/13.3369>, dostęp 5 IX 2023; Anette Storli Andersen, *Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780–1864*, Oslo 2010, s. 54–113. Andersen podkreśla polityczny wymiar zarówno sposobu funkcjonowania stowarzyszeń (ich statutów i praktyk), jak i przedsięwzięć artystycznych, charakteryzuje też rolę stowarzyszeń dramatycznych w procesie powstawania norweskiej konstytucji w 1814 roku.

8 Dopiero w drugiej połowie stulecia zaczęły się coraz dynamiczniej rozwijać dwie formy pisanego języka norweskiego: oparta na duńskim (riksmål, dziś: bokmål) i oparta na dialektach (landsmål, dziś: nynorsk).

wizualnej, muzycznej i literackiej modelowały się wzajemnie. Wykonawcami performansów organizowanych przez stowarzyszenia byli głównie amatorzy, repertuar należało więc dostosować do ich możliwości oraz ideałów estetycznych. Według Cecilie Louise Macé Stensrud w I poł. XIX w. na estetyczne gusta tej grupy wciąż miały wpływ idee Jeana-Jacques'a Rousseau, zwłaszcza jego myśl o ścisłym związku melodii narodowych z melodią języków⁹. Uprzywilejowywało to muzyczne formy działalności amatorów.

Bez współpracy środowisk muzycznych i teatralnych nie byłaby możliwa realizacja *syngespill*, gatunku cieszącego się szczególną popularnością w pierwszych dekadach XIX wieku. Z analizy wczesnego etapu rozwoju sztuki operowej w Norwegii przeprowadzonego przez Stensrud wynika, że praktyka towarzystw działających w Christianii, Bergen i Trondheim ukształtowała specyficzne duńsko-norweskie rozumienie *syngespill*, na które w większym stopniu wpłynęła francuska *opéra-comique* niż niemiecki *Singspiel*. Gatunek miał szerokie ramy, ale wyróżniało go połączenie mówionego dialogu z partiami muzycznymi oraz tendencja do typizacji postaci i wprowadzania komiczno-satyrycznych ujęć wątków. *Syngespill* były jednak elementem wspólnej duńsko-norweskiej kultury, dlatego wiele utworów granych w pierwszych dekadach XIX w. nie trafiło później do narodowych narracji – nie wydawały się wystarczająco duńskie ani wystarczająco norweskie. Największą karierę zrobiła *Fjeldeventyret* Henrika Ankera Bjerregaarda z muzyką Waldemara Thrane, zagrana po raz pierwszy w 1825 r. w Trondheim. Dzięki temu, że utwór uznano za pierwsze dziewiętnastowieczne dzieło teatralne czerpiące inspirację z norweskiej muzyki ludowej (*Aagots Fjeldsang*), a w jego inscenizacjach można było odwoływać się do folkloru czy ikonografii inspirowanej znanymi górskimi krajobrazami, *Fjeldeventyret* trafiła z czasem do repertuaru teatrów profesjonalnych.

Stowarzyszenia amatorskie odegrały kluczową rolę w profesjonalizacji norweskiego teatru, choć był to proces długi i pełen zwrotów ze względu na siłę tradycji duńskiej sceny w Christianii. Nieprzypadkowo do pierwszej skutecznej inicjatywy powołania instytucji umożliwiającej rozwój norweskim aktorom i dramatopisarzom doszło w Bergen, a przyczyniła się do tego wieloletnia współpraca działającego od 1765 r. najstarszego norweskiego stowarzyszenia muzycznego Musikkselskapet Harmonien z założonym w roku 1793 stowarzyszeniem teatralnym Det dramatiske selskap. Jednym z inicjatorów powołania w 1850 r. Det Norske Theatret był skrzypek wirtuoz Ole Bull, który uczestniczył w przedsięwzięciach obu towarzystw już w drugiej połowie lat dwudziestych i podjął tę działalność na nowo w 1848 r., gdy w okresie

9 Cecilie Louise Macé Stensrud, „Den store Verdens Tone”: *Opera i Norge 1800–1825*, Trondheim 2017, s. 14–21; tejsze, „Syngespill: A Favourite or a Substitute?”, w: *Performing Arts in Changing Societies: Opera, Dance, and Theatre in European and Nordic Countries around 1800*, red. Randi Margrete Selvik, Svein Gladsø, Anne Margrete Fiskvik, London 2020, s. 106–126, <https://doi.org/10.4324/9780429281679>, dostęp 5 IX 2023.

związanego z Wiosną Ludów wzmożenia narodowych emocji wrócił do Bergen po sukcesach w Europie i Ameryce¹⁰. To właśnie dzięki Bullowi w 1851 r. Henrik Ibsen dostał posadę w rozpoczynającym działalność bergeńskim Det Norske Theatret jako autor dramatyczny. Rok później w nowym kontrakcie został już jednak określony jako *sceneinstruktør*. Równocześnie zarząd wysłał go w trzymiesięczną studyjną podróż, by Ibsen poznał zasady funkcjonowania większych europejskich scen teatralnych (Hamburg, Kopenhaga, Drezno)¹¹. Z trzech teatrów, które odwiedził, najszerze i najciekawsze doświadczenia muzyczne mógł zebrać w drezdeńskim Königl. Hoftheater, funkcjonującym wówczas jako główna niemiecka scena operowa. Po trzymiesięcznej nauce przez obserwację Ibsen wykonywał w Bergen w l. 1852–57 rozmaite reżyserskie zadania: zajmował się prowadzeniem prób na scenie, ruchem scenicznym, dekoracjami, kostiumami oraz doбором muzyki do przedstawień i innych wydarzeń artystycznych. Jak podkreśla Daniel M. Grimley, Ibsen dość rzadko pisał o swoich muzycznych doświadczeniach czy gustach¹², trudno zatem ustalić, jakie były jego upodobania w tej sferze, czy śledził postulaty reformy teatru powiązanej z redefinicją roli muzyki, w jakiej mierze interesowały go komentowane nie tylko w niemieckiej prasie polemiki Richarda Wagnera (ogłaszane w l. 1849–52) z wcześniejszymi niemieckimi teoriami estetycznymi. Wśród recenzji teatralnych, które Ibsen opublikował w latach pięćdziesiątych, gdy żywo uczestniczył w prasowej debacie na temat teatru, jego stanu i zadań, niewiele dotyczy przedstawień operowych oraz relacji między tekstem a muzyką w teatrze¹³. Komentarze, które umożliwiłyby analizę pracy Ibsena nad oprawą muzyczną przedstawień dramatycznych, pojawiają się też rzadko w egzemplarzach teatralnych z tego okresu¹⁴. W jego starannie prowadzonych zeszytach z notatkami do inscenizacji (*regibok*) nie ma osobnej kolumny na uwagi dotyczące warstwy muzycznej¹⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że praca z muzyką stanowiła bardzo ważny element przygotowań, zwłaszcza że przeważającą część repertuaru stanowiły *syngespill* i wodewile.

Zeszyty reżyserskie Ibsena nie obejmują inscenizacji jego własnych sztuk. Wiadomo jednak, że chociaż ze względów ekonomicznych i promocyjnych najczęściej

10 O tym, jak skutecznie Grieg wpisał Ole Bulla w swoją narrację biograficzną, zob.: A. Mattes, „The Eclipse Effects of Stardom”.

11 Keld Hyldeg, *Ibsen og norsk teater. Del 1: 1850–1930*, Oslo 2019, s. 83–85.

12 Daniel M. Grimley, „Music”, w: *Ibsen in Context*, red. Narve Fulsås, Tore Rem, Cambridge 2021, s. 65–73, <https://doi.org/10.1017/9781108381130.012>, dostęp 5 IX 2023. Zob. też Nils Grinde, *Ibsen og musikken: Musikken i Henrik Ibsens liv og verker*, Oslo 2008, s. 11–26.

13 Recenzja *Wilhelma Tella* Rossiniego, „Manden”/Andhrimner 1 (1851) nr 5 z 4 V, online https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18510504Theat.xhtml, dostęp 5 IX 2023; recenzja *Normy* Belliniego, „Manden”/Andhrimner 1 (1851) nr 8 z 25 V, online https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18510525Theat.xhtml, dostęp 5 IX 2023.

14 Zdigitalizowana *regibok* z l. 1852–54 zob.: <https://marcus.uib.no/instance/manuscript/ubb-ms-0230-b-29.html>, dostęp 5 IX 2023.

15 K. Hyldeg, *Ibsen og norsk teater*, s. 90.

posługiwano się w nich fragmentami różnych – często znanych widzom – utworów, zdarzało się, że muzykę zamawiano u kompozytorów współtworzących norweskie środowisko muzyczno-teatralne. Przykładem takiego rozwiązania była bardzo dobrze przyjęta inscenizacja sztuki *Gildet paa Solhoug*. Muzykę do prapremierowego przedstawienia zorganizowanego 2 I 1856 r. w bergeńskim Det Norske Theatret skomponował Ferdinand Giovanni Schediwy¹⁶. Pochodzący z Pragi muzyk pojawił się w Bergen trzydzieści lat wcześniej jako Josef Schediwy, działał aktywnie w obu stowarzyszeniach – muzycznym i dramatycznym – dyrygował orkiestrą i chórem Harmonie przez siedemnaście lat (także w czasie, gdy występował tam młody Ole Bull), uczył gry na skrzypcach, później kierował orkiestrą Det Norske Theatret¹⁷. Jak zaznacza Vigdis Ystad, na zachowanym manuskrypcie zawierającym uwerturę i osiem fragmentów wokalnych Schediwy podpisał się jako autor aranżacji (*arrangør*), „prawdopodobnie dlatego, że wykorzystał kilka melodii ludowych, jednak określenie kompozytor jest bardziej odpowiednie, ponieważ wiele tematów jest jego autorstwa”¹⁸. Schediwy nie był jedynym lokalnym autorem całościowego opracowania muzycznego sztuki teatralnej. Pod koniec stycznia obok *Gildet* na afiszu pojawił się *syngespill* Henrika Wergelanda *Søkadetterne iland* z muzyką najbardziej wówczas cenionego Halfdana Kjerulfa, uważanego dziś za twórcę, który jako pierwszy celowo wprowadzał elementy muzyki ludowej do swoich kompozycji¹⁹. Gdy rok później, w marcu 1856 r. planowano inscenizację tej sztuki Ibsena w Christiania Theater, o przygotowanie muzyki proszono właśnie Kjerulfa²⁰, ale do tego nie doszło i *syngespill* Wergelanda pozostał jego jedyną kompozycją teatralną. Muzykę do *Gildet* opracował w Christianii szef tamtejszej orkiestry teatralnej, pochodzący z Włoch Paolo Sperati²¹.

Gdy w 1857 r. Ibsen przeniósł się do Christianii, by objąć kierownictwo artystyczne norweskojęzycznej sceny Kristiania Norske Theater²², wiele wskazywało na to, że norweski teatr, który miał coraz większą dramatyczną i dramatyczno-muzyczną bazę repertuarową i coraz lepiej przygotowanych aktorów, będzie się rozwijał dynamicz-

16 Tharald Blanc, *Norges første nationale Scene (Bergen 1850–1863): et Bidrag til den norske dramatiske Kunsts Historie*, Kristiania 1884, s. 208–209; N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 65–89.

17 N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 30–32; [b.a.], *Ferdinand G. Schediwy: český muzikant v Bergenu*, Praha [2022?], https://www.norway.no/contentassets/70f03c3ee1a54383bef87a37b784f991/schediwy_brozurka_cestina.pdf, dostęp 5 IX 2023.

18 Vigdis Ystad, „Innledning til *Gildet paa Solhoug*, 1. versjon”, online https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_G1/intro_performance.xhtml, dostęp 5 IX 2023. Jeśli nie podano inaczej, przekłady cytatów – E.P.

19 Zob.: Dag Schjelderup-Ebbe, „Modality in Halfdan Kjerulf’s Music”, *Music and Letters* 38 (1957) nr 3, s. 238–246, <https://www.jstor.org/stable/730273>, dostęp 5 IX 2023. Schjelderup-Ebbe dowodził, że to właśnie wpływ Kjerulfa zaważył na zainteresowaniu Griega muzyką ludową.

20 V. Ystad, „Innledning til *Gildet paa Solhoug*, 1. versjon”.

21 N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 89–91.

22 Teatr powstał w budynku przy Møllergata dzięki złożonej w 1852 r. norweskiej szkole dramatycznej. Była to kolejna próba przełamania duńskiego monopolu teatralnego w stolicy (od 1837 r. w głównym budynku teatralnym grali duńscy aktorzy).

nie. Chociaż z analizy repertuaru wynika, że dominowały w nim francuskie, niemieckie i duńskie wodewile i komedie muzyczne, które grano również na konkurencyjnej duńskiej scenie w Christiania Theater, to widać też wyraźnie próby utrzymania norweskiej linii repertuarowej i stworzenia rodzimej tradycji²³. Ibsen nadal sięgał po norweskie *syngespill*, mając świadomość, jak ważną rolę odgrywa ten lubiany przez publiczność gatunek w kształtowaniu poczucia wspólnoty narodowej i wyobrażeń na jej temat. Na inaugurację swojej dyrekcji wybrał najbardziej emblematiczny i mający najdłuższą tradycję teatralną w kręgach amatorskich, a niegrany jeszcze na profesjonalnej scenie w stolicy utwór *Fjeldeventyret* duetu Bjerregaard/Thrane. Wystawiał także inne norweskie dramaty utrzymane w formule *syngespill*, które – zgodnie z tezą Ellen Rees²⁴ – współbrzmiały z narodowymi emocjami oraz je kreowały: *Fjeldstuen* Henrika Wergelanda, *Til Saters* Clausa Pavelsa Riisa, *Huldrens hjem* Petera Andreasa Jensena, tu odbyła się także prapremiera sztuki *Ervingen* Ivara Aasena, poety i językoznawcy, który na podstawie dialektów stworzył alternatywną wersję literackiego norweskiego (landmål/nynorsk). Gdy na przełomie 1862 i 1863 r. Kristiania Norske Theater musiał się połączyć z Christiania Theater z powodu katastrofalnej sytuacji finansowej, Ibsen stracił posadę.

Poemat dramatyczny *Peer Gynt* powstał parę lat później, w zupełnie innym okresie życia Ibsena – po rozstaniu z Norwegią i z teatrem. Wyjazdowi pisarza do Włoch na stypendium (1864) towarzyszyło rozczarowanie norweską polityką (również kulturalną) oraz rozgoryczenie związane z trudnościami w realizacji projektu modernizacji społeczeństwa przez teatr. Między innymi dlatego zdecydował się zostać za granicą, zamierzał zrezygnować z pisania dla sceny i skupić się na karierze literackiej²⁵. W 1866 r. zyskał wielki rozgłos w Skandynawii za sprawą opublikowanego w Kopenhadze poematu dramatycznego *Brand*. Wydany w 1867 r. *Peer Gynt* wywołał mniejszy entuzjazm i znacznie większe kontrowersje. Początkowo krytycy – zgodnie z genologiczną deklaracją autora – raczej nie przymierzali tego poematu do sceny, a dyskusje dotyczyły języka, stylu, filozoficznych inspiracji (zwłaszcza Kierkegaardem). W Norwegii i Danii od początku dostrzegano krytyczno-satyryczny potencjał utworu – historię o obdarzonym bujną fantazją młodzieńcu, który jest skłonny posunąć się bardzo daleko, by zdobyć majątek, sławę i władzę, czytano jako satyrę na norweskość w jej zaściankowej wersji, na wady narodowe, a także na konkretne osoby, których karykaturalne portrety można było odnaleźć w tekście²⁶. W późniejszej bardzo szerokiej

23 Øyvind Anker, *Kristiania Norske Theaters repertoire 1852–1863*, Oslo 1956.

24 Zob.: Ellen Rees, *Ibsen's „Peer Gynt” and the Production of Meaning*, Oslo 2014, s. 33–36. Dane na temat dat i liczby przedstawień poszczególnych utworów na norweskiej scenie w Christianii zob.: Ø. Anker, *Kristiania Norske Theaters repertoire*, s. 27, 39, 30, 24–25.

25 Ze względu na deklaracje Ibsena z tego okresu i późniejszą praktykę wydawania dramatów drukiem przed premierami część badaczy traktowała jego twórczość jako w pierwszym rzędzie literacką, a nie teatralną (dyskusja na ten temat np. w: Liv Hov, *Henrik Ibsen som teatermann*, København 2007, s. 17–30).

26 Zob. np.: K. Hyldeg, *Ibsen og norsk teater*, s. 213–216.

receptji międzynarodowej wielowarstwowego i synkretycznego poematu ten aspekt był mniej czytelny. Podkreślano raczej znaczące i funkcjonalne odwołania do tradycji różnych gatunków literackich i teatralnych – m.in. do baśni, *Bildungsroman*, powieści Iotrzykowskiej czy moralitetu. Wielorako interpretowano życiowe motto tytułowego bohatera: „być sobą”²⁷. Zwracano uwagę, jak wiele różnych – filozoficznych i socjologicznych – możliwości podejścia do kwestii indywidualnej tożsamości i podmiotowości, która w II poł. XIX w. budziła ogromne zainteresowanie w środowiskach artystycznych i intelektualnych, kryje się w poemacie Ibsena²⁸. Utwór sytuowano w kanonie literatury europejskiej w sąsiedztwie *Podróży Guliwera* Swifta czy *Fausta* Goethego²⁹.

Norweski kontekst i tradycje gatunkowe norweskiego teatru muzyczno-dramatycznego są jednak kluczem do zrozumienia intertekstualnych uwikłań nie tylko poematu, lecz także muzyki Griega. Ellen Rees podkreśla, że w awanturkowej opowieści o Peerze Gyncie jest wiele wątków i motywów nawiązujących do *Fjeldeventyret* i innych *syngespill*, opartych na komediowo-romansowych intrygach rozgrywających się w norweskich krajobrazach i odwołujących się do norweskich ludowych tradycji muzycznych, które grano w okresie dyrekcji Ibsena w Kristiania Norske Theater i które stanowiły podstawę popularnego romantycznego teatru narodowego w Norwegii³⁰. Rees dowodzi, że Ibsen wykorzystuje w nowoczesny sposób parodię, gdy przemyślnie żongluje znanymi czytelnikom i widzom elementami, takimi jak piękno górskiego krajobrazu jako katalizator moralnej przemiany, pasterska idylla na płaskowyżu zakłócana przez intruzów, powrót z emigracji na łono ojczyzny. Co więcej, wydaje się, że właśnie te elementy, wyraźnie nawiązujące do rodzimej tradycji teatralnej, zostały

27 Bohater rusza na podbój świata, by pozostać sobą i osiągnąć status, który mu się – w jego mniemaniu – należy. W trakcie trzech pierwszych aktów rozgrywających się na tle wiejskich i górskich norweskich krajobrazów Peer, syn gospodarza-bankruta wychowany na baśniach opowiadanych przez kochającą matkę, uwodzi, porywa i porzuca cudzą narzeczoną, romansuje z pasterkami, a później z córką króla trolli (z nadzieją objęcia jego królestwa). Choć w końcu tej części bohater buduje na płaskowyżu samotną chatę, by się ustatkować u boku kochającej, wiernej i uczciwej Solvejg, to ostatecznie nie potrafi wziąć odpowiedzialności za swoją przeszłość i porzuca ukochaną i Norwegię. W czwartym akcie, rozgrywającym się na północnym wybrzeżu Afryki, Peer jest początkowo szykownym nowoczesnym businessmanem z mentalnością kapitalisty i kolonizatora, lecz w kolejnych scenach traci majątek, męską dumę, wreszcie kontakt z rzeczywistością. Piąty akt, w którym pobrzmiwają echa średniowiecznych moralitetów, stary już Gynt rozpoczyna jako rozbitek, który kosztem innych uratował się z tonącego okrętu wiozącego go w rodzinne strony, a kończy w ramionach niepomnej na jego zdrady i kołyszącej go do snu Solvejg, na progu chaty zbudowanej niegdyś własnoręcznie na górskim pastwisku.

28 Zygmunt Bauman uważał, że *Peer Gynt* jest także zapowiedzią wszelkich całkiem współczesnych kłopotów z tożsamością, zob.: Zygmunt Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przekł. Jacek Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 84.

29 Ibsen jest także jednym z dwudziestu sześciu autorów, którym Harold Bloom poświęcił książkę *The Western Canon*, a rozdział o Ibsenie skupia się właśnie na *Peerze Gyncie*, zob.: Harold Bloom, „Ibsen: Trolls and *Peer Gynt*”, w: tegoż, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York 1994, s. 350–367.

30 E. Rees, *Ibsen's „Peer Gynt”*, s. 33–60.

celowo zaakcentowane przez autora w skondensowanej scenicznej wersji poematu, do której muzykę napisał Edvard Grieg. Biorąc pod uwagę doświadczenia Ibsena z muzyką w teatrze, można uzupełnić wnioski Rees o tezę, że muzyczna oprawa w jeszcze większym stopniu osadzała tekst w dobrze znanym widzom kontekście muzyczno-dramatycznym i przede wszystkim z tego powodu – i nie bez udziału autora – przyczyniała się do tego, że utwór, który w pierwotnej formie parodiował narodowo-romantyczny dyskurs, stracił w teatrze polemiczny wigor i został przyjęty jako kolejne ogniwo narodowej tradycji.

GRIEG JAKO KOMPOZYTOR MUZYKI SCENICZNEJ

Praca Griega nad *Peerem Gyntem* w l. 1874–75 to punkt kulminacyjny jego zainteresowania muzyką teatralną, które można powiązać zarówno z sytuacją finansową artysty, jak i z obowiązującymi w ówczesnej Norwegii zasadami ekonomii prestiżu. Dopiero przyznana przez parlament w 1874 r. regularna gaża kompozytorska zapewniła artyście finansową stabilizację i umożliwiła przeprowadzkę do Bergen. Przedtem – od 1866 r. – Grieg koncertował i uczył w Christianii, szukając różnych możliwości zatrudnienia, także w teatrze. Christiania Theater miał – jak wszystkie teatry dramatyczne w owym czasie – własną orkiestrę, zamawiał niekiedy specjalne kompozycje do przedstawień, próbował okazjonalnie funkcjonować jako scena operowa. Od 1863 r., po połączeniu z Kristiania Norske Theater, stawał się coraz bardziej norweską instytucją i kulturotwórczym miejscem spotkań norweskich elit. Gdy w 1865 r. kierownictwo artystyczne sceny objął Bjørnstjerne Bjørnson, który od przeszło dziesięciu lat był jednym z pisarzy najaktywniej i najradykałniej zabiegających o rozwój i autonomię norweskiej kultury, proces norwegizacji przybrał na sile³¹. Posada kapelmistrza w tej instytucji byłaby zatem dla Griega nie tylko źródłem regularnych dochodów, lecz także szansą na wyraźne wzmocnienie swej pozycji w życiu muzycznym i artystycznym Christianii. Nic więc dziwnego, że w 1866 r., podczas pierwszej podróży do Rzymu, kompozytor wykorzystał spotkanie z Ibsenem w Den Skandinaviske forening i poprosił, aby pisarz wsparł jego starania o posadę kapelmistrza w Christiania Theater. Stanowisko zwałniał po kilkunastu latach włoski organista i kompozytor Paolo Sperati, ponieważ Bjørnson chciał mieć norweskiego dyrygenta. Sperati trafił do Norwegii pod koniec lat czterdziestych XIX w. w ramach tournée kopenhaskiego zespołu opery włoskiej i w 1850 r. został zatrudniony w duńskim jeszcze wtedy Christiania Theater. Badacze podkreślają, że miał wiele zasług dla rozwoju norweskiego środowiska muzycznego jako dyrygent, animator i nauczyciel,

31 Bjørnson odgrywał istotną rolę w tym procesie już od 1856 r., zob. np.: Ann Schmiesing, „The Christiania Theater and Norwegian Nationalism: Bjørnson’s Defense of the 1856 Whistle Concerts in *Pibernes Program*”, *Scandinavian Studies* 76 (2004) nr 3, s. 317–340, <https://www.jstor.org/stable/40920571>, dostęp 5 IX 2023.

że dbał o warunki pracy zespołu i kształcenie muzyków³². To właśnie on, jak już wspomniałam, opracował muzycznie *Gildet paa Solhoug* przy okazji premiery tego dramatu Ibsena w Christianii, on współpracował z Iwarem Aasem nad zakorzenionymi w ludowej tradycji i zapisanymi w dialekcie piosenkami do *Ervingen*. Współkreowany przez Bjørnsona proces norwegizacji instytucji kulturalnych w połowie lat sześćdziesiątych XIX w. zakładał jednak radykalne zmiany.

W 1866 r. Grieg nie został kapelmistrzem; posadę objął pracujący w teatrze od wielu lat, ale znacznie młodszy od Speratiego i pochodzący z Christianii, wiolonczalista Johan Hennum, protegowany Olego Bulla. Hennum pozostał na stanowisku po odejściu Bjørnsona, dyrygował w Christiania Theater przez następne dwadzieścia osiem lat i to właśnie on miał dziesięć lat później poprowadzić orkiestrę podczas prapremiery *Peera Gynta* z muzyką Griega (op. 23). Relacja Griega z Bjørnsonem zacieśniła się dopiero w 1868 r., by zaowocować między innymi zrealizowanymi w całości lub fragmentarycznie kompozycjami teatralnymi wokół tematów historyczno-legendarnych dotyczących dziejów Norwegii w średniowieczu: muzyką sceniczną do *Sigurda Jorsalfara* (op. 22) i fragmentami opery *Olav Trygvason* z librettem Bjørnsona (op. 50).

Status inscenizacji opartego na sagach królewskich dramatu *Sigurd Jorsalfar* w historii teatru norweskiego to przykład, który pokazuje dynamikę norwegizacji głównej sceny w Christianii oraz rolę współpracy środowisk teatralnych i muzycznych w kształtowaniu idiomu kultury norweskiej. Jego prapremiera 10 IV 1872 r. w Christiania Theater była ważnym ogniwem procesu ponownego odbijania tej instytucji z duńskich rąk i rugowania duńskiej wymowy ze sceny. Odbyła się w drugiej połowie sezonu, po tym jak Hartvig Lassen przejął dyrekcję artystyczną od promującego duński teatr Michaela Bruna, a do zespołu powrócili norwescy aktorzy. Muzyka Griega przyczyniła się do sukcesu frekwencyjnego i tytuł pozostał w repertuarze na dłużej³³, chociaż twórcy, którzy oglądali razem ósme przedstawienie 17 V 1872 r., nie byli zachwyceni wszystkimi elementami wykonania, jeśli wierzyć powtarzanym przez biografów wspomnieniom. Kilkanaście lat później właśnie ten utwór wybrano jako trzeci, po dramatach Holberga i Ibsena, na uroczyste otwarcie norweskiego Nationaltheatret w nowej siedzibie przy Studentertunden we wrześniu 1899 roku. Pomysł zestawienia tych trzech nazwisk nie był przypadkowy: Holberg, Ibsen i Bjørnson już wtedy funkcjonowali jako założyciele norweskiej tradycji teatralnej. Z dorobku Ibsena wybrano nie *Peera Gynta*, lecz *Wroga ludu*, utwór bardziej reprezentatywny dla nurtu sztuk o tematyce współczesnej, które przyniosły pisarzowi ogólnoswiatową sławę. Wybór *Sigurda Jorsalfara* spośród licznych dramatów Bjørnsona miał rów-

32 Zob.: Børre Qvamme, *Opera og operette i Kristiania*, Oslo 2004, s. 57–67; N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 27–28.

33 Øyvind Anker, *Christiania Theater's Repertoire 1827–99*, Oslo 1956, s. 73.

niez symboliczny wymiar: pozwolił dołączyć nazwisko Griega do areopagu twórców kultury norweskiej i podkreślał jej międzynarodowe oddziaływanie. I chociaż ani dramaturg, ani kompozytor nie byli zachwyceni tą decyzją repertuarową, to ostatecznie Grieg jako autor muzyki stanął 3 IX 1899 r. za pulpitem dyrygenckim³⁴. Znacznie bardziej skomplikowana była współpraca pisarza i kompozytora wokół *Olava Trygvasona*³⁵. W opartych na wspomnieniach i korespondencji opowieściach o niedokończonych norweskiej operze akcentuje się nieporozumienia między Bjørnsonem a Griegiem wywołane tym, że kompozytor podjął się pracy nad muzyką do *Peera Gynta*.

PRAPREMIERA PEERA GYNNTA

W narracjach na temat procesu powstawania muzyki do *Peera Gynta* Bjørnsonowi przypisuje się rolę tego, który chwilami zniechęca kompozytora do pracy, ponieważ obawia się, że *Peer Gynt* ma być operą, i wołałby, żeby Grieg skupił się na planach związanych *Olavem Trygvasonem*³⁶. W gruncie rzeczy jednak pomysł przeniesienia poematu Ibsena na scenę pojawił się już w 1870 r. właśnie w głowie Bjørnsona. koncepcja wiązała się bezpośrednio z nasileniem duńskich wpływów w Christiania Theater i kolejną próbą instytucjonalizacji norweskiej sceny. Bjørnson w 1870 r. wyprawał grupę aktorów ze zdominowanego ponownie przez Duńczyków Christiania Theater i do marca 1871 r. pracował z nimi po norwesku w Kristiania Norske Theater na Møllergaden. Za bezpośredni impuls, dzięki któremu zrodził się pomysł wystawienia adaptacji *Peera Gynta* na tej scenie, uznaje się dwa wydarzenia: bardzo dobrze przyjętą kameralną inscenizację *Fausta* Goethego wyreżyserowaną właśnie tam przez Bjørnsona w roku 1870 oraz – zupełnie inne w stylu i atmosferze – gościnne występy włoskiego zespołu z *Faustem* Gounoda latem 1869 roku³⁷. Hans Midbøe podkreśla, że w tekstach i korespondencji Bjørnsona z tego okresu wiele miejsca zajmuje kwestia muzyki w teatrze, w tym marzenia o norweskiej operze. Widać w nich wyraźnie z jednej strony jego niechęć do nowoczesnych inscenizacji operowych zdominowanych przez maszynię, z drugiej – pragnienie rozwoju szeroko rozumianej mu-

34 Anegdotę o wątpliwościach obu twórców przytacza m.in. John Horton, „Ibsen, Grieg and *Peer Gynt*”, *Music and Letters* 26 (1945) nr 2, s. 66–77, <https://doi.org/10.1093/ml/XXVI.2.66>, dostęp 5 IX 2023. Repertuar wybierał pierwszy dyrektor Nationaltheatret, aktor i reżyser Bjørn Bjørnson, prywatnie syn Bjørnstjerne Bjørnsona.

35 Zob.: Finn Benestad, „Edvard Grieg og Bjørnstjerne Bjørnson: Et samarbeidsprosjekt om en norsk nasjonalopera – Olav Trygvason”, *Nordisk Tidsskrift* 82 (1995) nr 1, s. 37–47; Wojciech Stępień, „Grieg jako twórca narodowy, europejski i uniwersalny”, w: *Edvard Grieg i jego czasy*, red. Wojciech Stępień, Katowice [2016], s. 70–74; Beryl Foster, „Przegląd twórczości chóralnej Griega”, przekł. Marlena Wiczorek, w: *Edvard Grieg i jego czasy*, s. 179–181.

36 Zob. np.: Rune J. Andersen, *Edvard Grieg: Et kjempende menneske*, Oslo 1993, s. 131–135; F. Benestad, „Edvard Grieg og Bjørnstjerne Bjørnson”, s. 40–43.

37 H. Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden I*, s. 26. Zob. też: K. Hyldig, *Ibsen og norsk teater*, s. 217.

zyczności teatru jako przeciwwagi dla rozbuchanej widowiskowości³⁸. Marzyło mu się połączenie wysokiej rangi rodzimego tekstu poetyckiego z muzyką, która by go nie przesłaniała, lecz przyczyniała się do pobudzania wyobraźni. Po sukcesie *Fausta* Bjørnson zapowiedział wystawienie *Peera Gynta*, rozpoczęto rozmowy na ten temat z reprezentantem Ibsena, w grudniu 1870 r. negocjowano już nawet wynagrodzenie, wybrano kandydata do objęcia tytułowej roli, ostatecznie jednak do realizacji planów nie doszło³⁹. Midbøe – w tonie bliskim dzisiejszej historii kontryfakcyjnej – zastanawia się, jak wyglądałaby ta kameralna inscenizacja poematu Ibsena, gdyby powstała, przede wszystkim zaś kto mógłby stworzyć do niej muzykę bliską koncepcjom Bjørnsona. Z tą kontryfakcyjną wizją wiąże nazwisko szwedzkiego kompozytora Augusta Södermana, który na przełomie lutego i marca 1870 r. pod wpływem lektury poematu napisał do niego muzykę: *Peer Gynt. Dramatisk dikt af Henrik Ibsen komponerad för Soloröster, Chör och Orchester*⁴⁰. Söderman był wówczas jednym z najbardziej doświadczonych skandynawskich kompozytorów teatralnych, w latach pięćdziesiątych pracował z teatrami objazdowymi, później przez kilkanaście lat – z główną szwedzką sceną, Kungliga Teatern. Midbøe nie twierdzi, że były jakieś plany współpracy między Södermanem a Bjørnsonem, próbuje jedynie porównać dwie skandynawskie propozycje, które powstały mniej więcej w tym samym czasie. Posiłkuje się przy tym opinią Gunnara Jeanssona z pracy doktorskiej obronionej w 1926 roku. Według Jeanssona muzyka Södermana znacznie lepiej wpisywała się w akcję dramatyczną. Zarazem jednak to, co byłoby jej siłą w teatrze, powodowało, że nie mogła się sprawdzić w innych, na przykład koncertowych kontekstach⁴¹.

Gdy Ibsen powrócił do pomysłu scenicznej adaptacji poematu cztery lata po pierwszych kontaktach w tej sprawie, wybrał Edvarda Griega jako kompozytora, Ludviga Josephsona jako reżysera i Christiania Theater jako miejsce prapremiery (z założeniem, że premiery w Kopenhadze i Sztokholmie nastąpią po norweskiej). Najpierw zwrócił się do kompozytora, później do reżysera, którego kompetencje w dziedzinie teatru muzycznego były dobrze znane. Josephson w 1873 r. został szefem teatru w stolicy Norwegii, a swoją ugruntowaną pozycję w świecie teatralnym zawdzięczał szerokim europejskim doświadczeniom, a także umiejętności zgrabnego łączenia różnych środków wyrazu w pełnych rozmachu w inscenizacjach. Na początku lat sześćdziesiątych terminował w Sztokholmie u reżysera i mistrza baletu Auguste’a Bournville’a, później przejął po nim stanowisko reżysera i odpowiedzialność za scenę operową i dramatyczną. Jako miłośnik Wagnera i bliski współpracownik

38 H. Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden 1*, s. 24–26.

39 Ibid., s. 14–15.

40 https://levandemusikarv.se/tonsattare/soderman-august/SMH-W3477-Peer_Gynt_Dramatisk_dikt_af_Henrik_Ibsen_komponerad_for_Soloroster_Cho, dostęp 5 IX 2023.

41 Jednym z przykładów była scena śmierci Aase – u Griega liryczna, u Södermana dramatyczna i uwzględniająca ambiwalentny kontekst poematu, zob.: H. Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden 1*, s. 30–31, 68–69.

zafascynowanego nim Södermana miał – obok praktyki w inscenizowaniu oper i pracy z baletem – bardzo muzyczną wizję teatru dramatycznego. Zjawił się w Christianii w 1873 r. z doświadczeniem i horyzontami muzyczno-teatralnymi, jakich nie miał żaden człowiek teatru w Norwegii.

W stosunkowo obszernej i omawianej w biografjach Ibsena i Griega korespondencji, prowadzonej przez osoby zaangażowane w produkcję prapremiery⁴², uwagę zwracają dwa dokumenty, w których w interesujący sposób krzyżuje się perspektywa muzyczna z teatralną: przytoczony w aneksie pierwszy list Ibsena zapraszający Griega do współpracy oraz list wysłany przez Griega do dyrygenta prawykonania Hennuma przed prapremierą. W obu dokumentach kontekstem jest treść całego poematu dramatycznego, a istotnym elementem – relacja między muzyką a tekstem. Co więcej, można je czytać jako świadectwa muzycznego myślenia autora i teatralnego myślenia kompozytora. W liście z 23 I 1874 r. Ibsen wskazuje Griegowi konkretne miejsca, w których powinny się pojawić elementy muzyczne i określa ich charakter. Ursula Kramer, która zestawiała sugestie Ibsena z realizacją Griega, wyraża zdziwienie, że „człowiek pióra” (*man of letters*) sformułował tak szczegółowe uwagi na temat muzyki⁴³. Ibsen nie był jednak „człowiekiem pióra”, lecz doświadczonym człowiekiem teatru, który przez dziesięć lat pracował z muzyką na scenie. Wydaje się, że w proponowanych przez niego rozwiązaniach widać ślad tradycji teatralnych, które dobrze znał z tego okresu. Decyzję pominięcia czwartego aktu obrazującego podróżę Peera Gynta można potraktować jako gest zbliżający utwór nieco bardziej do narodowych *syngespill* – całość rozgrywałaby się wtedy w norweskim krajobrazie, a motywy fabularne i ideowe kojarzące się z linią narodowych dramatów uległyby zagęszczeniu. Proponowane przez Ibsena formy łączenia muzyki z tekstem – w monologach, oraz scenach dialogowych i zbiorowych – oraz muzyki z obrazem – w scenach widowiskowych i w *tableaux* – to tradycyjne sposoby stosowane w *syngespill*. Z kolei Grieg, w obszernym liście do Hennuma z 14 XII 1875 r., zawarł nie tylko wskazówki stricte muzyczne na temat tempa czy dynamiki, lecz także uwagi na temat efektów teatralnych. W propozycjach dotyczących umiejscowienia i ukierunkowania dźwięku (aby skrzypek grający *halling* i *springar* w scenie wesela występował na scenie, ewentualnie został ukryty za aktorem imitującym grę; aby okrzyki pasterek nie były kierowane do publiczności, lecz do otaczającej bohaterów natury⁴⁴) widać troskę o iluzję sceniczną. W komentarzach do scen dialogowych Grieg stara się z kolei podkreślać muzycznymi wskazówkami dramaturgię wynikającą z sytuacji. Zaleca też, by w muzycznych replikach

42 Przytacza tę korespondencję także N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 251–264.

43 Ursula Kramer, „Grieg’s *Peer Gynt* and the Problem of Irony in Music”, *Studia Musicologica Norvegica* 36 (2010) nr 1, s. 75, <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2010-01-05>, dostęp 5 IX 2023. Zestawienie w tabeli na s. 87–88. Szczegółowe porównanie obu listów z muzyką zob.: N. Grinde, *Ibsen og musikken*, s. 264–283.

44 Edvard Grieg, *Brev i utvalg 1862-1907*, t. 1: *Til norske mottagere*, red. Finn Benestad, Oslo 1998, s. 391–392.

i melodramowo ujętych monologach słowa były zrozumiałe dla publiczności. Fragment poświęcony ostatniej scenie, w której Solvejg tuli Peera i śpiewa mu kołysankę na tle wschodzącego słońca, zawiera szczegółowe uwagi dotyczące usytuowania aktorów, dramaturgii światła, sposobu spuszczenia kurtyny⁴⁵.

Ostateczny kształt tekstu w prapremierowym przedstawieniu był wypadkową pierwotnej koncepcji Ibsena, sugestii konsultanta literackiego Lassena oraz decyzji reżysera Josephsona. Według Midbøe decydujące słowo miał jednak Josephson, ponieważ jego zadaniem było wypracowanie spójnej, a zarazem atrakcyjnej dla publiczności wizji przedstawienia, które miało przynieść i dochód, i prestiż teatrowi w Christianii. Nie ma wątpliwości, że muzyka Griega – przystępna i dostosowana do gustów publiczności, jak wynika z popremierowych komentarzy – była w tej całościowej reżyserskiej koncepcji bardzo ważna⁴⁶. Z jednej strony ułatwiała i uwydatniała widowiskowy rozmach – uatrakcyjniała partie baletowe, zajmowała widzów podczas zmian scenografii, dodawała kolorytu lokalnego, który współgrał z malowanymi dekoracjami. Z drugiej – wyraźniej sytuowała treść w znanych kontekstach muzyczno-teatralnych. Obok wspomnianej już tradycji norweskich *syngespill* były w przedstawieniu elementy, które uruchamiały skojarzenia z wielkimi inscenizacjami operowymi albo ogromnie popularnymi operetkami. O ile kostiumowe aluzje do operetkowych baletów mogły działać na szeroką publiczność⁴⁷, o tyle aluzje do wielkich oper mogły trafić do węższej i bardziej elitarnej grupy, ponieważ podejmowane równoległe przez Josephsona próby inscenizowania oper w Christianii napotykały na różne trudności, (kluczowa okazała się niechęć zarządu teatru do angażowania obcych śpiewaków)⁴⁸.

Z analizy dokumentacji Christiania Theater wynika, że Josephson nie oszczędzał na wydatkach na orkiestrę, chór i balet⁴⁹. Według Midbøe baletowe sceny z trollami w grocie króla Dovru mogły się kojarzyć widzom z operetkami Offenbacha⁵⁰. Operowe skojarzenia mógł natomiast uruchamiać czwarty, rozgrywany na północnym wybrzeżu Afryki akt, który Josephson uratował przed planowanym przez Ibsena skreśleniem. Z tego aktu pochodzą „Anitras dans” i „Arabisk dans”, które, zdaniem

45 E. Grieg, *Brev i utvalg*, s. 402.

46 Zob. np.: H. Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden I*, s. 59, 64; K. Hyldig, *Ibsen og norsk teater*, s. 233. Hyldig podkreśla, że dzięki muzyce Griega postać Peera mogła się wydawać publiczności bardziej sympatyczna.

47 O repertuarze operetkowym w Christianii zob.: B. Qvamme, *Opera og operette*.

48 Zob.: Ulla-Britta Broman-Kananen, „Staging a National Language: Opera in Christiania and Helsinki in the 1870s”, w: *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, red. Anne Sivuola, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen, Jens Hesselager, Helsinki 2012, s. 160–166, online https://issuu.com/sibelius-akademien/docs/opera_on_the_move, dostęp 5 IX 2023.

49 H. Midbøe, *Peer Gynt, teatret og tiden I*, s. 71–72.

50 Ibid., s. 75–76. Grieg w liście do Henuma zaznacza, że muzyka towarzysząca popisowi tanecznemu córki Starego z Dovru musi być rozpoznana przez publiczność jako parodia, zob.: E. Grieg, *Brev i utvalg*, s. 393. Na temat muzycznych środków, którymi Grieg próbował osiągnąć parodystyczny efekt, zob.: U. Kramer, „Grieg’s *Peer Gynt*”, s. 77–78.

Heddy Høgåsen-Hallesby, wpisują się bardzo gładko w orientalne tendencje w europejskiej muzyce, znane również z oper (*Carmen*, *Samson i Dalila*): to stylizowany „orientalnie” akompaniament, który ma skupić uwagę na tańczącym kobiecym ciele. Høgåsen-Hallesby sytuuje ponadto komentarze Griega z listu do Hennuma („mam nadzieję, że każda tańcząca dziewczyna będzie miała własny tamburyn”, a „fagoty i bęben wielki” będą brzmieć turecko) w kontekście rozpowszechnionego stylu *alla Turca*⁵¹. Ceną chwytliwości tych fragmentów mogło więc być utrwalanie stereotypów, którym ironiczny i wieloznaczny tekst Ibsena rzucał wyzwanie.

Skróty zaproponowane pierwotnie przez autora wskazują jednak na to, że dobrze znający teatralne uwarunkowania dramaturg miał pełną świadomość, że wersja sceniczna musi mieć inny charakter niż poemat. Usunięcie czwartego aktu – nawet z założeniem, że widownia przywoła z pamięci jego treść znaną z lektury – wiązało się ze znaczącą redukcją siatki aluzji, metafor i intertekstów, a więc ze zmianą wirtualnego odbiorcy tekstu. Usceniczenie *Peera Gynta* parę lat po publikacji poematu można więc interpretować raczej jako element strategii wizerunkowej Ibsena, torującej drogę nowym dramatom o tematyce współczesnej, które pisarz już zaczął tworzyć i w których innymi metodami prowokował międzynarodową publiczność.

Nie ulega jednak wątpliwości, że prapremierowa inscenizacja *Peera Gynta*, choć zakorzeniona w norweskiej tradycji teatralnej i na wiele sposobów odwołująca się do gustu publiczności w Christianii, otwierała nowe horyzonty i spełniła swoje zadanie jako wielkie wydarzenie w norweskim życiu kulturalnym, promujące Ibsena, Griega i norweską kulturę wśród elit kulturalnych Europy. Przed Josephsonem nie było w Christianii artysty, który tak dobrze rozumiałby zasady nowej sztuki reżyserskiej, nie było inscenizacji, w której muzyka zostałaby tak konsekwentnie zespolona z innymi środkami artystycznymi.

PERFORMATYWNY POTENCJAŁ *PEERA GYN*TA JAKO PRZEDMIOTU BADAŃ

Kulturowa mobilność muzyki scenicznej Griega do *Peera Gynta* jest zjawiskiem ciekawym zarówno dla teatrologów, jak i dla muzykologów. Wprawiali tę muzykę w ruch różni uczestnicy życia artystycznego: kompozytor, odbiorcy, wykonawcy i badacze. Sposoby kontekstualizacji kolejnych wykonań czy odczytań wpływały z jednej strony na jej miejsce w historii muzyki, z drugiej – na jej miejsce w historii kultury norweskiej⁵². Wiadomo, że kompozycje stworzone do *Peera Gynta* podlegały autorskim

51 Hedda Høgåsen-Hallesby, „Hvem er du, Peer? Et jubileumsetterspill om musikk, tekst og identitetskonstruksjoner”, *Studia Musicologica Norvegica* 34 (2008) nr 1, s. 114–115, <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2008-01-07>, dostęp 5 IX 2023.

52 Jak pisze Ina Rupprecht, *Sigurd Jorsalfar* i *Olav Trygvason* są od początku elementem repertuaru norweskiej muzyki wojskowej, zob.: Ina Rupprecht, „Norwegian Military Music and Edvard Grieg – an Approach”, *Studia Musicologica Norvegica* 44 (2018) nr 1, s. 42–56, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2018-01-04>, dostęp 5 IX 2023.

rewizjom i modyfikacjom, znane są w rozmaitych orkiestracjach i układach, z których największą sławę zyskały suity op. 46 (wydana drukiem w roku 1888) i op. 55 (wydana w roku 1893). Grieg nigdy nie opublikował pełnej partytury muzyki teatralnej op. 23, nie istnieje więc żaden autorski zapis. W l. 1885, 1891, 1902 i 1903–1904 kompozytor wprowadzał rozmaite zmiany – w związku z kolejnymi inscenizacjami i z opracowywaniem suit, które błyskawicznie zyskały ogromną popularność. Rozciągnięte na lata modyfikacje można odczytywać także jako przejaw ewolucji jego muzycznej wyobraźni. Z często cytowanych fragmentów listów Griega z l. 1902–03 wnioskuje się, że autor rozważał publikację całej partytury op. 23 i że nie zachęcał go do tego wydawca C.F. Peters. W 1903 r. pisał do Louisa Monastier-Schroedera, że lipski wydawca suit nie chce konkurować sam ze sobą, publikując całość. Pośmiertne wydanie muzyki scenicznej do *Peera Gynta* ogłoszone w 1908 r. zostało przygotowane przez Johana Halvorsena⁵³ i obejmowało dwadzieścia trzy kompozycje Griega do tekstu Ibsena, zestawione w innej kolejności. Żmudne, kilkuletnie badania Finna Benestada i Runego J. Andersena, dzięki którym wyłoniono dwadzieścia sześć części składających się na to, co dziś uważa się za najbliższe oryginalnej wersji op. 23, wymagały przestudiowania ca. 1700 stron materiałów źródłowych i niełatwych decyzji edytorskich⁵⁴.

Innego rodzaju trudności w ustaleniu, co mogłoby się składać na „autentyczną” partyturę i co było faktyczną podstawą reakcji publiczności i krytyków poszczególnych inscenizacji, wynikały z dziewiętnastowiecznych praktyk związanych z muzyką teatralną. Zgodnie ze zwyczajami panującymi pod koniec XIX w. zarówno tekst, jak i opracowanie muzyczne podlegały daleko idącym modyfikacjom w kolejnych przedstawieniach, w zależności od zamysłu artystycznego, oczekiwań publiczności oraz możliwości kadrowych i infrastrukturalnych teatru⁵⁵. Nawet partytury przygotowane na zamówienie do konkretnych tekstów dramatycznych rzadko wykonywano w całości. Podczas prapremiery w 1876 r. rozbrzmiała pełna – ówczesna – wersja muzyki

53 To kolejna bardzo ważna, należąca już do młodszego pokolenia postać, której kariera i zainteresowania pokazują symbiotyczny spląt norweskiego życia muzycznego i teatralnego na przełomie XIX i XX wieku. Edukację muzyczną rozpoczął pod okiem Speratiego, pierwszą posadę zdobył w zespole muzycznym norweskiego Møllergadens Teater w Kristianii w 1881 roku. Później studiował w Sztokholmie i Lipsku, pracował w ABERDEEN, Helsingfors, Bergen. Do Kristianii wrócił na stałe pod koniec stulecia i od 1899 r. przez wiele lat kierował orkiestrą nowo zbudowanego Nationaltheatret – blisko współpracował z Griegiem.

54 Rune J. Andersen, „An «Authentic» *Peer Gynt* Music? A Source Critical Study of Edvard Grieg's Opus 23 – Some Aspects”, *Bulletin* nr 4, Institutt for Musikvitenskap UiO, <https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/bulletin/nummer4/>, dostęp 5 IX 2023.

55 Na podstawie afiszy i recenzji Jens-Morten Hanssen zrobił zestawienie, w którym można zobaczyć, jakie sceny z *Peera Gynta* znalazły się w scenariuszach piętnastu skandynawskich i niemieckich przedstawień między 1876 i 1916 r., zob.: Jens-Morten Hanssen, „Ibsen and the Repertory System: «*Peer Gynt*» on the German Stage”, *Theatre Research International* 45 (2020) nr 2, s. 154, <https://doi.org/10.1017/S0307883320000061>, dostęp 5 IX 2023.

do *Peera Gynta*⁵⁶. W innych przedstawieniach wykorzystywano jednak tylko niektóre fragmenty i dodawano do nich inne kompozycje Griega (na przykład *Norske danser* op. 35 z 1880 r. czy *Bruddefølget drar forbi* op. 19 nr 2)⁵⁷.

Paradoksalność wpływu muzyki Griega na recepcję późniejszych inscenizacji *Peera Gynta* dobrze obrazuje przykład historii niemieckojęzycznych interpretacji teatralnych. Jens-Morten Hanssen, korzystając z narzędzi humanistyki cyfrowej i bazy IbsenStage, dowodzi, że w l. 1902–45 niemieckie przedsięwzięcia stanowią aż 58% wszystkich inscenizacji tego utworu. W l. 1902–10 jest ich niewiele i wpisują się w nurt, o którym była mowa na początku artykułu: zostały zainicjowane przez amatorskie stowarzyszenia teatralne, chociaż niekiedy występowały w nich profesjonaliści. Można przypuścić, że do zainteresowania tych kręgów poematem przyczyniały się suity Griega. Jednak dzięki dwóm berlińskim przedstawieniom w sezonie 1913/14 (w Lessingtheater i w Königliches Schaubspielhaus), które dały początek szerokiej fali zainteresowania tekstem, właśnie w niemieckim kręgu językowym *Peer Gynt* został najszybciej i najskuteczniej włączony w system repertuarowy⁵⁸. O ile z analizy danych zgromadzonych na IbsenStage wynika, że przed 1945 r. muzyka Griega niemal całkowicie zdominowała historię sceniczną *Peera Gynta*, o tyle analiza recenzji potwierdza, że fortunność połączenia muzyki z tekstem była często kwestionowana⁵⁹. Krytyczna atmosfera wokół muzyki Griega stała się po 1945 r. katalizatorem licznych prób kompozytorskich i reżyserskich, które miały pomóc przezwyciężyć tradycję inscenizacyjną, a później stawała się punktem odniesienia dla promocji nowych spektakli oraz ich wpisywania w historię teatru.

Czy jednak podstawą krytycznych opinii były rzeczywiście przedstawienia i związane z nimi wrażenia z teatru? Muzyka w *Peerze Gyncie*, poczynając od prapremiery, była sprzęgnięta z bardzo bogatą i angażującą wszystkie zmysły warstwą inscenizacyjną oraz z nieco dezorientującym tekstem, prowadzącym odbiorców w wielu kierunkach i – nierzadko – znanym z lektury i streszczeń. Od razu zaczęła też funkcjonować poza profesjonalnymi scenami w teatralnych i koncertowych kontekstach. Zdarzało się, że widzowie teatralni miewali z nią kontakt nie tylko bierny, lecz także czynny. Błyskawicznie obrosła też legendami i tworzonymi naprędce narracjami biograficznymi i historycznymi, które wpisywały ją w pomnikowy obraz Griega jako jednego z filarów konstruowanej przez cały XIX w. norweskości. Na podstawie przeglądu wybranych historycznoteatralnych i historycznomuzycznych narracji można zatem powiedzieć, że kulturowa mobilność, performatywna otwartość i siła oddziaływania

56 R.J. Andersen, „An «Authentic» *Peer Gynt* Music?”, s. 3. Na przykład w norweskiej inscenizacji z roku 1902 pominięto siedem części.

57 Ibid., s. 2. W niektórych przedstawieniach grano tylko trzy pierwsze akty albo wybrane sceny. O tym, jak ta tradycja się zrodziła pod koniec lat osiemdziesiątych XIX w., pisze J.-M. Hanssen, „Ibsen and the Repertory System”, s. 151.

58 Ibid., s. 146–150.

59 O krytycznych reakcjach pisze też Ursula Kramer („Grieg’s *Peer Gynt*”).

Peera Gynta Griega jako dzieła artystycznego i jako przedmiotu badań to wypadkowa wielu czynników. Kształtowały je oczekiwania i rozczarowania osób wplątanych w sieć artystycznych, politycznych, narodowych i ekonomicznych interesów, które miały wpływ na jej powstanie oraz na jej różne aktualizacje. Współtworzą je wyobrażenia na temat tej muzyki oraz pamięć jej innych – także nieteatralnych – wersji i wykonań. Generują je naukowe spojrzenia, których usytuowanie zależy od ideologicznych, metodologicznych czy estetycznych preferencji badawczych. Ze względu na ten performatywny potencjał badania nad *Peerem Gyntem* Griega mogą dać ciekawy wgląd w historię teatru i historię muzyki zwłaszcza wtedy, gdy będą miały profil interdyscyplinarny.

ANEKS

List Henrika Ibsena do Edvarda Griega z 23 I 1874 roku⁶⁰

Drezno, 23 stycznia 1874

Drogi Panie Grieg,

Zwracam się do Pana w związku z planem, który zamierzam wprowadzić w życie, i chciałbym zapytać, czy byłby Pan skłonny wziąć w nim udział.

Sprawa wygląda następująco. Zamierzam przygotować *Peera Gynta* – którego trzecie wydanie zostanie wkrótce opublikowane – do wystawienia na scenie. Czy skomponuje Pan do tego niezbędną muzykę? Przedstawię pokrótce, jak zamierzam zaadaptować tekst. Pierwszy akt zostanie zachowany w całości, z pewnymi skrótami w dialogach. Monolog Peera Gynta na stronach 23, 24 i 25 widziałbym w ujęciu melodramatycznym lub częściowo jako recytatyw. Scenę weselną, strona 28, należy rozwinąć za pomocą baletu. Należy skomponować do niej specjalną melodię taneczną, która będzie rozbrzmiewać w tle aż do końca aktu.

W drugim akcie scena z trzema pasterkami, strony 57–60, może być zaaranżowana muzycznie według uznania kompozytora, ale musi być w niej coś szatańskiego! Monolog na stronach 60–62 wyobrażałem sobie z akordami, czyli w formie melodramy. To samo dotyczy sceny między Peerem a Kobiętą w Zieleni, strony 63–66. Akcji

60 Podstawą przekładu jest transkrypcja manuskryptu w *Ibsen Skrifter*: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht|B18740123EGr.xhtml, dostęp 5 IX 2023.

w siedzibie Starego z Dovru również powinien towarzyszyć rodzaj akompaniamentu, choć wersy trzeba znacznie skrócić. Scena z Krzywym, która będzie grana w całości, musi być opatrzona muzyką; głosy ptaków mają być śpiewane; bicie dzwonów i psalm – rozbrzmiewają w oddali.

W trzecim akcie potrzebne będą akordy, ale nie za wiele, w scenie między Peerem, Kobiętą w Zieleni i małym trollem, strony 96–100. Wyobrażam sobie także spokojny akompaniament od początku strony 109 do końca strony 112.

Praktycznie cały czwarty akt zostanie pominięty w przedstawieniu. Widziałbym w tym miejscu wielki muzyczny obraz dźwiękowy, który ewokuje wędrówkę Peera Gynta po szerokim świecie, amerykańskie, angielskie i francuskie melodie mogą brzmieć w tle jako naprzemienne i zanikające motywy. Chór Anitry i dziewcząt, strony 144–145, powinien być słyszalny za kurtyną w połączeniu z muzyką orkiestrową. W tym czasie kurtyna idzie w górę i widzimy *tableau* opisane na dole strony 164 w formie oddalonego, sennego obrazu przedstawiającego Solvejg, jako kobietę w średnim wieku, która śpiewa, siedząc w promieniach słońca pod chatą. Po jej piosence kurtyna powoli opada, muzyka przejęta przez orkiestrę stopniowo zaczyna ewokować morską burzę, od której zaczyna się piąty akt.

Piąty akt, który w przedstawieniu będzie czwartym aktem lub epilogiem, trzeba znacznie skrócić. Akompaniament muzyczny jest potrzebny od stron 195–199. Sceny na pokładzie statku i na cmentarzu zostaną pominięte. Na stronie 221 Solvejg śpiewa, jej muzyka towarzyszy kolejnym replikom Peera Gynta, po czym przechodzi w chóry na stronach 222–225. Sceny z Odlewaczem Guzików i Starym z Dovru są skrócone. Tekst ze strony 254 śpiewają parafianie na leśnej ścieżce; później w muzyce pobrzmiwa w tle dźwięk dzwonów i psalmów; aż do pieśni Solvejgi, która kończy utwór, po czym kurtyna opada, a melodia psalmu rozbrzmiewa coraz bliżej i mocniej.

Mniej więcej tak to sobie wymyśliłem i proszę o informację, czy podejmie się Pan tej pracy. Jeśli się Pan zgodzi, natychmiast skontaktuję się z zarządem teatru Kristiania, przekażę poprawiony tekst i zabezpieczę nasze interesy przed wystawieniem sztuki. Jako honorarium zamierzam zażądać 400 *speciedaler*, do równego podziału między nas dwóch. Nie mam wątpliwości, że możemy spodziewać się wystawienia sztuki również w Kopenhadze i Sztokholmie. Proszę jednak o zachowanie tej sprawy w tajemnicy i jak najszybszą odpowiedź.

Z poważaniem
Henrik Ibsen

P.S. Mój adres tu w Dreźnie to: Wettiner-Strasse, No 22, 2den Etage.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen, Anette Storli. *Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780–1864*. Oslo: Oslo University, 2010.
- Andersen, Anette Storli. „The Young Ibsen’s Theatre Aesthetics – a Theatre of the Old Free and Mountainous North”. *Nordlit* 34 (2015): 237–244, <https://doi.org/10.7557/13.3369>, dostęp 5 IX 2023.
- Andersen, Rune J. „An «Authentic» Peer Gynt Music? A Source Critical Study of Edvard Griegs Opus 23 – Some Aspects”. *Bulletin* [Institutt for Musikvitenskap UiO] 4, <https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/bulletin/nummer4/>, dostęp 5 IX 2023.
- Anker, Øyvind. *Christiania Theater’s repertoire 1827–99*. Oslo: Gyldendal, 1956.
- Anker, Øyvind. *Kristiania Norske Theaters repertoire 1852–1863*. Oslo: Gyldendal, 1956.
- Benestad, Finn. „Edvard Grieg og Bjørnstjerne Bjørnson: Et samarbeidsprosjekt om en norsk nasjonalopera – Olav Trygvason”. *Nordisk Tidsskrift* 82, nr 1 (1995): 37–47.
- Blanc, Tharald. *Norges første nationale Scene (Bergen 1850–1863): et Bidrag til den norske dramatiske Kunsts Historie*. Kristiania: Albert Cammermeyer, 1884.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. „Staging a National Language: Opera in Christiania and Helsinki in the 1870s”. W: *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, red. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen, Jens Hesselager, 155–191. Helsinki: Sibelius Academy, 2012, https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/opera_on_the_move, dostęp 5 IX 2023.
- Federhofer, Marie-Theres. „Dilettantismens potensial”. W: *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, red. Marie-Theres Federhofer, Hanna Hodacs, 11–29. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011.
- Federhofer, Marie-Theres. „Fra hoffmannen til den informerte dilettanten – noen historiske stasjoner”. W: *Lidenskap eller leverbød? Utøvende kunst i endring rundt 1800*, red. Randi M. Selvik, Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø, 47–64. Bergen: Fagbokforlaget, [2015].
- Ferdinand G. Schediwy: český muzikant v Bergenu*. Praha: České velvyslanectví, [2022?].
- Foster, Beryl. „Przeгляд twórczości chóralnej Griega”, przekł. Marlena Wiczorek. W: *Edward Grieg i jego czasy*, red. Wojciech Stępień, 171–176. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, [2016].
- Grieg, Edvard. *Brev i utvalg 1862–1907*. T. 1: *Til norske mottagere*, red. Finn Benestad. Oslo: Aschehoug, 1998.
- Grieg, Edvard. *Samlede verker*. T. 18: *Dramatisk musikk: Peer Gynt*, wyd. Finn Benestad. Frankfurt: C.F. Peters, 1988.
- Grimley, Daniel M. „Music”. W: *Ibsen in Context*, red. Narve Fulsås, Tore Rem, 65–73. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, <https://doi.org/10.1017/9781108381130.012>, dostęp 5 IX 2023.
- Grinde, Kirsti. *Musikk til Henrik Ibsens dikterverker*. Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2017.
- Grinde, Nils. *Ibsen og musikken: Musikken i Henrik Ibsens liv og verker*. Oslo: Aschehoug, 2008.
- Hanssen, Jens-Morten. „Ibsen and the Repertory System: Peer Gynt on the German Stage”, *Theatre Research International* 45, nr 2 (2020): 143–159, <https://doi.org/10.1017/S0307883320000061>, dostęp 5 IX 2023.

- Horton, John. „Ibsen, Grieg and *Peer Gynt*”. *Music and Letters* 26, nr 2 (1945): 66–77. <https://doi.org/10.1093/ml/XXVI.2.66>, dostęp 5 IX 2023.
- Hov, Liv. *Henrik Ibsen som teatermann*. København: Multivers, 2007.
- Hyldig, Keld. *Ibsen og norsk teater. Del 1: 1850–1930*. Oslo: Vidarforlaget, 2019.
- Høgåsen-Hallesby, Hedda. „Hvem er du, Peer? Et jubileumsetterspill om musikk, tekst og identitetskonstruksjoner”. *Studia Musicologica Norvegica* 34, nr 1 (2008): 110–128, <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2008-01-07>, dostęp 5 IX 2023.
- Kramer, Ursula. „Grieg’s *Peer Gynt* and the Problem of Irony in Music”. *Studia Musicologica Norvegica* 36, nr 1 (2010): 73–91, <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2010-01-05>, dostęp 5 IX 2023.
- Mattes, Arnulf. „The Eclipse Effects of Stardom: Edvard Grieg as a Challenge to National Musicology”. *History of Humanities* 5, nr 1 (2020): 131–150, <https://doi.org/10.1086/707695>, dostęp 5 IX 2023.
- Midbøe, Hans. *Peer Gynt, teatret og tiden. 1: Ludvig Josephson og den „eldre tradition”*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Midbøe, Hans. *Peer Gynt, teatret og tiden 2: Hans Jacob Nilsen og den „antiromantiske” revolt*. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.
- Qvamme, Børre. *Opera og operette i Kristiania*. Oslo: Solum, 2004.
- Rees, Ellen. *Ibsen’s „Peer Gynt” and the Production of Meaning*. Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2014.
- Rupprecht, Ina. „Norwegian Military Music and Edvard Grieg – an Approach”. *Studia Musicologica Norvegica* 44, nr 1 (2018): 42–56, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2018-01-04>, dostęp 5 IX 2023.
- Schjelderup-Ebbe, Dag. „Modality in Halfdan Kjerulf’s Music”, *Music and Letters* 38, nr 3 (1957): 238–246, <https://www.jstor.org/stable/730273>, dostęp 5 IX 2023.
- Schmiesing, Ann. „The Christiania Theater and Norwegian Nationalism: Bjørnson’s Defense of the 1856 Whistle Concerts in *Pibernes Program*”, *Scandinavian Studies* 76, nr 3 (2004): 317–340, <https://www.jstor.org/stable/40920571>, dostęp 5 IX 2023.
- Stensrud, Cecilie Louise Macé. „*Den store Verdens Tone*”: *Opera i Norge 1800–1825*. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2017.
- Stensrud, Cecilie Louise Macé. „Syngespill: A Favourite or a Substitute?”, w: *Performing Arts in Changing Societies: Opera, Dance, and Theatre in European and Nordic Countries around 1800*, red. Randi Margrete Selvik, Svein Gladsø, Anne Margrete Fiskvik, 106–126. London: Routledge, 2020, <https://doi.org/10.4324/9780429281679>, dostęp 5 IX 2023.
- Stępień, Wojciech. „Grieg jako twórca narodowy, europejski i uniwersalny”. W: *Edward Grieg i jego czasy*, red. Wojciech Stępień, 63–88. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, [2016].
- Ystad, Vigdis. „Innledning til *Gildet paa Solhoug*, 1. versjon”, https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_G|intro_performance.xhtml, dostęp 5 IX 2023.

EDVARD GRIEG'S STAGE MUSIC FOR *PEER GYNT* IN THE CONTEXT OF THEATRE HISTORY

This article compares selected narratives from the fields of theatre and music history which interpret the role played by Edvard Grieg's incidental music (Op. 23) for the world premiere of Henrik Ibsen's *Peer Gynt* (1876) in the play's reception and in establishing its importance.

The first part deals with the collaboration between amateur and professional musical and theatrical circles that created Norwegian theatre as a place where national identity could be constructed, as well as the musical-theatrical traditions harnessed to that purpose, with particular focus on the popular *syngepill* genre. Also discussed is the musical experience that Ibsen accumulated over the ten years he spent working in the theatres of Bergen and Christiania, which influenced his expectations of Grieg.

The second part is devoted to Grieg's collaborations with the theatrical milieu in Christiania, while the third focuses on key aspects of the play's premiere staging: a letter from Ibsen to Grieg attesting to the writer's musical-theatrical imagination; a letter from Grieg to Johan Hennum, who conducted the first performance, as evidence of the composer's care over the music's theatrical effect; the role of Ludvig Josephson, an experienced director of operatic and musical-dramatic productions, who devised the overall concept of the premiere with the aim of attracting a wide audience. The last part describes the factors behind the performative openness and powerful impact of the music for *Peer Gynt*, which Grieg composed in many variants and which has functioned from the beginning in various contexts.

The comparison of narratives from the history of theatre and music shows that new light can be cast on Grieg's *Peer Gynt* – as an artistic work, a cultural phenomenon and the subject of scientific research – by research of an interdisciplinary character. The article is supplemented by an appendix containing a Polish translation of Ibsen's letter to Grieg of 23 January 1874 (discussed in part two).

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Edvard Grieg, Henrik Ibsen, *Peer Gynt* op. 23, muzyka sceniczna / stage music, gatunki muzyczno-teatralne / musical-theatrical genres, muzyka norweska / Norwegian music

Dr hab. Ewa Partyga, prof. Instytutu Sztuki PAN, gdzie pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru. Zajmuje się kulturową historią dramatu i teatru w perspektywie współczesnej komparatyki (zwłaszcza XIX–XXI w.) oraz dramatem i teatrem skandynawskim, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu i teatru norweskiego.

ORCID 0000-0001-7929-2875, ewa.partyga@ispan.pl
