

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи

ОСТАПЕНКО Антон Геннадиевич

**НОРВЕЖСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА
В ЗАПИСЯХ ЛЮДВИГА МАТИАСА ЛИННЕМАНА**

Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент И. Б. Теплова

Санкт-Петербург

2020

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Деятельность Л. М. Линнемана и его современников в области собираания норвежского фольклора.....	19
1.1 Публикации XVIII – начала XIX века как свидетельство повышения интереса к норвежской народной музыке.....	19
1.2 Этапы творческого пути Л. М. Линнемана	24
1.3 Собираательница норвежского фольклора У. С. Крёгер: творческие контакты с Л. М. Линнеманом.....	34
Глава 2. Собрание норвежской народной музыки Л. М. Линнемана: история формирования.....	43
2.1 Задачи собирательской работы	43
2.2 Маршруты и методы полевых исследований.....	49
2.3 Народные исполнители.....	56
2.4 Баллады и инструментальные наигрыши в Собрании Л. М. Линнемана.....	64
Глава 3. Слуховые нотации Л. М. Линнемана: текстологический анализ.....	74
3.1 Принципы комплектования музыкальных рукописей в Собрании	74
3.2 Способы слуховой записи народных мелодий.....	80
3.3 Отображение звуковысотной организации мелодий.....	86
3.4 Фиксация временных параметров мелодий.....	93
3.5 Мелодическая и ритмическая вариантность в нотациях	106
Заключение.....	116
Список сокращений.....	122
Список литературы.....	123
Список иллюстративного материала.....	151

Приложения.....	153
Приложение А. Таблицы	153
Таблица 1. Периодизация творческого пути Л. М. Линнемана	153
Таблица 2. Документы Собрания народной музыки Л. М. Линнемана	156
Приложение Б. Список сочинений Л. М. Линнемана	158
Приложение В. Иллюстрации.....	160
Приложение Г. «Отчет Л. М. Линнемана о путешествии, совершенном с целью записи народных мелодий в июле и августе 1848 года на средства государственной стипендии». Перевод	162
Приложение Д. Отчеты Л. М. Линнемана о собирательских поездках на средства Стортинга в 1860–1874 годы. Перевод	166
Приложение Е. Примечания к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий, гармонизованных для мужских голосов Людв. М. Линнеманом» (1862). Перевод.....	169
Приложение Ж. Карты.....	180
Карта 1. Традиционное деление территории Норвегии	179
Карта 2. География собирательских поездок Л. М. Линнемана в 1860–1874 годы.....	179
Приложение З. Диаграмма. Количество нотаций народных мелодий, выполненное в соответствии с годом осуществления собирательской поездки	181

Введение

Актуальность темы исследования. В свете особого внимания международного сообщества к вопросам сохранения нематериального культурного наследия устойчивый интерес вызывают ранние записи фольклора, осуществленные собирателями в XIX в. Ныне, спустя более ста лет, архивные документы, связанные с народной музыкальной культурой, все чаще становятся предметом научных исследований и публикаций. Изучение слуховых записей образцов народной музыки, подтверждение их этнографической достоверности обогащают современную научную практику и раскрывают обширные перспективы сравнительных исследований. Обращение к первым опытам фиксации и изучения народной музыки обусловлено непреходящей актуальностью для этномузыковедения вопросов методологии экспедиционной практики и проблем нотной записи народных песен и инструментальных наигрышей.

Наследие выдающегося норвежского музыканта Людвиг Матиаса Линнемана¹ (1812–1887) в отечественном музыкознании до настоящего времени является неизученным. Основные сферы его деятельности — собирание фольклора, исполнительство и композиция. В XIX в. широкую известность получил сборник Л. М. Линнемана «Старые и новые мелодии норвежских гор» в обработке для фортепиано (1853–1867), а также мелодии к поэтическим духовным текстам и их аранжировки.

Особое значение для европейской фольклористики имеет Собрание народных инструментальных мелодий, песен и сказок Л. М. Линнемана. Зафиксированные им материалы дают представление о состоянии народных музыкальных традиций в норвежских провинциях середины XIX в. Анализ нотаций слуховых записей и музыкально-теоретических суждений

¹ В музыковедческой литературе на русском языке встречается два варианта написания фамилии *Lindeman*. В настоящей работе употребляется наиболее близкая нормам норвежской орфоэпии версия *Линнеман*, использованная Н. Н. Моховым в переводе монографии Ф. Бенестада и Д. Шельдеруп-Эббе «Эдвард Григ: человек и художник» и в ряде других исследований [11, 14].

Л. М. Линнемана актуален для понимания становления научных знаний о народной музыке. Учет достижений в этой области европейских исследователей обусловлен активным развитием источниковедческого и текстологического направлений в отечественном музыкознании.

Изучение наследия норвежских собирателей и исследователей является особенно актуальным ввиду двух взаимообусловленных обстоятельств современной норвежской культурной жизни: подготовка Норвегии к ратификации Конвенции об охране нематериального культурного наследия (2003–2008) [196] и проведение мероприятий музыкально-исполнительского и научно-исследовательского характера, приуроченных к круглым датам со дня рождения У. С. Крёгер² в 2001 и Л. М. Линнемана в 2012 годы. Благодаря импульсу, заданному исполнителями и учеными, интерес к личностям двух собирателей не ослабевает в музыкальном сообществе Норвегии и в настоящее время.

Данная работа призвана восполнить давно назревшую необходимость в углублении знаний о норвежской народной музыке в России, а также обогатить сложившиеся представления о национальной композиторской школе малоизвестными отечественному музыковедению фактами. Диссертация дает возможность ознакомиться с начальным периодом формирования норвежской этномузыкологии, первыми опытами фиксации и научного описания народной музыкальной культуры различных провинций страны. Исследование также раскрывает особенности современного этапа изучения архивных собраний норвежской народной музыки, сформированных собирателями XIX в.

Степень разработанности темы исследования. Наследие Л. М. Линнемана с конца XIX в. неизменно привлекает к себе внимание исследователей и исполнителей на родине музыканта. Наибольший интерес вызывает его Собрание народной музыки (далее — Собрание Л. М. Линнемана), являющееся частью более масштабного архива рукописей и публикаций Л. М. Линнемана и членов его семьи. В архиве библиотеки Университета Осло,

² Крёгер, Улеа Стюр / Støger, Olea Styhr (1801–1855) — одна из первых собирательниц норвежского фольклора в области Телемарк. Ее наследие впервые было опубликовано в начале 2000-х годов [199].

где долгое время хранился это собрание, оно получило наименование *Линнеманиана* (*Lindemaniana*). В 1905–2014 годах Собрание Л. М. Линнемана находилось в фонде Библиотеки Университета Осло. В настоящее время оно располагается в Архиве норвежской песни («Norsk visearkiv») и в электронном виде доступно на страницах Интернет-сайта Национальной библиотеки Норвегии³.

В норвежском музыковедении можно выделить работы, посвященные вопросам монографического описания жизненного и творческого пути Л. М. Линнемана (А. Воллеснес, Х. Херрестал), исследования документальных свидетельств собирательской деятельности (Э. Гэукстад, У. М. Саннвик), а также — переиздания ранних сборников поэтического и музыкального фольклора (Э. Гэукстад).

Первая попытка научного осмысления наследия собирателей фольклора XIX в. была предпринята в начале XX столетия. В 1910-е годы появились очерки «Собиратели норвежского фольклора» Рикарда Берге⁴, в которых была систематически изложена история собирания норвежской народной музыки, образующая, по мнению основателя серии, два периода: до 1830-х годов и после⁵. Каждому из них была посвящена отдельная серия. Первая включала описание изданий, содержащих образцы норвежского фольклора, выпущенных за пределами Норвегии до появления первого собственно норвежского сборника «Норвежские сказы» Андреаса Файе в 1833 г. [220]. Вторая основана на материалах, посвященных норвежским собирателям фольклора, таким как У. С. Крёгер, Л. М. Линнеман, С. Бюгге и другие [152, 154]. В последнем издании впервые фрагментарно приведены транскрипции рукописей собирателей из фонда

³ Материалы, относящиеся к Собранию музыкального и поэтического фольклора, записанного Л. М. Линнеманом, представлены в подготовленной сотрудниками Национальной библиотеки Норвегии описи [200].

⁴ Берге, Рикард / Berge, Rikard (1881–1969) — автор первых в Норвегии биографических очерков, посвященных собирателям и исполнителям народных песен и наигрышей XIX и первой половины XX в. Составитель монументального собрания «Крестьянская поэзия Телемарка» в 23 томах (1907–1933) [151].

⁵ Р. Берге не определил «верхнюю» границу рассматриваемого периода. Однако, опираясь на его исследования, ее можно обозначить как первое десятилетие XX в.

Национальной библиотеки Норвегии и суммированы ранее разрозненные сведения, посвященные их жизни и деятельности.

Новое прочтение биографий содержится во втором томе «Истории норвежской музыки», вышедшем в 2000 г. под общей редакцией музыковеда Арвида Воллснеса [205]. В целом первая и вторая книга этого пятитомного издания посвящены норвежской народной музыке и творчеству композиторов XIX в., в чьих сочинениях наблюдаются интонационные связи с фольклором.

Особое внимание ученых в середине XX в. привлекли рукописные материалы собирателей фольклора предшествующего столетия. Интерес к научным изысканиям в области текстологии задали две фундаментальные работы выдающегося этномузыколога Уле Мёрка Саннвика⁶: «Мелодии Кинго: записи Людв[ига] М. Линнемана из Валдреса в 1848 году» (1941) [226], а также «Людв[иг] М. Линнеман и народная мелодия: источники» (1950) [227]. Исследователь выполнил транскрипцию рукописей, предпринял комплексный анализ материалов и предложил их интерпретацию в широком историческом контексте. В первой работе представлены и проанализированы записанные Л. М. Линнеманом образцы жанра псалма в народном распеве (*religiøse folketoner* — т. н. «религиозные народные мелодии»), зафиксированные в ходе одной, исторически самой ранней в Норвегии «экспедиции» с целью записи народной музыки в 1848 г. Второе исследование представляет собой разноаспектное изучение рукописей Л. М. Линнемана 1860–1870-х годов, содержащих образцы всех жанров норвежского фольклора. У. М. Саннвик стал основоположником специального направления в норвежской этномузыкологии, посвященного сравнительному изучению различных источников XIX в., имеющих отношение к норвежской народной музыке.

⁶ Саннвик (Сандвик), Уле Мёрк / Sandvik, Ole Mørk (1875–1976) — собиратель и исследователь норвежского фольклора. Автор научных работ, посвященных широкому кругу проблем теоретического и исторического изучения норвежской народной музыки. Ему принадлежит первая защищенная в Норвегии диссертация в области этномузыкологии: «Народная музыка Восточной Норвегии» [228].

Непосредственным продолжателем работы У. М. Саннвика стал норвежский музыковед Эйстайн Гэукстад⁷. Он посвятил работе с рукописями Л. М. Линнемана около трех десятилетий, в результате которой появилось объемное двухтомное издание «Собрание норвежских народных песен и псалмов Людвиг Матиаса Линнемана» [183]. В первом томе представлен развернутый очерк творческой биографии Л. М. Линнемана; масштабная библиография, включающая более тысячи публикаций, принадлежащих самому Л. М. Линнеману и связанных с ним работ; транскрипции поэтических текстов песен. Второй том являет собой факсимиле рукописей полевых нотаций Л. М. Линнемана с комментариями к ним [184]. В преддверии 200-летия со дня рождения великого собирателя в 2012 г. сотрудники Национальной библиотеки Норвегии в Осло подготовили третий том издания Э. Гэукстада посмертно, включив в него транскрипции одноголосных нотаций Л. М. Линнемана, выполненных исследователем Астри Бертельсен [185].

Повышение интереса к рукописям собирателей норвежского фольклора XIX в. наблюдалось в 1960-е годы в связи с подготовкой изданий, посвященных важнейшему жанру норвежской и общескандинавской народной поэзии и музыки — балладе. Образцы баллад заняли центральное место в собраниях У. С. Крёгер, Л. М. Линнемана, Магнуса Брострупа Ланнстада⁸ и Софуса Бугге⁹, впервые зафиксировавших ценнейшие примеры бытования этого жанра в заповедной области Норвегии — провинции Телемарк (Telemark). В книге «Норвежские баллады в записях XIX века» [158], опубликованной Оделью Йостейн Блум и Улафом Бё¹⁰ в 1973 г., приведены поэтические тексты из

⁷ Гэукстад (Гаукстад), Эйстайн (Эйстейн) / Gaukstad, Øystein (1912–1996) — автор фундаментальных текстологических исследований в области народной музыки.

⁸ Ланнстад (Ландстад), Магнус Броструп / Landstad, Magnus Brostrup (1802–1880) вошел в историю фольклористики как составитель первого сборника традиционных норвежских баллад, а также поэтического собрания протестантских псалмов [213].

⁹ Бугге (Бюгге), Софус / Bugge, Sophus (1833–1907) — исследователь древнеисландской литературы и норвежских народных песен [181].

¹⁰ Блум, Одель Йостейн / Blom, Ådel Gjøstein (1919–1990) и Бё, Улаф / Bø, Olav (1918–1998) — исследователи норвежской народной поэзии. Помимо вышеуказанной обобщающей их научные достижения работы, они являются авторами нескольких ценных публикаций по истории

рукописей упомянутых собирателей в их оригинальном виде, снабженные научно-справочным аппаратом. Эта публикация стала первым академическим исследованием, задуманным также для использования в образовательных учреждениях.

Среди прочих материалов выделяется работа, названная «Собирание народной традиции в XIX веке» (1964) [239] и вобравшая в себя документальные свидетельства, посвященные собиранию норвежского фольклора. Впервые в одном издании приведены опубликованные в различных источниках XIX в. отчеты собирателей фольклора, которые проводили свою деятельность на средства стипендии от Академической коллегии Университета Кристиании с 1846 по 1878 г. (более 30 лет). В книге содержатся отчеты о поездках Йоргена Му¹¹ (1846 г. и 1847 г.), Петера Кристена Асбьёрнсена¹² (1847 г. и 1851 г.), Л. М. Линнемана (1848 г.), С. Бюгге (1856 г.) и Мольтке Му¹³ (1878 г.). Документы являются важным свидетельством начального периода изучения норвежского устно-поэтического и музыкального творчества, отражающего становление методов полевых исследований первых собирателей.

Слуховые нотации Л. М. Линнемана, выполненные во время трех поездок в долину Валдрес в 1848, 1860 и 1862 годы, легли в основу исследования Э. Гэукстада «Мелодии Валдреса» [186], появившегося в 1973 г. Материалы собирателя сопоставлены в упомянутой работе с записями более позднего

развития некоторых жанровых разновидностей баллад, а также их отдельных выдающихся образцов [158, 159, 160].

¹¹ Му, Йорген / Мое, Jørgen (1813–1882) — собиратель и исследователь народного устно-поэтического творчества. Вместе с П. К. Асбьёрнсеном является знаменитым соавтором сборника «Норвежских народных сказок» (1850) [6], опубликованного в последствии на русском языке под заглавием «На восток от Солнца, на запад от Луны», а также первой в своем роде публикации «Собрание песен, народных баллад и стемов в норвежском просторечии» (1840) [211].

¹² Асбьёрнсен, Петер Кристен / Asbjørnsen, Peter Christen (1812–1885) — собиратель норвежских народных сказок. П. К. Асбьёрнсен и Й. Му при жизни получили славу «норвежских братьев Гриммов» [15, 16].

¹³ Му, Мольтке / Мое, Moltke (1859–1913) — один из первых ученых фольклористов в Норвегии. Сын Й. Му.

времени, выполненными Катаринусом Эллингом¹⁴ в 1906–1908 годы, У. М. Саннвиком в 1916 г., Эриком Эггеном¹⁵ в 1929–1931 годы, Сигурдом Исланнсмюэном¹⁶ в 1936, 1946 и 1949 годы и некоторыми другими собирателями. Обширное нотное приложение, включающее нотации упомянутых исследователей, позволило Э. Гэукстаду сделать ценные замечания о динамике развития жанров псалмов в народных распевах, баллад, пастушеских зовов («локков») с середины XIX в. до середины XX в. в пределах территории одной из долин восточной Норвегии.

Записи Л. М. Линнемана разных лет легли в основу ряда публикаций 1980–1990-х годов. С примечаниями музыковеда Осе Рёйнстранн вышло в свет два издания: «Людвиг Матиас Линнеман. Собирательская поездка 1851 года: нотации и дневник» [201] и «Людвиг Матиас Линнеман. Собирательские поездки 1860 и 1861 годов: записи» [202]. Сравнительному изучению образцов некоторых жанров норвежской народной музыки, зафиксированных в разные годы тремя собирателями, посвящена работа Тури Ашем «54 баллады и стева из Восточного Телемарка, записанные Людвигом М. Линнеманом, Софусом Бугге и Улеа Крёгер» (1984) [247]. Географически более локально избран объект исследования в работе Арилле Хейди «Струны из красного золота: народные баллады, записанные Л. М. Линнеманом в коммуне Сулёр в 1864 году» [236]. В вышеперечисленных трудах впервые были приведены имеющие отношение к разным поездкам письма собирателя, списки народных исполнителей и

¹⁴ Эллинг, Катаринус / Elling, Catharinus (1858–1942) — норвежский композитор, собиратель фольклора, органист и музыкальный критик. Стипендиат норвежского парламента Стортинга для сбора норвежских народных мелодий; обследовал значительные территории Норвегии, среди которых области Центральные, Южные и Восточные. Автор ряда исследований, сочинений, в основу которых положена записанная им народная инструментальная и вокальная музыка [171, 172, 173].

¹⁵ Эгген, Эрик / Eggen, Erik (1877–1957) — собиратель норвежской народной музыки первой половины XX в., композитор, представляющий национальное направление в норвежской музыке.

¹⁶ Исланнсмюэн, Сигурд / Islandsmoen, Sigurd (1881–1964) — норвежский музыкант, более известный как композитор и дирижер. Записи норвежской народной музыки Валдреса представляют собой единственный опыт С. Исланнсмюэна в области освоения родного фольклора, редкие образцы в творчестве которого стали основой его крупных кантатно-ораториальных произведений: «Реквиема» (1943) и «Торжественной мессы» (1954).

услышанные от них мелодические образцы, краткие биографии певцов и исполнителей на народных инструментах, транскрипции избранных полевых музыкальных нотаций Л. М. Линнемана.

Активную работу с фольклорным материалом, зафиксированным сподвижницей Л. М. Линнемана У. С. Крёгер, отражает двухтомное издание «Одинокое цветущая лилия: фольклор Телемарка 1840–50-х годов» [199], подготовленное исследователями Брюньюльфом Алвером, Реймунном Квиделанном и Астри Норой Рессем¹⁷. Л. М. Линнеман предстал в публикации как редактор многочисленных нотаций, выполненных собирательницей. Исследователями расшифрованы различные слои создания рукописей У. С. Крёгер — Л. М. Линнемана, отражены этапы формирования нотаций. Это издание, как и некоторые из вышеупомянутых, было подготовлено сотрудниками Национальной библиотеки, в которой находятся архивы выдающихся собирателей фольклора предшествующих двух столетий. Благодаря деятельности специалистов библиотеки, рукописи собирателей норвежского фольклора были не только транскрибированы в современной нотации, но и оцифрованы, и ныне располагаются в свободном доступе на страницах Интернет-сайта учреждения.

Слуховые нотации народных мелодий Л. М. Линнемана продолжают публиковаться и в наше время. Так, нотные записи баллад, выполненные в XIX в., в том числе Л. М. Линнеманом, вошли в четырехтомную антологию «Норвежские средневековые баллады: мелодии» (2011–2016) [215, 216, 217, 218], каждая книга которой посвящена определенной разновидности жанра. Исследование позволяет провести сравнение между нотациями баллад, осуществленными разными собирателями на протяжении около полутора столетий, и проследить как методологию записи образцов, так и ее эволюцию.

¹⁷ Алвер, Брюньюльф / Brynjulf Alver (1924–2009), Квиделанн, Реймунн / Kvideland, Reimund (1935–2006) и Рессем, Астри Нора / Ressem, Astrid Nora (р. 1960) являются авторами работ, посвященных истории записи и публикации норвежского поэтического и музыкального фольклора. Результаты их научной деятельности представлены в антологии «Норвежские средневековые баллады: мелодии» [215, 216, 217, 218].

Важное значение для научных исследований имеет составленная в 2007 г. сотрудниками Архива норвежской песни Ирене Бергхейм¹⁸ и Астри Норой Рессем «Избранная библиография о норвежской народной вокальной музыке» [233], которая включила несколько сот наименований монографий, сборников статей и отдельных работ по заявленной тематике. Из них значительная часть посвящена изучению наследия собирателей фольклора XIX в.

Об актуальности материалов по норвежской народной музыке, появившихся в XIX в., свидетельствуют переиздания важнейших памятников начального этапа собирания музыкального и поэтического фольклора. Среди них третий том собрания «Старые и новые мелодии норвежских гор» Л. М. Линнемана, впервые увидевший свет после смерти автора благодаря его сыну Петеру в 1907 г. [244] и переизданный У. М. Саннвиком и Э. Гэукстадом в 1963 г. [245]. Позднее появилось репринтное издание и всех трех томов сборника в 1983 г., чему вновь способствовал Э. Гэукстад [246]. Также были вновь выпущены сборники «Норвежские народные баллады» М. Б. Ланнстада [207] и «Собрание песен, народных баллад и стемов» Й. Му [225].

В настоящее время разработкой Собрания занимаются научные сотрудники Национальной библиотеки Норвегии Астри Бертельсен (Astrid Bertelsen), Эйвинн Нурхейм (Øyvind Nordheim) и Астри Нора Рессем (Astrid Nora Ressem), опирающиеся на достижения своих предшественников. Ими был подготовлен подробный перечень материалов, содержащихся в Собрании Л. М. Линнемана, и выполнена расшифровка нотных рукописей. Транскрипции нотаций представлены в двух источниках: в электронном переиздании книг Э. Гэукстада «Собрание норвежских народных песен и религиозных народных мелодий Людвиг Матиаса Линнемана» [184] и в антологии «Норвежские средневековые баллады: мелодии» [215, 216, 217, 218] (транскрипции выполнены А. Бертельсен в первом источнике и А. Н. Рессем во втором).

¹⁸ Бергхейм, Ирене / Bergheim, Irene — исследователь норвежской народной музыки, основной областью научных интересов которой являются проблемы развития жанра религиозной народной мелодии.

Таким образом, в настоящее время можно констатировать высокую степень разработанности рукописных документов собирателей норвежского фольклора середины XIX в. В области научных исследований актуальным является продолжение этапа сравнительного изучения их наследия. Новые перспективы научной интерпретации архива Л. М. Линнемана откроет представление его работы как музыкального этнографа. За пределами внимания скандинавских ученых остались характеристика методов полевых исследований Л. М. Линнемана и анализ эволюции системы его музыкально-теоретических воззрений, отраженных в полевых нотациях.

История собирательской практики в Норвегии середины XIX в., а также научное наследие той эпохи в современной отечественной этномузыкологии изучены недостаточно. За рамками русскоязычного музыкознания до сих пор остаются вышеупомянутые публикации норвежских исследователей, значительно расширяющие представление о начальном периоде собирания, публикации и освоения композиторами музыкального фольклора народов северной Европы. Между тем, в русскоязычных работах о норвежской музыке, прежде всего, посвященных творчеству Эдварда Грига, нередко встречаются те или иные суждения о народной музыке, высказанные как вслед за норвежскими учеными, так и независимо от них¹⁹. Уделяется внимание творческим связям между Э. Григом и Л. М. Линнеманом. Обработки норвежских мелодий, ставшие достоянием музыкальной культуры благодаря собирательской и популяризаторской деятельности Л. М. Линнемана, привлекли интерес Э. Грига, использовавшего мелодии в записи собирателя в своих сочинениях²⁰.

О Л. М. Линнемане как авторе обработок народных мелодий впервые в отечественном музыкознании упоминает О. Е. Левашёва в монографии «Эдвард

¹⁹ В этой связи достойны упоминания работы выдающихся отечественных музыковедов об Эдварде Григе [2, 60, 65].

²⁰ Народные мелодии из сборников обработок Л. М. Линнемана послужили основой для семи опусов Э. Грига. К ним относятся «25 норвежских народных мелодий и танцев» (ор. 17), «Мелодии Норвегии», Баллада (ор. 24), Импровизация на темы двух норвежских народных песен (ор. 29), «Норвежские танцы» (ор. 35), «Девятнадцать норвежских народных песен» (ор. 66) и Четыре псалма (ор. 74).

Григ: жизнь и творчество» [66]. При создании этой работы исследовательница опиралась на труды норвежских музыковедов²¹, среди них выдающиеся специалисты в области народной музыки Э. Гэукстад и А. Бьёрндал²². Сведения о творчестве Л. М. Линнемана также встречаются в немногочисленных норвежских исследованиях, переведенных на русский язык. К ним относятся «История норвежской музыки» Нильса Гриндэ [34], монография Финна Бенестада и Дага Шельдеруп-Эббе «Эдвард Григ: человек и художник» [11] и очерки пианиста Эйнара Стин-Ноклеберга «На сцене с Григом» [126].

Основная цель работы — представить неизвестные страницы истории собирания народной норвежской музыки и выявить роль Л. М. Линнемана в формировании начального этапа развития этномузыкологии в Норвегии.

Цель работы обусловила задачи исследования:

1) Определить предпосылки формирования интереса к норвежской народной музыке в XVIII – начале XIX в.

2) Дать оценку деятельности Л. М. Линнемана и его единомышленников в области собирания норвежской народной музыки в контексте исторической эпохи национального возрождения Норвегии в XIX в.

3) Изучить Собрание Л. М. Линнемана с точки зрения состава и истории формирования.

4) Выявить методы собирательской работы Л. М. Линнемана на основе его отчетов в государственные учреждения и рукописных слуховых нотаций.

5) Установить подходы собирателя в работе с народными исполнителями.

6) Рассмотреть принципы комплектования музыкальных рукописей в Собрании Л. М. Линнемана.

7) Исследовать образцы слуховых нотаций из Собрания Л. М. Линнемана.

²¹ О сотрудничестве с норвежскими музыковедами О. Е. Левашёва упомянула во введении монографии [66, с. 13].

²² Бьёрндал, Арне / Bjørndal, Arne (1882–1965) — норвежский собиратель и исследователь фольклора [157].

8) Определить использованные Л. М. Линнеманом приемы отображения звуковысотного и временного параметров вокальных и инструментальных мелодий, обнаружить способы фиксации вариантных особенностей.

Научная новизна. Впервые изложены методы полевых исследований Л. М. Линнемана и комплексно представлены его музыкально-теоретические воззрения сквозь призму особенностей оформления слуховых нотаций.

В работе обобщены результаты последних норвежских исследований в области изучения деятельности Л. М. Линнемана и истории начального периода собирания норвежской народной музыки в целом. Разносторонне интерпретированы новейшие факты, документы и свидетельства о деятельности музыканта и его современников.

Автор предложил периодизацию творческого пути Л. М. Линнемана с позиций «церковного» и «светского» направлений его деятельности (в норвежских исследованиях подобный опыт отсутствует).

В научный оборот отечественного музыкознания вводятся исторически значимые тексты: переведенные на русский язык отчеты собирателя о поездках и предисловие к сборнику обработок «Полсотни норвежских горных мелодий» (1862). В совокупности упомянутые документы раскрывают музыкально-теоретические воззрения Л. М. Линнемана на народную музыку.

Теоретическая значимость.

1. Результаты, полученные в процессе изучения принципов структурной организации Собрания Л. М. Линнемана, могут быть использованы в научном анализе иных фольклорных архивов XIX в.

2. Выявленные приемы отражения своеобразия норвежской народной музыки значимы для текстологических исследований слуховых записей фольклора различных культур.

3. Анализ музыкально-теоретических воззрений собирателя актуален для интерпретации этапов становления научной мысли о народной музыке.

Практическая значимость. Диссертация способствует международному признанию результатов деятельности Л. М. Линнемана в области собирания и изучения народной музыки.

Большую практическую значимость имеет введение в научный оборот документальных сведений и материалов о начальном этапе развития этномузыкологии в Норвегии в XIX в. (рукописи Л. М. Линнемана и У. С. Крёгер, отчеты Л. М. Линнемана, предисловие к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий»).

Содержание настоящей работы предоставляет новые возможности для исследователей, композиторов, этномузыкологов в идентификации и сравнительном изучении напевов и наигрышей, их обработке и современной аранжировке, сценическом воспроизведении в различных вариантах с целью создания национального колорита, формирования представления о норвежской национальной культуре XIX в.

Результаты исследования, изложенные в диссертации, могут быть полезны при подготовке лекций по дисциплинам «История зарубежной музыки», «Музыка стран Северной Европы», «История фольклористики и этномузыкологии» и «Музыкальный фольклор народов Европы».

Методы и методология исследования. Методологическая база исследования опирается на труды ученых в области истории норвежской музыкальной культуры и этномузыкологии, а также на опыт отечественного музыковедения в текстологическом изучении собраний народной музыки XIX в. В ходе проведения исследования применялись следующие методы:

1. Сравнительно-исторический и историко-биографический методы анализа использовались для изложения, трактовки и сопоставления фактического материала из жизни и деятельности Л. М. Линнемана и его окружения (У. С. Крёгер, М. Б. Ланнстад), а также для выявления параллелей с историческими и культурными событиями (А. Воллеснес, О. Е. Левашёва, Х. Херрестал).

2. Применительно к рукописным нотным источникам Л. М. Линнемана работа проведена в рамках историко-этномузыкологической и эдиционной текстологии (Е. В. Гиппиус, Б. Б. Грановский, В. М. Беляев, Т. Г. Иванова, Т. И. Калужникова, И. Б. Теплова).

3. Нотные образцы были исследованы сопоставительным музыкально-аналитическим методом (Э. Гэукстад, У. М. Саннвик, И. Б. Теплова). Их география и хронология появления уточнены в результате сравнительного исследования имеющихся материалов на основе эпистолярного наследия, дневниковых и иных записей собирателей XIX в.²³.

Положения, выносимые на защиту:

— публикации XVIII – начала XIX в. способствовали повышению интереса к норвежской народной музыке в среде образованной городской интеллигенции Норвегии, вступившей в новый этап исторического развития, отмеченный ростом национально-патриотического движения в искусстве;

— собирательская практика Л. М. Линнемана заложила основу последующих исследований народной музыкальной культуры с позиции методов полевой экспедиционной работы;

— Собрание Л. М. Линнемана — ценнейший источник нематериального культурного наследия Норвегии: многочисленные слуховые записи различных жанров фольклора отражают стадию их активного бытования в культурной традиции Норвегии середины XIX в.;

— нотации инструментальных наигрышей и песен разных жанров указывают на стремление Л. М. Линнемана к точному отражению временных звуковысотных, исполнительских особенностей народной музыки;

— слуховые записи норвежской народной музыки Л. М. Линнемана принадлежат начальному этапу становления методов фиксации и изучения норвежской народной музыки, являются опорой для сравнительных

²³ В использовании данного метода исследования учтен опыт И. Б. Тепловой в изучении дневниковых записей С. М. Ляпунова, выполненных музыкантом во время специализированных поездок в северо-западные и центральные области России [71, 130, 133].

исследований, предпринимаемых в области норвежской этномузыкологии в XX – начале XXI в.;

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность исследования обеспечена опорой на широко представленный круг музыкальных источников XIX в. и корпус музыковедческих трудов XX – XXI в. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях Кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Основные положения исследования были представлены в докладах на следующих конференциях: «Этномузыкология: история, теория, практика» (Санкт-Петербург, 2012, 2014–2016), «Балканский симпозиум – XVIII» (Скопье, Северная Македония, 2015), «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (Петрозаводск, 2016), «Музыкальный автограф» (Санкт-Петербург, 2016), «Народная музыка сквозь века и границы» (Санкт-Петербург, 2016), «Аутентичный фольклор: проблемы сохранения, изучения, восприятия» (Минск, Беларусь, 2019), «История этномузыкологии: судьбы, события, перспективы» (Санкт-Петербург, 2019).

Результаты работы используются в курсах «Музыкальный фольклор народов Европы» и «История фольклористики и этномузыкологии», читаемых для студентов Кафедры этномузыкологии в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

По теме диссертации опубликовано пять статей, в том числе три — в рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК.

Глава 1.

Деятельность Л. М. Линнемана и его современников в области собирания норвежского фольклора

На рубеже XVIII–XIX веков в норвежской музыкальной культуре наблюдается рост интереса к фольклору, что обусловлено следующими причинами:

- появлением в этот период публикаций образцов норвежской народной поэзии и музыки;
- развитием национального самосознания норвежцев под влиянием государственной политики и важнейших событий в культурной жизни Норвегии;
- стремлением к обособленности норвежской евангелическо-лютеранской церкви от датского влияния в церковно-иерархическом отношении и, как следствие, в музыкальном сопровождении богослужений.

Первой из упомянутых предпосылок посвящен начальный параграф настоящей главы²⁴. Последующие, с которыми хронологически связана деятельность Л. М. Линнемана, рассмотрены во втором параграфе²⁵.

1.1 Публикации XVIII – начала XIX века как свидетельство повышения интереса к норвежской народной музыке

Публикации норвежского фольклора, появившиеся в Северной и Западной Европе на протяжении XVIII – начала XIX в., отражают начальный этап процесса сохранения и популяризации образцов норвежской народной культуры. Авторами этих работ были литераторы и музыканты большей частью иностранного происхождения, обращавшиеся к фольклору в художественных или исключительно просветительских целях.

²⁴ Основные положения первого параграфа изложены в статье А. Г. Остапенко «Публикации норвежского фольклора в XVIII – начале XIX века: краткий обзор источников» [93].

²⁵ Материалы второго параграфа главы положены в основу публикации А. Г. Остапенко «Л. М. Линнеман — норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века» [91].

Исторически наиболее ранние публикации норвежского фольклора осуществлялись в поэтических сборниках датских песен, включавших примеры текстов как общескандинавского распространения, так и собственно норвежские. С 1537 г. до начала XIX в. Норвегия пребывала в Унии с Данией [36, 48, 62], в связи с чем все образцы фольклора, имевшие норвежское происхождение, до расторжения договора в 1814 г. издавались как датские. Два сборника были опубликованы в Копенгагене с разницей примерно в столетие с одинаковыми названиями: «Сто избранных датских песен» (1591) Андерса Сёренсена Веделя²⁶ и «Сто избранных датских песен» (1695) Педера Сюва²⁷ [175]. Они относятся к числу самых ранних поэтических сборников фольклора в скандинавском регионе и являются памятниками старо-датской литературы²⁸. Эти публикации стали основой для самого масштабного издания баллад в скандинавском регионе в XIX в. — «Датские старинные народные баллады» Свена Грундтвига²⁹ в пяти томах (1853–1883) [190].

Первая публикация норвежской народной мелодии состоялась в 1740 г. (на Рисунке 1 воспроизведена рукопись, на основе которой выполнена публикация). Она представляла собой нотацию инструментального наигрыша в одноголосном изложении. Осуществивший издание Иоганн Маттезон³⁰ дал развернутое заглавие: «Нечто новое под солнцем! Или концерт подземной музыки в Норвегии» [176]³¹. Столь эмоциональное наименование появилось, вероятно,

²⁶ Ведель, Андерс Сёренсен / Vedel, Anders Sørensen (1542–1616) — датский священник, историк, поэт и переводчик.

²⁷ Сюв, Педер Педерсен / Syv, Peder Pedersen (1631–1702) — датский священник, собиратель и публикатор фольклора. Так же, как и А. П. Ведель в XVI в., П. Сюв внес большой вклад в развитие датского литературного языка в XVII в. изданиями датских пословиц, текстов народных песен и исследований датского языка.

²⁸ Значительно ранее — в начале XIII в. — Саксон Грамматик изложил некоторые датские и норвежские героические сказания на латинском языке в «Истории Дании» [232].

²⁹ Грундтвиг, Свен Херслеб / Grundtvig, Svend Hersleb (1824–1883) — датский историк литературы, собиратель и исследователь фольклора, публикатор сборников скандинавских баллад.

³⁰ Маттезон, Иоганн / Matthesohn, Johann (1681–1764) — немецкий композитор и теоретик музыки.

³¹ «Etwas Neues unter den Sonnen! oder Das unterirdische Klippen-Concert in Norwegen». «Подземной музыкой» («underjordisk musikk») в народной среде называли инструментальные наигрыши на различных инструментах (преимущественно на хардингфеле, реже на лангелейке

благодаря впечатлению от первого знакомства немецкого композитора с еще не известной в то время европейской аудитории народной музыкой Норвегии³². По мнению музыковеда Б. Аксдала, мелодия норвежского народного танца носит черты халлинга [178, s. 317]. Исследователь считает, что она в своей основе ритмически и мелодически схожа с такими известными норвежскими халлингами, как «Рётнамс-Кнут» («Røtnams-Knut»), «Фанитуллен» («Fanitullen») и «Фёрнесбрюннен» («Førnesbrunnen»). В более позднее время многие композиторы создавали обработки этой мелодии для различных исполнительских составов³³.

Рисунок 1. Мелодия инструментального наигрыша из рукописи И. Маттезона «Нечто новое под солнцем! Или концерт подземной музыки в Норвегии»³⁴ (1740 г.)



Следующее издание, содержащее нотации нескольких норвежских мелодий, было выпущено во Франции Жаном Бенжамином де ля Бором³⁵. В его энциклопедическом четырехтомном «Эссе о музыке старой и новой» (1780) последняя книга посвящена фольклору европейских стран [174]. В отдельной главе приведены исландские, норвежские и датские мелодии. Ж. Б. де ля Бор опубликовал 20 норвежских мелодий, которые позднее неоднократно включали в

и др.), происхождение которых связывали с мифическими существами троллями, согласно поверью проживавшими в горном подземелье [34, с. 15].

³² Норвежской народной музыке еще предстояло зазвучать на международной сцене в концертах Уле Булля (Бюлля, 1810–1880) — знаменитого скрипича, гастролировавшего не только в европейских странах, но и в Северной Америке [34, с. 30–35].

³³ Один из авторов обработки этой мелодии — И. Ф. Стравинский. В 1942 г. композитор сочинил сюиту «Четыре норвежских впечатления» на основе образцов из сборника обработок, в который вошли пьесы Л. М. Линнемана и Э. Грига.

³⁴ Данная рукопись с шифром «Mus. ms. theog. 1215» доступна на странице Интернет-сайта Берлинской государственной библиотеки [177].

³⁵ Бор (Лябор), Жан Бенжамин де ля / Borde, Jean Benjamin de la (1734–1794) — французский композитор и музыковед.

сборники обработок, изданные уже в XIX в. Впервые источниковедческий анализ нотаций, приведенных Ж. Б. де ля Бором и записанных позднее в XIX в. от народных исполнителей, был осуществлен К. Эллингом в книге «Наши народные мелодии» 1909 г. [173]. Автор прокомментировал особенности нотаций, определявшихся индивидуальным подходом их авторов.

В 1802 г. появился сборник стихов норвежского поэта Эдварда Стурьма³⁶ (1749–1794) «Песни долины»³⁷, вышедший после смерти автора [168]. Это первый опыт поэтического творчества на основе норвежского диалекта, отразивший впечатления от общения автора с крестьянами коммуны Вого (Vågå) долины Гудбранндал (Gudbrandsdal) восточной Норвегии (региона Эстланн / Østland), где родился и длительное время пребывал Э. Стурьм. Стихотворения Э. Стурьма нашли свое музыкальное воплощение в народных песнях, которые впоследствии записывали Л. М. Линнеман и А. П. Берггрен³⁸. Этот музыкально-поэтический материал стал в дальнейшем основой для многочисленных обработок.

Следующее издание, а именно «Избранные средневековые датские песни по изданиям А. С. Веделя, П. Сюва и рукописным собраниям, опубликованным Нюрупом и Рабеком» [241], в которое были включены 29 норвежских мелодий, вышло в Дании в 1812–1814 г. Оно содержало в заключительном пятом томе нотное приложение, которое подготовили «адъюнкт Стеенблох, священник

³⁶ По некоторым данным он является одним из предков У. Булля [158].

³⁷ В 1949 г. был опубликован сборник различных стихотворений Э. Стурьма, объединенных под тем же названием «Песни долины» [234]. К 200-летию со дня смерти Э. Стурьма краеведом Торгейром Бьярне Малеге (Torgeir Bjarne Malegi) издано обобщающее исследование, в котором сравниваются различные нотации мелодий на стихи Э. Стурьма, в том числе сделанные в XX в., и содержится развернутый источниковедческий научно-справочный раздел [168, 235].

³⁸ Берггрен, Андреас Петер / Berggreen, Andreas Peter (1801–1880) — датский собиратель, аранжировщик и публикатор фольклора. Автор сборника «Отечественные и иноземные народные песни и инструментальные мелодии» (1842–1847, 1861–1871), включившего около трех тысяч мелодий многих европейских народов в обработке для фортепиано. Одна из тетрадей этого сборника посвящена норвежским народным мелодиям, вольное обращение с которыми возмутило Л. М. Линнемана. Впоследствии в 1862 году появился сборник обработок «Полсотни норвежских горных мелодий» для мужского хора (1862) Л. М. Линнемана с развернутым введением об источниках.

Дрейер и декан Рённау»³⁹ [173, s. 18]. К этому изданию имел также отношение и исследователь Вернер Абрахамсон, составивший Введение к Сборнику.

В изучаемый исторический период развития норвежской культуры к народным мелодиям обращались не только музыканты и литераторы, но и представители иных сфер деятельности. Так, военнослужащий Лоренц Дидерик Клювер (Lorenz Diderik Klüwer), занимаясь картографированием различных областей Норвегии, отразил свои наблюдения о жизни крестьян норвежских гор в книге «Памятники Норвегии»⁴⁰ [219]. В приложении к данному изданию находятся три музыкальные нотации. Мелодии, записанные Л. Д. Клювером, Л. М. Линнеман подвергал критическому анализу за недостоверность, что не помешало музыканту неоднократно гармонизовать их.

Процесс планомерной фиксации музыкально-поэтических образцов собственно на территории норвежского королевства начался с середины XIX в. Представители новой интеллигенции, воодушевленные идеей национального политического и культурного возрождения Норвегии, ее освобождения от влияния Датского королевства, погружались в изучение традиционной норвежской культуры и активно обращались к ней в городской среде. Молодые норвежские исследователи представляли собой общность взаимодействовавших друг с другом писателей и музыкантов. Творческие результаты такого сотрудничества воплотились в изданиях норвежского фольклора, подготовленных группами собирателей, которые хорошо были знакомы с уже рассмотренными нами изданиями XVIII – начала XIX в.

³⁹ «Adjunkt Steenbloch, Præsten Drejer og Provst Rønnau». В сборнике впервые обнаруживаются мелодии к вышеуказанным подобным сборникам их предшественников. К. Эллинг в упомянутом исследовании выделил нотации, по его аргументированному мнению, являющиеся собственно норвежскими, указал автора каждой нотации и привел некоторые сопоставления источниковедческого характера с публикациями более позднего времени [173].

⁴⁰ Полное наименование — «Памятники Норвегии, засвидетельствованные во время путешествия по северным горам и описанные Лоренцом Дидерихом Клювером, капитаном и адъютантом дивизии, а также членом Королевского общества ученых Норвегии» («Norske Mindesmærker, aftegnede paa en Reise igjennem en Deel af det Nordenfjeldske, og beskrevne af Lorentz Diderich Klüwer, Capitaine og Divisions-Adjutant, Medlem af det Kongelige Norske Videnskabers Selskab») [219].

1.2 Этапы творческого пути Л. М. Линнемана

Включение Л. М. Линнемана в развитие направления музыкальной культуры, связанного с утверждением национальной самобытности норвежцев, было довольно органичным. В настоящем параграфе предпринята попытка характеристики деятельности музыканта в контексте культуры эпохи.

Творческая деятельность Л. М. Линнемана охватывает шесть десятилетий — с 1825 по 1887 г. Изучение биографических материалов [95, 183, 194, 205] позволяет отчетливо проследить три основных этапа творческого пути художника: ранний (становление в 1820–30-е годы), зрелый (расцвет в 1840–1870-е годы) и поздний (1880-е годы). Им соответствуют пять хронологических периодов, границами которых служат важнейшие обстоятельства жизни Л. М. Линнемана⁴¹.

В творческом пути и наследии Л. М. Линнемана довольно отчетливо прослеживаются «церковная» и «светская» линии. Под «церковной» подразумевается участие Л. М. Линнемана в жизни норвежской евангелическо-лютеранской церкви: пребывание в статусе кантора и органиста Вор Фрельсерс кирке (Vor Frelzers kirke — «церковь Спасителя»)⁴², органного мастера; его работа в качестве автора, составителя и редактора сборников псалмов, учителя церковного пения на богословском факультете Университета Кристиании и др. «Светскую» линию деятельности Л. М. Линнемана составляет его композиторское творчество⁴³, тесно связанное с концертной жизнью родного города Тронхейма и Кристиании. Формы концертной деятельности Л. М. Линнемана были чрезвычайно разносторонними: руководство хором Норвежского студенческого общества, участие в музыкальном сопровождении спектаклей Публичного театра, общества любителей музыки «Музыкальный лицей», Филармонического общества и др. Отметим также, что имя Л. М. Линнемана неразрывно связано с историей основания первой норвежской консерватории, преобразованной из

⁴¹ Периодизация творческого пути Л. М. Линнемана представлена в Таблице 1 Приложения А.

⁴² В настоящее время кафедральный собор Осло.

⁴³ Список сочинений Л. М. Линнемана приведен в Приложении Б.

созданной при его жизни совместно с сыном Петером Школы органистов (Organistskole).

Рассмотрение каждого периода представляется необходимым для того, чтобы приблизиться к пониманию процесса развития музыкального мышления и творческих приоритетов Л. М. Линнемана, на протяжении всей жизни изучавшего национальную музыкальную культуру.

Первый период (1812–1833). Первые двадцать лет жизни Л. М. Линнемана прошли под большим влиянием отца Уле Андреаса Линнемана⁴⁴, «самого образованного музыканта своей эпохи»⁴⁵. Он не только посвятил своего сына в тайны музыкального искусства, преподав ему первые уроки, но и явил образ разностороннего музыканта-ремесленника, который нашел яркое отражение в сознании начинающего музыканта. Это сформировало направление его творческих сил в будущем. Людвиг Матиас стал последователем своего отца и отчасти повторил его судьбу. Линнеман-старший около пятидесяти лет состоял в должности органиста Вор Фрюе кирке (Vor Frue kirke — «церковь Богоматери») в Тронхейме, позднее Людвиг Матиас сорок семь лет жизни посвятил служению кантором в Вор Фрельсерс кирке в Кристиании. Уле Андреас стал составителем первого норвежского сборника протестантских псалмов [162], Людвиг Матиас продолжил работу в этом направлении и опубликовал новые сборники, отчасти заменившие датские. Впоследствии Людвиг Матиас не раз обращался к рукописным записям народной музыки, сделанным своим отцом, и использовал некоторые из них в сборнике «Старые и новые мелодии норвежских гор». Они и стали первыми рукописями в Собрании Л. М. Линнемана, которому еще предстояло сформироваться в последующие десятилетия.

Сознательно избрав путь музыканта, Л. М. Линнеман не ограничивался только деятельностью церковного органиста, расширив сферу применения творческих способностей.

⁴⁴ Линнеман, Уле Андреас / Lindemann, Ole Andreas (1769–1857) — органист, композитор и музыкальный просветитель [192].

⁴⁵ «... sin tids lærdeste musiker» [194].

Второй период (1833–1839). В 1830-е годы все более отчетливо определились два направления развития норвежского искусства. Представители первого выступали за продолжение связей с датской и общеевропейской культурой после расторжения Унии с Данией в 1814 г.⁴⁶ Его возглавлял поэт Юхан Себастьян Вельхавн⁴⁷, воззрениям которого симпатизировал известный композитор Хальфдан Хьерульф⁴⁸. Приверженцы второго направления ратовали за продвижение национально самобытного искусства во многом благодаря обращению к норвежскому фольклору. Его вдохновителем был Хенрик Вергеланн⁴⁹ — видный политический деятель, писатель-публицист, выступавший за культурную независимость Норвегии. Оба направления отражали общественно-политические настроения в государстве в первой половине XIX в. и заявили о себе сначала в литературно-критических работах, затем в живописи и музыке. Яркое развитие далее получила вторая, национально-патриотическая тенденция, со временем потеснившая первую.

Влияние Х. Вергеланна на студенческую молодежь Кристиании, к которой примкнул Л. М. Линнеман, было определяющим. Л. М. Линнеман, студент богословского факультета Университета, стал активным членом Студенческого общества — важного политического и литературно-музыкального содружества, в котором Х. Вергеланн был центральной фигурой. Историки, поэты, художники и музыканты встречались на собраниях Студенческого общества Университета Кристиании, способствуя популяризации памятников национального искусства. В

⁴⁶ Возрождению норвежской национальной культуры способствовало два события: основание в 1811 г. Университета Кристиании (впоследствии важнейший национальный научно-исследовательский и культурный центр) и появление в 1814 г. в Эйдсволле (Eidsvold) первой норвежской конституции, которая положила конец многолетней Унии с Данией (1537–1814). В предшествующие годы норвежский язык был заменен датским, и общность культур сохранялась еще в течение ряда лет, в том числе и во время последующей Унии Норвегии со Швецией (1814–1905) [36, 48, 62].

⁴⁷ Вельхавн, Юхан Себастьян / Welhaven, Johann Sebastian (1807–1873) — литературный деятель; изложил свои воззрения в известном поэтическом сборнике «Заря Норвегии» и литературно-исторических исследованиях.

⁴⁸ Хьерульф, Хальфдан / Kjerulf, Halfdan (1815–1868) — норвежский композитор, известный сегодня своими камерно-вокальными сочинениями.

⁴⁹ Вергеланн, Хенрик Арнольд / Wergeland, Henrik Arnold (1808–1845) — писатель, один из основоположников норвежской литературы; оказал значительное влияние на творчество Бьернстjerne Бьёрнсона и Хенрика Ибсена.

1833 г. священник и писатель Андреас Файе при содействии Х. Вергеланна опубликовал «Норвежские саги», одно из первых изданий национального эпоса в норвежской романтической литературе [220]. Х. Вергеланн предлагал студентам исполнять народную музыку родных областей и многие народные мелодии, записанные и обработанные Л. М. Линнеманом, были услышаны именно в студенческой среде. В 1830-е годы Студенческое общество стало инициатором создания музыкального содружества, состоявшего из певцов и исполнителей на музыкальных инструментах для сопровождения своих вечерних собраний. С 1836 г. Л. М. Линнеман был его музыкальным директором. К этому времени относятся произведения для мужского и смешанного хора, стиль которых близок в то время распространенному в Германии движению Лидертафель⁵⁰. Л. М. Линнеман играл также на виолончели в театре Кристиании с 1834 по 1840 годы, с 1838 г. — на собраниях вновь образованного Музыкального лица, к чему неодобрительно относился его отец, которому хотелось, чтобы сын сосредоточился на занятиях богословием.

С 1833 г. вся последующая жизнь Л. М. Линнемана была связана со столицей Норвежского королевства Кристианией. В первый же день своего пребывания в ней музыкант выступил за органом крупнейшего храма города (Вор Фрельсерс кирке) и через некоторое время стал его главным органистом и кантором, сменив на этом посту своего брата Якоба Андреаса⁵¹. Работа органистом вдохновила композитора на создание сочинений для органа, среди которых наиболее значительное в данном периоде — Семнадцать вариаций на псалом «Кто знает, как близок мой конец» («Hvo veed hvor nær er min Ende», 1836). Этот цикл оказался его первым произведением на основе религиозной мелодии нефольклорного происхождения. Позднее Л. М. Линнеман предпочитал

⁵⁰ Лидертафель (нем. Liedertafel) — движение любительских мужских хоровых сообществ, появившееся в Германии в начале XIX в. и распространившееся в ряде соседних государств.

⁵¹ Линнеман, Якоб Андреас / Lindeman, Jacob Andreas (1805–1846) — священник и церковный органист, вошедший в историю норвежской музыки как автор публикации «Мелодии хоралов из собраний Кинго, Гульдберга и Христианского евангелического сборника псалмов, согласно указу короля от 15 июня 1835 года, изложенные в цифрах для игры на псалмодиконе с руководством о его использовании» [163].

цитировать народный вариант протестантского хорала — религиозную народную мелодию⁵² с точно сохранным ритмическим рисунком.

Третий период (1840–1857). Начало следующего периода деятельности Л. М. Линнемана, открывшегося в 1840 г., ознаменовано несколькими примечательными событиями как в «церковной» сфере, так и в «светской». Он вступил в должность кантора Вор Фрельсерс кирке, на которой находился последующие сорок семь лет, и стал руководителем хора мальчиков Детского дома (Weisenhuset) для сопровождения богослужений⁵³. С увлечением Л. М. Линнеман участвовал в движении любительских мужских хоров, проявил инициативу в создании хоровых и оркестровых обществ Кристиании. В 1844 г. основал Хор Норвежского студенческого общества, не прекращающий существовать и ныне⁵⁴. Ему посвящено большинство сборников обработок народных мелодий Л. М. Линнемана, поскольку хор не раз становился их первым исполнителем. В 1846 г. Л. М. Линнеман выступил одним из инициаторов создания Филармонического общества, в котором вплоть до 1865 г. был хормейстером и помощником дирижера⁵⁵.

С 1840 г. стали публиковаться мелодии, сочиненные Л. М. Линнеманом и записанные им в норвежских провинциях, в виде нотных приложений к поэтическим сборникам псалмов и народных песен. Большинство изданных в течение всей жизни Л. М. Линнемана мелодий представлено в обработке для хора или фортепиано. Ряд изданий содержал одноголосные нотации. Они и были

⁵² О жанре религиозной народной мелодии см.: [34, с. 40–41; 80, с. 203–204].

⁵³ В эти годы Л. М. Линнеман активно начал разрабатывать методы музыкального воспитания. Работу в этом направлении он продолжил, когда впоследствии с 1849 г. стал преподавать церковное пение на семинарах по богословской практике в Университете Кристиании. Для работы в качестве учителя пения в деревенских и городских школах ему потребовался педагогический репертуар. Так Л. М. Линнеман использовал мелодии псалмов и песен, большую часть которых он сочинил в 1860–1870-е годы. Они незамедлительно вошли в практику учителей музыки. Его видение музыкального образования было положено в основу открытой им совместно с сыном Петером Школы органистов.

⁵⁴ История деятельности упомянутого хорового коллектива освещена на страницах его официального Интернет-сайта [167].

⁵⁵ Учитывая опыт Филармонического общества, Э. Григ основал в 1871 г. Музыкальное общество Кристиании, в число руководителей которого был включен и Л. М. Линнеман [66].

подготовлены в этот период его работы в сотрудничестве с единомышленниками Л. М. Линнемана. Результатом совместной работы с одаренным проповедником и писателем Вильгельмом Вексельсом⁵⁶, который увлек его идеей обновления церковно-певческой практики, стал сборник «Хоралы и псалмы к “Христианским псалмам”» [165] — с него началась публикация литургической музыки Л. М. Линнемана. В 1840 г. он опубликовал нотное приложение к поэтическому «Сборнику песен, народных баллад и стемов», составленному Й. Му [224], одним из знаменитых соавторов сборника «Норвежских народных сказок» [211]⁵⁷. В 1853 г. священник и писатель Магнус Броstrup Ланнстад опубликовал поэтический сборник «Норвежские народные песни» [213], составителем одноголосного нотного приложения к которому стал Л. М. Линнеман.

В 1841 г. появился первый сборник обработок «Мелодии норвежских гор» для мужского хора [210]. В нем заметно стремление автора использовать новые гармонические решения. Этот подход затем раскроется в сборнике «Старые и новые мелодии норвежских гор» для фортепиано (1853–1867) [243].

Формирование Собрания записей народной музыки в третьем периоде протекало наиболее активно. В 1840 г. норвежским парламентом Стортингом была учреждена стипендия, предназначавшаяся для ученых, художников и писателей. Л. М. Линнеман обратился с просьбой выделить ему средства для поездок в норвежские деревни, однако получил отказ (см. 2.1). Стипендию на посещение норвежских деревень с целью записи «народного псалмопения» («norsk salmesang») [205, s. 203] как предполагаемую основу для реформы литургической практики музыкант получил в 1848 г. от Университета Кристиании. Результатом поездки в Валдрес, Вого и Мелдал летом 1848 г. стали записанные им 96 религиозных народных мелодий, озаглавленных в Собрании

⁵⁶ Вексельс Вильгельм Арнольд / Wexels Wilhelm Arnold (1797–1866) — священник норвежской евангелическо-лютеранской церкви, автор поэтических сборников псалмов. Оказал значительное влияние на Л. М. Линнемана в 1830-е годы. Часть из сочиненных им мелодий к стихотворениям В. А. Вексельса впоследствии вошла в сборники псалмов, они используются в практике протестантской церкви и в наши дни.

⁵⁷ Сборник был издан на русском языке под заглавием «На восток от солнца, на запад от луны» [6].

самим собирателем как «Валдресские мелодии псалмов из Сборника Кинго для церковной книги» («Valdriske Psalmøtona aat Kingos Psalmøbok ell Kjørkjøbok»), а также — 145 светских мелодий. В 1851 г. Л. М. Линнеман получил государственную субсидию для поездки с целью записи народной музыки и отправился в Телемарк, Хардангер и Халлингдал, где встретился с первой собирательницей норвежских песен У. С. Крёгер (см. 1.3). Их знакомство положило начало плодотворному сотрудничеству, воплотившемуся во взаимном обмене нотациями и работе Л. М. Линнемана над редактированием народных мелодий. В 1853 г. он подготовил издание народных песен, записанных У. С. Крёгер, но рукопись так и не была опубликована. Большая часть записей У. С. Крёгер, однако, вошла в подготовленное Л. М. Линнеманом нотное приложение к упомянутому сборнику «Норвежские народные песни» М. Б. Ланнстада.

С 1852 по 1858 г. Л. М. Линнеман самостоятельно работал в избранном направлении без финансовой поддержки и не упускал возможности получить новые музыкальные впечатления от жителей селений, посещавших столицу во время ярмарок. Он накопил достаточно материала, чтобы начать публиковать его в гармонической обработке. Так появились «Старые и новые мелодии норвежских гор», первая тетрадь которых была выпущена в 1853 г., а также «Народные песни» для мужского хора (1854). Сборники сразу привлекли всеобщее внимание, поскольку к тому времени подобные опусы в норвежской музыке были немногочисленны.

Четвертый период (1858–1874). В эти годы Л. М. Линнеман стал участником полемики о развитии национального пения в норвежской евангелическо-лютеранской церкви, все более удалявшейся от датского влияния как в церковно-иерархическом отношении, так и в музыкальном. Дискуссия в истории норвежской музыки получила наименование «битвы за псалмопение» («salmestrid») и разворачивалась между двумя ведущими оппонентами — Л. М. Линнеманом и известным музыкальным деятелем Юханом Дидриком

Беренсом⁵⁸. Начало ей положило исследование Ю. Д. Беренса «О литургическом псалмопении и его использовании в норвежской церкви» (1858) [223]. Автор описал особенности музыки обихода евангелическо-лютеранской церкви и изложил свое видение ее современного состояния в Норвегии. Ю. Д. Беренс был сторонником равномерно звучащих хоральных гармонизаций псалмов, укоренившихся в практике норвежской церкви до середины XIX в., и призывал композиторов продолжать эту тенденцию. Л. М. Линнеман выступал за обновление ритмического и интонационного языка хоралов введением пунктирных фигур, появившихся при распространении псалмов в крестьянской среде. В 1859 г. в ответ на исследование Ю. Д. Беренса Л. М. Линнеман и М. Б. Ланнстад опубликовали сборник «Духовные песнопения Мартина Лютера» [203], содержащий четырехголосные обработки в т. н. «ритмическом стиле» («rytmisk stil»). Помимо этого, книга включала научное исследование с множеством ценных замечаний⁵⁹. М. Б. Ланнстад считал, что обновление литургического пения должно происходить на основе норвежской народной музыки. В свою очередь Л. М. Линнеман, не отрицая этого пути, полагал, что сильно орнаментированные народные варианты псалмов (религиозные народные мелодии) непригодны для введения в общенорвежский обиход, и предлагал умеренно использовать их ритмические и интонационные особенности. В этом музыкант нашел поддержку со стороны членов вновь образованного Норвежского общества. Его основатели Б. Бьёрнсон, Х. Ибсен и У. Булль осенью 1859 г. ставили своей задачей «развитие национальной литературы и искусства» [205, s. 288]⁶⁰. Л. М. Линнеман, уже известный к тому времени своей плодотворной разносторонней деятельностью, без промедления стал его членом. На встречах

⁵⁸ Беренс, Юхан Дидрик / Behrens, Johan Didrik (1820–1890) — норвежский композитор, дирижер и музыкальный педагог.

⁵⁹ На стороне Л. М. Линнемана к дискуссии присоединился и композитор, органист и дирижер Отто Винтер-Йельм (Winter-Hjelm, Otto, 1837–1931), опубликовавший на основе его фольклорных изысканий «37 старинных мелодий псалмов» (1876) [149].

⁶⁰ «... til Fremme af Nationalitet i Literatur og Kunst».

общества организовывались лекции и музыкальные вечера⁶¹, обсуждались разнообразные проблемы национального искусства. На концертах общества часто выступали в ансамбле У. Булль и Л. М. Линнеман. Во время одного из них в Кристиании начался пожар, который затронул также дом Л. М. Линнемана. Почти все его имущество, включая обширную библиотеку вместе с его собственными сочинениями, а также с архивом его отца, было утрачено. Бесследно исчезло и около четырехсот нотаций народных мелодий, ожидавших своего издания. Вскоре Б. Бьёрнсон опубликовал статью в газете «Афтенпостен» («Aftenposten») о произошедшей утрате и обратил внимание общественности на значение деятельности Л. М. Линнемана. Он сетовал на то, что его разносторонняя занятость не позволяет сосредоточиться на задачах национальной важности, стоявших перед ним как популяризатором народной музыки. Выступление Б. Бьёрнсона возымело желанное действие, и с 1860 г. в течение последующих четырнадцати лет Л. М. Линнеман получал ежегодную стипендию от Стортинга на посещение норвежских деревень и публикацию записанных мелодий. Так он стал первым музыкантом, удостоившимся именной стипендии от Стортинга⁶².

В период с 1860 по 1874 г. Л. М. Линнеман посетил несколько десятков деревень из провинций восточной Норвегии. Многие из образцов были творчески переосмыслены и представлены в виде очередных сборников обработок: в следующих тетрадах «Старых и новых мелодий норвежских гор» и «Полсотни горных мелодий, гармонизованных для мужских голосов» (1862). «Старые и новые мелодии норвежских гор» включают свыше шестисот песен и наигрышей разнообразных жанров. Большинство из них собрано самим Л. М. Линнеманом, но некоторые из них переданы ему другими собирателями (см. 3.1).

В этот период деятельность Л. М. Линнемана получила признание на высшем государственном уровне. В 1870 г. к сорокалетию своего пребывания в

⁶¹ Один из участников Норвежского общества в своих воспоминаниях писал: «Невозможно забыть игру Л. М. Линнемана на вечерних собраниях Общества. Богатство звучания народных мелодий в его исполнении наполняло зал» («Lindemans Spil på hine Selskabs Kvælder kan ikke glemmes. En Ringdom af Folkemelodier fyldte Salen under hans Spil») [205, s. 289].

⁶² Позднее именная стипендия была присуждена также Э. Григу и Ю. Свенсену.

должности кантора Вор Фрельсерс кирке он удостоился звания кавалера (рыцаря) ордена святого Улафа — одной из наиболее почетных наград за заслуги перед норвежским обществом (Приложение В, Рисунок 1).

Слава Л. М. Линнемана как органного импровизатора распространилась за пределы Норвегии. Антрепренеры лондонского королевского Альберт-холла пригласили его принять участие в концертах, посвященных открытию зала в 1871 г. Многие наиболее известные органисты Европы, в том числе Антон Брукнер и Камиль Сен-Санс, были приглашены выступить с сольными концертами. Игра Л. М. Линнемана перед трехтысячной аудиторией была встречена с восторгом. Он был особенно благодарен за это публике, которая разделила с ним его любовь к национальной музыке.

Пятый период (1874–1887). С 1874 г. Л. М. Линнеман по состоянию здоровья прекратил свою собирательскую деятельность. Общее число записанных им мелодий достигло уже полутора тысяч, и теперь он уделял основное внимание сравнению мелодических вариантов наигрышей и песен. Прекращение собирательской деятельности в этот период привело к остановке работы над гармонизацией народных мелодий. Композиторское творчество Л. М. Линнемана в 1870-е годы представлено органными сочинениями. В 1877 г. была утверждена к использованию на богослужениях «Хоральная книга» Л. М. Линнемана, что явилось признанием результатов его работы в этом направлении и победой в «битве за псалмопение».

Два первых периода составляют начальный этап развития деятельности Л. М. Линнемана. Во втором периоде влияние отца постепенно отступает на задний план, о чем свидетельствует усиление «светской» линии деятельности. Эта жизненная сфера не вызывала одобрения отца, прочившего Людвигу Матиасу священническое будущее. Композиторское творчество, как и фольклорный архив, только начали формироваться. Деятельность в эти периоды предопределила дальнейшее развитие событий жизни в упомянутых направлениях. В те годы Л. М. Линнеман впитывал все идеологические и творческие импульсы от своего

окружения, которое составляли заметные личности в современной ему культурной среде Тронхейма и Кристиании. В последующие годы Л. М. Линнеман сам становится одним из «законодателей мод» в музыкальной культуре норвежской столицы, энергично отстаивавшим собственную патриотическую позицию в искусстве.

Третий и четвертый периоды характеризуются зрелостью и творческой самостоятельностью. В это время была написана основная часть сочинений, большинство из которых представляет собой обработки записанных им народных мелодий для смешанного и мужского хора, а также для фортепиано.

Стремление Л. М. Линнемана учиться и вести просветительскую деятельность не угасало на протяжении всей жизни и приобретало разные формы выражения. С особой силой это качество проявилось на заключительном этапе его творческого пути.

1.3 Собирательница норвежского фольклора У. С. Крёгер: творческие контакты с Л. М. Линнеманом

Среди современников Л. М. Линнемана, участвовавших в процессе собирания и сохранения народных норвежских песен, наиболее значительной фигурой следует считать У. С. Крёгер. Л. М. Линнеман пользовался ее рекомендациями в отношении географии поездок, имен народных исполнителей. Кроме того, фольклорные материалы У. С. Крёгер вошли в Собрание Л. М. Линнемана. Близкие творческие контакты оказали обоюдное воздействие на музыкантов. Жизненные обстоятельства стали причиной того, что судьба их рукописного наследия сложилась по-разному. В настоящем параграфе поставлена задача выявить признаки общего и различного в становлении творческого пути двух собирателей фольклора, а также некоторых особенностях полевой работы⁶³.

У. С. Крёгер родилась в 1801 г. и провела большую часть жизни в самом сердце провинции Телемарк в восточной части Норвегии. Иоханнес Крёгер, отец

⁶³ Результаты работы опубликованы в статье А. Г. Остапенко «Улеа Крёгер в истории собирания норвежского фольклора середины XIX века» [94].

Улеа, в течение тридцати лет был священником в коммуне Хеддал (Heddal) Телемарка. В разное время У. С. Крёгер проживала в нескольких телемаркских деревнях коммун Квитесейд (Kviteseid) и Сельюр (Seljord), где глубоко впитала богатую народную культуру во всем ее многообразии. Это позволило ей стать носительницей народной традиции, высоко оцененной Л. М. Линнеманом и М. Б. Ланнстадом, а со временем и посвятить себя собиранию народной музыки.

Юная Улеа, подобно большинству норвежских музыкантов того времени (прежде всего, женщин), получила образование дома. Один из первых ее биографов Х. Г. Хеггтвейт в 1918 г. писал: «О ней отзывались как о необычайно богато одаренной женщине, обученной своей матерью, которая была особо талантливой, утонченной и хорошо образованной дамой с широкими интересами и знаниями. Она дала своим дочерям превосходное домашнее воспитание и старательно обучила их различным домашним ремеслам⁶⁴; особенно основательное образование они получили в области музыки и искусства»⁶⁵ [154, s. 10–11]. Х. Г. Хеггтвейт отмечал, что исключительная музыкальная одаренность Улеа проявлялась в ее деятельности, связанной с собиранием песен: «В музыкальном отношении Улеа Крёгер была на редкость одаренной, обладала особенно красивым, высоким и богатым голосом и настолько владела музыкой, что с легкостью могла записывать мелодии и целые пьесы по слуху. С детства она также хорошо владела игрой на национальном инструменте лангелейке⁶⁶. Эти навыки и умения дали ей возможность спасти от забвения мелодии многих героических баллад и других народных песен, инструментальных наигрышей и т. п., которые сейчас известны большей частью благодаря Л. М. Линнеману и его различным сборникам обработок норвежских горных мелодий»⁶⁷ [154, s. 12].

⁶⁴ У. С. Крёгер владела также навыками традиционного художественного шитья и росписи.

⁶⁵ «Hun omtales af alle, der kjendte hende, som en usædvanlig rigt udrustet Kvinde, der lignede langt mindre paa Faderen end Moderen, som skal have været en særdeles begavet, dygtig og fint dannet Dame med mange Interresser og Kundskaber».

⁶⁶ Подробнее об этом инструменте см. 2.4.

⁶⁷ «I musikalsk Retning var Olea Crøger sjelden begavet, havde en enestaaende smuk, høi og fyldig Sangstemme og var saa vel hjemme og øvet i Musikken, at hun med Lethed kunde nedtegne Toner og Musikstykker, som hun hørte. Fra Barndommen af var hun ogsaa særdeles flink til at spille paa det nationale instrument Langeleik. Disse evner og Færdigheder gjorde det muligt for hende at redde fra

Продолжила свое обучение Улеа в Кристиании, где она погрузилась в культурную среду норвежской столицы и вскоре обзавелась широким кругом друзей. Ее круг общения составляли поэты, писатели, художники и ученые того времени, среди которых М. Б. Ланнстад, Йорген Му, П. К. Асбьёрнсен, Хенрик Вергеланн и многие другие. Жизнь в столице не была близка У. С. Крёгер, и в 1830 г. после смерти своего отца она приобрела расположенный неподалеку от Хеддала небольшой дом в коммуне Сельюр, который с тех пор послужил основным местом ее пребывания⁶⁸.

В 1832 г. У. С. Крёгер начала преподавать пение, давать уроки музыки и домашних ремесел в Школе для учителей⁶⁹ в Квитесейде («Kosaskulen»), что не только послужило значительной вехой в ее жизни, но и имело значение для жителей всей области Телемарк. Она стала одной из первых женщин в норвежском обществе, занимавших должность учителя и прославившихся благодаря своим незаурядным педагогическим способностям⁷⁰. В течение более двадцати лет (1832–1855) продолжалась педагогическая деятельность У. С. Крёгер также и в других населенных пунктах Телемарка. Она внесла большой вклад в развитие певческого искусства, прежде всего, Верхнего и Нижнего Телемарка, а также за его пределами [144].

Доподлинно неизвестно, с какого именно времени началось увлечение У. С. Крёгер записью фольклора. Источники свидетельствуют о том, что

Forglemmelse talrige Kjæmpe- og Folkevisemelodier, Slaatter og lignede; de findes nu for Størstedelen offentliggjorte af L. M. Lindeman i hans Forskjellige Samlinger af norske Fjeldtoner».

⁶⁸ Обстоятельства жизни по-разному влияли на отношение к крестьянской культуре двух собирателей, связанных друг с другом общими интересами. Горожанин Л. М. Линнеман, по долгу службы около пятидесяти лет проведший большую часть времени в столице, навещал норвежские деревни в течение непродолжительного срока и только в летний период года. Жившая в провинции У. С. Крёгер тяготела к крестьянскому быту Телемарка и была погружена в музыкальную культуру населявших его жителей.

⁶⁹ Словарь под редакцией В. П. Беркова дает указание, что до 1973 г. *lærerskole* называли впоследствии педагогические институты (*lærerhøyskole*) [86, с. 741].

⁷⁰ К слову, У. С. Крёгер была одной из первых женщин в Норвегии, высказавших идею необходимости продолжения начального образования для девочек среднего сословия (*borgerskapet*) наравне с мальчиками. Первым не предоставлялось возможности после окончания начальных десяти классов обучения основной школы (*grunnskole*) перейти в школу дополнительного образования (*videregående skole*). Альтернативу У. С. Крёгер видела в неформальном обучении девочек, в частности, домашним ремеслам. (О разных исторических формах организации школьного обучения в Норвегии см.: [86, с. 741])

У. С. Крёгер примерно десятилетием ранее Л. М. Линнемана начала деятельность по сбору народной музыки⁷¹ [154, s. 13], однако ее опыт значительно уступает Л. М. Линнеману в общей протяженности собирательской работы.

Известно, что во время своей педагогической работы У. С. Крёгер использовала псалмодикон⁷² (Приложение В, Рисунок 2). Этот инструмент оказался востребован ею и в записи народной музыки⁷³. В рукописях норвежских народных песен У. С. Крёгер применяла специфический способ музыкальной нотации — цифровую фиксацию мелодии. Этот метод среди норвежских собирателей, насколько известно автору настоящей статьи, применяла только У. С. Крёгер (Приложение В, Рисунок 3).

Собирательница располагала нотацию вертикально на полях в виде цифровой табулатуры, в которой тоны мелодии обозначены номерами,

⁷¹ «Непосредственно через музыку пришел к ней и ранний интерес к самим песням, а на пороге своего тридцатилетия, когда они всё еще были широко распространены среди горного населения Верхнего Телемарка (хотя едва ли кто-либо точно понимал их ценность), ее посетила идея собирания фольклора. Многие из тех песен сегодня уже забыты в наших тихих и укромных долинах» («Gjennem den eiedommelige Musik fik hun tidlig Interesse for selve Viserne, og ved Begyndelsen av Trediveaarene, altsaa i Tid, da disse endnu blomstrede forholdsvist rigt blandt Fjeldfolket i Øvre Thelemarken, medens neppe nogen havde fuldt Syn for deres Betydning, gik hun igang med Indsamling, og det lykkedes hende at redde en Mængde, som nu forlængst glemt selv i vore stille, lukkede Afdale») [154, s. 13]. В письме к директору государственного архива Кристиану Ланге М. Б. Ланнстад вспоминал: «Уже в 1840 или [18]41 году мы с девушкой Крёгер начали записывать песни в просторечии» («... allerede i Aaret 1840 eller 41 havde Jomfru Crøger og jeg begyndt hver for sig at samle Viser i Folkesproget») [144]. Р. Берге сообщает, что интерес к народным песням возник еще в отроческом возрасте [154, s. 33].

⁷² Псалмодикон (нор. salmodikon) является скандинавской разновидностью средневекового европейского монохорда, с которым его роднит ряд конструктивных особенностей: инструмент состоял из вытянутой прямоугольной, иногда трапецевидной коробки-резонатора с резонаторными отверстиями в деке и одной жильной струны, звуки на которой воспроизводились при помощи смычка (левой рукой прижимали струну, а правой водили смычком). Изобретение псалмодикона в 1823 г. предписывают шведскому пастору Ю. Дилльнеру, однако в норвежском инструментоведении бытует мнение, что ранее он был сконструирован норвежским пастором Ларсом Роведюдом. Так или иначе, шведские и норвежские псалмодиконы роднит наличие на грифе высоко выступающих ладов с цифровыми обозначениями. Л. Роверюд развил незамысловатую цифровую систему нотации, которая применялась для записи мелодий, специально предназначенных для их разучивания с помощью псалмодикона. Цифрами на этом инструменте обозначали порядковые номера ладов от порожка до крайнего лада над декой (при традиционном положении инструмента горизонтально относительно исполнителя — справа налево) [178, s. 41; 199, s. 26].

⁷³ Подробное изучение нотных записей У. С. Крёгер было выполнено в предшествующие годы группой норвежских исследователей во главе с Астри Норой Рессем. Результаты опубликованы в издании «Одиноко цветущая лилия: записи фольклора Телемарка в 1840–50-е годы» [199].

соответствующими ладам псалмодикона. Расцвет этой нотации в Норвегии пришелся на середину XIX в., когда, по словам А. Н. Рессем, псалмодикон «сыграл большую роль в становлении Норвегии как поющей нации»⁷⁴ [199, s. 26]. С 1830-х годов некоторое время он употреблялся, прежде всего, в церквах, в которых отсутствовал орган, отчего и возникло название инструмента, которое означает «пение псалма» [163, s. III], но также и в обучении пению в начальных школах (allmueskule). Популярности псалмодикона в народной среде способствовала простая конструкция, близкая норвежской разновидности традиционной цитры — лангелейку.

Несмотря на то, что У. С. Крөггер, по-видимому, специально не обучалась игре на этом инструменте, она владела им в достаточной степени. Псалмодикон был обязательной принадлежностью собирательской работы У. С. Крөггер и сопровождал ее в большинстве поездок. Возможно, именно под влиянием У. С. Крөггер Л. М. Линнеман осуществил записи наигрышей на лангелейке (см. 3.4).

Этот инструмент был известен большинству норвежских и скандинавских музыкантов того времени. Брат Л. М. Линнемана Юн Андреас опубликовал сборник «Мелодии хоралов из собраний Кинго, Гульберга и Христианского евангелического сборника псалмов, согласно указу короля от 15 июня 1835 года, изложенные в цифрах для игры на псалмодиконе с руководством о его использовании» [163]. Это издание, главный инструментоведческий опыт описания псалмодикона, помимо цифровых нотаций, содержало подробные указания о способах их чтения и об игре на этом инструменте. Л. М. Линнеман как церковный музыкант не только умел им пользоваться, но и владел навыком чтения цифровой нотации для псалмодикона, что позволило ему стать расшифровщиком и редактором народных мелодий, записанных У. С. Крөггер⁷⁵.

⁷⁴ «[Salmodikon] spillet hovede role i etablering av Norge som sangnasjon».

⁷⁵ О содержании рукописей см. 3.1.

У. С. Крёгер оказала неоценимую помощь Л. М. Линнеману и М. Б. Ланнстаду не только как глубокий знаток телемаркских традиций. Она направляла их к выдающимся исполнителям норвежской музыки.

Когда У. С. Крёгер была готова завершить свою работу, на которую потребовались время и средства, она стала искать возможность опубликовать или продать рукописи. Х. Г. Хеггтвейт указывает, что в 1840 г. У. С. Крёгер обратилась к Й. Му, готовившему тогда совместно с П. Т. Маллинном первый в своем роде сборник «Собрание песен, народных баллад и стемов на норвежских диалектах». Он был изумлен записанным ею сокровищем, однако не смог поспособствовать публикации [154, s. 13]. Позднее, в 1842 г., как указывает С. Орнес, У. С. Крёгер передала свою коллекцию народных песен непосредственно самому издателю П. Т. Маллингу в Кристиании, но снова не получила поддержки⁷⁶. В том же году она попросила помощи у священника Маурица Тённесена в Нисседале (Телемарк). Тот в 1843 г. разослал приглашение на подписку издания «“Норвежские народные песни”, собранные некоей норвежской дамой, отредактированные и снабженные необходимым глоссарием пастора Тённесена, а также мелодиями органиста Линнемана» [154]⁷⁷. Когда уже через год, в 1844 г., план М. Тённесена оказалось невозможным осуществить, она отправилась в 1844 г. к М. Б. Ланнстаду. Так началось сотрудничество, заключавшееся в совместных поездках в деревни Телемарка и одновременной записью поэтических текстов М. Б. Ланнстадом и мелодий У. С. Крёгер. М. Б. Ланнстад купил коллекцию песен и объединил ее со своей, копившейся в течение многих лет, в большой бесценный труд «Норвежские народные песни», подготовленный в 1848 г. и опубликованный в 1853 г. [214]. В предисловии к сборнику он указал, что его «поощряет и поддерживает женщина, которая очень заинтересована в этом деле» [214, s. 6]. Далее он уточнил ее имя: «Музыкальное

⁷⁶ Этот факт не нашел упоминания в статье Х. Г. Хеггтвейтта.

⁷⁷ «“Norske Folkeviser”, samlede af en norsk Dame, gennemseet og forsynet med den nødvendige Ordforklaring af Pastor Thønnesen, samt med Melodier af Organist Lindeman».

приложение принадлежит дочери священника деве Улеа, которая, кстати, также имеет значительную долю в создании коллекции баллад»⁷⁸ [144].

Существуют разногласия по поводу того, в каком количественном соотношении записанные У. С. Крёгер тексты и мелодии находятся в сравнении с материалами М. Б. Ланнстада и Л. М. Линнемана в сборнике «Норвежские народные песни». По версии М. Му «записи девушки Крёгер образуют основу как текстов, так и мелодий»⁷⁹ [144].

Знакомство Л. М. Линнемана с У. С. Крёгер на начальном этапе собирательской работы в конце 1840-х годов породило у него особое отношение к народной песне, которое заключалось в понимании единства поэтического и музыкального начал. О приоритете внимания Л. М. Линнемана исключительно к музыкальному компоненту народных песен до сотрудничества с У. С. Крёгер свидетельствует его первая публикация записанных мелодий — ранее упомянутое приложение к «Сборнику песен, народных песен и стемов в норвежском просторечии» Й. Му [224]. В полевых записях Л. М. Линнемана 1848 г. слова к религиозным народным мелодиям в большинстве случаев вовсе отсутствуют. Впоследствии Л. М. Линнеман чаще приводил только одну поэтическую строфу песни, в то время как У. С. Крёгер фиксировала все известные исполнителю строфы текста. Соотношение поэтических текстов и музыкальных нотаций в опубликованных материалах У. С. Крёгер составляет примерно половину, в то время как у Л. М. Линнемана — около одной трети от общего числа текстов.

В противоположность Л. М. Линнеману, посетившему с целью записи народной музыки около ста отдаленных норвежских деревень, география записанных У. С. Крёгер нотных образцов сводится всего к нескольким наименованиям телемаркских коммун и селений. Количество зафиксированных

⁷⁸ «... opfordret og understøttet af en Dame, der levende interesserer sig for Sagen. <...> Musikbilagene skyldes fornemmelig Præstedatteren Jomfru Olea Crøger, der ogsaa forøvrigt har en væsentlig Andeel i denne Samlings Istandbringelse».

⁷⁹ «...danner jomfru Crøger's optegnelser grundstokken, baade for tekstens og for melodiernes vedkommende». С. Орнес считает, что ей принадлежит от трети до половины всего издания «Норвежские народные песни» в зависимости от того, учитывать при подсчете объем, занимаемый комментариями к ним М. Б. Ланнстада или нет [144].

ею образцов народных песен также значительно уступает записанным Л. М. Линнеманом: до наших дней сохранилось 225 слуховых нотаций У. С. Крёгер и более полутора тысячи — Л. М. Линнемана. Высокая значимость записанных У. С. Крёгер образцов и оцененных в первую очередь Л. М. Линнеманом неоспорима.

Л. М. Линнеман не ставил перед собой задачи опубликовать мелодии в их оригинальном виде. Его намерением было популяризировать норвежскую народную музыку в гармонической обработке для камерного (домашнего и салонного) музицирования или же в обиходе норвежской церкви. Исключение составили всего две, однако, весьма важные публикации нотных приложений к вышеупомянутым поэтическим сборникам Й. Му [224] и М. Б. Ланнстада [213]. У. С. Крёгер осознанно, хотя и несовершенно, стремилась отобразить мелодии согласно их оригинальному звучанию. Отношение собирателей иллюстрирует два противоположных подхода к записи фольклора: с целью зафиксировать его документально (У. С. Крёгер) и художественно обработать (Л. М. Линнеман).

Слуховые нотации норвежской народной музыки, выполненные У. С. Крёгер, по своему количеству и ценности образцов заняли центральное место в Собрании Л. М. Линнемана среди записей прочих собирателей (У. Т. Ульсена⁸⁰, А. Хейердала⁸¹). Л. М. Линнеман не только включил ее материалы в подготовленное нотное приложение к упомянутому сборнику «Норвежские народные песни» [213], но и неоднократно выполнял их обработки для различных исполнительских составов. Фольклор области Телемарк стал впервые широко известен благодаря опубликованным в сборниках Л. М. Линнемана и М. Б. Ланнстада записям У. С. Крёгер, которая одна из первых зафиксировала баллады, утраченные к XX в.

⁸⁰ Ульсен, Уле Тобиас / Olsen, Ole Tobias (1830–1927) известен как составитель сборников «Несколько вводных псалмов» («Nogle Indlednings-Salmer», 1891) и «Норвежские народные сказки и саги, записанные в Нурланне» («Norske folkeeventyr og sagn: samlet i Nordland», 1912) [222].

⁸¹ Хейердал, Андерс / Heyerdal, Anders (1832–1918) — норвежский композитор, собиратель фольклора. Составитель сборника «Норвежские танцы и слотты для скрипки» («Norske danser og Slaatter for Fiolin», 1856–1861).

Высокая оценка наследия У. С. Крёгер сохранялась на протяжении более ста лет. В 1918 г. Х. Г. Хеггтвейт писал: «Со временем стало очевидным, насколько значительное влияние народная музыка и поэзия оказала на наших композиторов и поэтов. Упомянем хотя бы Л. М. Линнемана, Эдварда Грига, М. Б. Ланнстада и О. Винье. Девушка Улеа Крёгер заложила основание нашей новой музыке и художественной поэзии, которым мы не оспоримо обладаем в наших народных мелодиях и песнях. В этом ее роль и вклад в настоящее и будущее» [144, s. 13–14]⁸².

Творческий путь Л. М. Линнемана в большой степени определен идеями национально-патриотического направления в искусстве, вызванными наступлением нового этапа исторического развития королевства Норвегии. Как церковный органист, руководитель хора, собиратель, публикатор и аранжировщик фольклора Л. М. Линнеман стал заметной фигурой в обществе Кристиании и обрел возможность оказывать влияние на единомышленников из среды столичной молодой интеллигенции. Наиболее плодотворными были контакты Л. М. Линнемана с участниками Студенческого общества Университета Кристиании, в которое в разное время входили Х. Вергеланн, Й. Му, С. Бюгге и многие другие. К ним примыкали также собиратели из иных городов и областей Норвегии, среди которых У. С. Крёгер и М. Б. Ланнстад. Благодаря их разносторонней деятельности были сформированы собрания народной поэзии и музыки, признанные крупнейшими в Норвегии в XIX в., а также стали известны необычайно ценные образцы норвежской народной музыки, чему способствовали публикации собирателей фольклора. Современное положение дел в области норвежской текстологической фольклористики позволяет изучать коллекции записей народных песен и инструментальных наигрышей собирателей XIX в. во всей полноте и взаимосвязи с историческим контекстом породившей их эпохи.

⁸² «Frøken Olea Crøger har været med at lægge den Grundsten til vor nyere Musik og Kunstdigtning, som vi ubestridelig har i vore Folketoner og Viser. Dette er hendes Fortjeneste og Betydning i Nutid og Fremtid».

Глава 2.

Собрание норвежской народной музыки Л. М. Линнемана: история формирования

Наблюдения над материалами, связанными с собирательской практикой Л. М. Линнемана, — отчетами о поездках в норвежскую провинцию (Приложения Г и Д) и полевыми рукописями — позволили проследить постепенное формирование методов работы музыканта по организации и проведению собирательских поездок. В главе рассмотрены принципы выбора Л. М. Линнеманом направления полевых исследований и методы работы с народными исполнителями.

2.1 Задачи собирательской работы

Ранее упоминалось, что Л. М. Линнеман дважды официально обращался в Академическую коллегия Университета Кристиании⁸³ с просьбой о назначении средств на организацию поездок в провинции с целью сбора народных мелодий (см. 1.2). В первом прошении 1845 г. музыкант указал следующее: «Я с особенным усердием изучал национальные мелодии, на основе которых опубликовал сборник гармонических обработок. Однако вскоре я осознал важные задачи, поставленные передо мной в области музыки, и если бы я только имел возможность согласно своему желанию подготовиться к их решению, то, как кантор и органист в главной церкви Кристиании, а также как учитель пения, надеюсь, имел бы еще больше сил потрудиться на благо развития церковной музыки в нашем Отечестве, и также довольно успешно мог бы представлять собственно национальную музыку в художественной обработке»⁸⁴ [183, s. 11].

⁸³ Академическая коллегия (Det akademiske Kollegium) на протяжении 190 лет (1813–2003) исполняла функции ученого совета Университета имени короля Фредерика (далее — Университета Кристиании).

⁸⁴ «... de nationale Melodier, af hvilke jeg har udgivet en Samling harmonisk bearbejdede. Imidlertid staar nu min Hovedattraa til Musiken, og saafremt jeg kun havde Anledning til ret efter Ønske at uddanne mig heri, vilde jeg — som Cantor og Organist i Christiania Hovedkirke og som Sanglærer — forhaabentlig have ikke saa liden Anledning til at virke for Kirkemusikens Udvidling i Færdelandet,

Начиная с 1840-х годов, Л. М. Линнеман был увлечен изучением народной музыки и идей ее распространения в городской среде. На это указывает косвенно упомянутый в заявлении первый сборник обработок Л. М. Линнемана для фортепиано «Норвежские горные мелодии» [210], опубликованный в 1841 г. и получивший одобрительные отзывы⁸⁵. В прошении 1845 г. обозначено осознание Л. М. Линнеманом своих творческих задач, связанных с развитием церковной музыки и сочинением художественных обработок норвежской народной музыки с целью ее включения в практику домашнего музицирования⁸⁶. Исходя из этого, Л. М. Линнеман определил задачи будущих исследований: «Вывести в свет столь игнорируемые и неизвестные мелодии псалмов из горных деревень и подвергнуть их скрупулезному изучению было моей главной задачей в 1848 г. в прошении о стипендии»⁸⁷ [239, s. 91].

Прошения в Академическую коллегия Университета Кристиании свидетельствуют о намерении Л. М. Линнемана предпринять собирательскую поездку для знакомства с народной музыкой непосредственно в среде ее бытования. Э. Гэукстад пишет, что мелодии для своего первого опуса обработок Л. М. Линнеман заимствовал из рукописей отца или записывал от приезжих

ligesom jeg maaske ogsaa kunde være heldig nok til at høve den egentlige nationale Musik med kunstnerisk Behandling».

⁸⁵ Один из образцов положительного отзыва на упомянутый опус был опубликован в газете «Моргенбладет» («Morgenbladet») от анонимного автора: «Наши горные мелодии, — эти удивительные напевы из народного сердца, в которых выражаются его дерзкие устремления и смелое, жизнерадостное мировоззрение, а также скорбное и глубоко жалостное чувство, — обнаруживают в лице органиста Линнемана своего защитника. Он с большой энергией и ученостью снискал себе этой работой долгую заслуженную музыкальную славу более, чем какой-либо автор концертов или опер» («Vore Fjeldmelodier — disse forunderlige Toner fra Folkets Hjerte, der snart udtrykke dets freidige Mod og djørve glade Livsanskuelse, snart den dybeste, ømmeset Følelse — have i Organist Lindeman fundet en Tolk, der, om han end maaske med vel megen Kraft og Lærdom har udstyret hine Naturens simple Affødninger, dog har, saavidt vi skjønner, sat sig ved dette Værk et langt værdigere musikalsk Eftermæle end mangel Koncert- og Opera-Komponist») [183, s. 10–11].

⁸⁶ Заметим, что именно эти направления послужили основой формирования «церковной» и «светской» линий его музыкально-общественной деятельности (см. 1.2).

⁸⁷ «... for at drage frem for Lyset disse saa foragtede og miskjendte Psalmetoner fra Fjeldegnene og underkaste dem en nærmere Undersøgelse, var det hovedsagelig jeg i Aaret 1848 søgte om Reisestipendium».

жителей провинций, посетивших столицу [183, s. 13, 15]. Очевидно, эти источники уже не могли удовлетворить музыканта.

Академическая коллегия ответила Л. М. Линнеману отказом, отдав предпочтение другим заявителям, обратившимся с просьбой выделить средства на обучение за пределами Норвегии⁸⁸. Начиная со следующего 1846 г., члены коллегии стали одобрять заявки норвежских собирателей на выделение средств для осуществления их деятельности в различных провинциях. Прежде всего, были поддержаны прошения Й. Му (в 1846 г. и 1847 г.) и П. К. Асбьернсен (1847 г. и 1851 г.), которые были ориентированы преимущественно на запись и публикацию норвежских сказок. После неудачной первой попытки Л. М. Линнеман через три года снова обратился с ходатайством о назначении «стипендии для проведения поездки в некоторые горные деревни для сбора и записи народных мелодий» [183, s. 12]⁸⁹. На этот раз оно было удовлетворено, и музыкант был удостоен стипендии Академической коллегии Университета Кристиании. Впоследствии стипендии вновь назначались в 1860–1874 годы⁹⁰.

В течение трех лет — с 1845 по 1848 годы — Л. М. Линнеман настойчиво занимался изучением псалмов в народных распевах, знание которых было необходимо для участия в преобразовании музыкального оформления богослужений норвежской церкви. Музыкант отмечал необходимость «иметь возможность продолжить сбор наших народных песен и в особенности *церковных*

⁸⁸ Официальное письмо Академической коллегии содержало следующее объяснение: «Что касается музыки, то в этот раз нам следует поступить, как и в предшествующий, тем более, что вряд ли кто-то из двух претендентов на стипендию <...> обладает превосходным талантом» («Om Musikens bliver der vel ligesaa lidt denne Gang som forhen Spørgsmaal, og det saa meget mindre som neppe nogen af de 2de Ansøgere af dette Slags hører til de fremragende Talenter» [183, s. 11]. Вторым заявителем был виолончелист Й. А. Рёсхольм (J. A. Røsholm, 1818–1893), отправившийся на обучение в Копенгаген, которому и было дано предпочтение перед Л. М. Линнеманом. Следует, однако, признать, что и Й. А. Рёсхольм внес свой вклад в развитие музыкальной культуры норвежской столицы, основав магазин для торговли нотами и музыкальными инструментами, а также музыкальное издательство и богатую нотную библиотеку.

⁸⁹ «... til en Reise i en Deel af Fjeldbyderne for at samle og optegne Folke-Melodier».

⁹⁰ Музыкант оказался также в числе первых и впоследствии одним из нескольких собирателей фольклора XIX в., удостоившихся стипендии Академической коллегии Университета Кристиании. Среди них Й. Э. Му, П. К. Асбьернсен, С. Бюгге и М. Му. Л. М. Линнеман стал также первым композитором, удостоившимся государственной стипендии в Норвегии. Впоследствии ее обладателями были Э. Григ и Ю. Свенсен.

псалмов в народных распевах [курсив мой — *А. О.*], которыми мог бы от случая к случаю пользоваться»⁹¹ [184, s. 13].

Подготовка к поездке ставила перед музыкантом задачи организационного характера. Л. М. Линнеман, вероятно, обсуждал проблемы, связанные с обстоятельствами записи народной музыки, с Й. Му и П. К. Асбьёрнсенем, которые уже имели опыт работы на средства стипендии в норвежских провинциях в 1846 и 1847 годах. В связи с этим в прошении упомянут «план путешествия». Собиратель отмечал: «Чтобы составить определенный *план путешествия* [здесь и далее курсив мой — *А. О.*], мне также *необходимо было уточнить расходы*. Однако, *по известному мне опыту других собирателей*, я предполагаю затраты на сумму около 55 специй-далеров в месяц»⁹² [184, s. 13]. В тексте прошения также музыкант учел свои реальные возможности, связанные с занятостью по службе. Он указал, что «более двух летних месяцев я не могу посвятить этой поездке»⁹³ [184, s. 13].

В вышеупомянутых прошениях Л. М. Линнемана о получении стипендии подчеркивалось намерение музыканта представить свое видение пути преодоления кризиса, возникшего в норвежской евангелическо-лютеранской церкви в связи с заменой поэтического и музыкального обихода богослужений (см. 1.2). «Предпринятые ранее попытки совершенствования псалмопения посредством введения и в некоторых случаях навязывания общинам новых мелодий взамен тех, которые народ впитал как будто с молоком матери, можно признать неудачными; последствие от такой замены вызывает путаницу в псалмопении, поскольку большая часть народа поет по-старому, а меньшая руководствуется самолюбием более, нежели любовью к псалмопению и

⁹¹ «... in specie vore Kirkesange i Folketonen, hvilken jeg hidtil kun leilighedsviis har været sysselsat med».

⁹² «... at udkaste en bestemt Plan for Reisen er mig ligesaa umuligt som at specificere Udgifterne. Dog troer jeg, efter hvad jeg har erfaret af Andre, det have reist i lignede Øiemed, at kunne bestride de nødvendige Udgifter med et Beløb af omtr. 55 Spd. om Maaneden».

⁹³ «Mere end 2 Maaneder kan jeg denne Sommer ikke afse til en saadan Reise...».

принимается за исполнение новых мелодий»⁹⁴ [239, s. 91]. Музыкант считал возможным следующий выход из положения: «Вместо того чтобы насаждать мелодии, скорее следовало бы унифицировать пение и надлежащий способ его воспроизведения. Поэтому мое мнение таково: упорядочивания и улучшения мелодий ради единства в деревенском церковном пении легко достичь, записав и исследовав мелодии в том виде, в каком они уже используются в иных горных областях, к примеру, в Телемарке, Реннебу, Мелдале и др.»⁹⁵ [239, s. 91].

О том, как проходила поездка и каковы были ее результаты, свидетельствует отчет⁹⁶, отправленный собирателем в Академическую коллегия (Приложение Г). Документ является одним из трех публичных печатных выступлений Л. М. Линнемана, наряду с предисловиями к сборникам «Духовные песнопения Мартина Лютера» (1859) и «Полсотни норвежских горных мелодий» (1862, Приложение Е), характеризующих разные стороны его творческой деятельности. Из них именно отчет является источником, который содержит разнообразные сведения о методах полевых исследований. В нем представлены размышления собирателя о необходимости сбора религиозных народных мелодий и о трудностях записи звуковысотных и метроритмических особенностей народных песен и инструментальных наигрышей.

Страницы отчета повествуют об интенсивной работе в сложных условиях и стремлении получить максимальный результат: «Мое путешествие совершено этим холодным и дождливым летом. <...> Непрерывная утомительная работа с

⁹⁴ «De Forsøg, som hidtil ere gjorte til Psalmesangens Forbedring ved at indføre eller paatvinge Menighederne nye Melodier istedetfor de, der ere hos Folket ligesom indsgede ved Modermelken, kunne formeentlig ansees som mislykkede; thi Følgen af Bestræbelserne for en saadan Ombytning af de brugelige med de for Folket ubekjendte Melodier har været den, at enten et større Forvirring i Psalmesangen er opstaaet, idet den største Deel har sunget på den gamle Viis og en mindre Del, stundom ledet mere af Forfængelighed end af Kjærlighed til Psalmesang, have sunget efter de saakalte nye Melodier...».

⁹⁵ «Istedetfor at gjøre Vold paa de brugelige Melodier bør man altsaa meget mere siige at virke til en renere Sang og rigtigere Syngemaade; og dersom min Antagelse angaaende Melodierne er sand, vil Ordningen og Ubedringen af dem til Enged i Kirkesangen i Bygderne lettelig kunne ske, efter fiirst at have optegnet og undersøgt Melodierne saaledes som de bruges i andre Fjeldtragter f. Ex. i Thelemarken, Rennebo eller Meldalen o. a. St.».

⁹⁶ Документ опубликован в статье А. Г. Остапенко «Отчет Л. М. Линнемана о путешествии в долину Валдрес, совершенном с целью записи народных мелодий в 1848 году: перевод и комментарии» [92].

утра до вечера за общением, пением и записью не позволила мне, конечно, испытать радость от путешествия; мое время было ограничено, и я хотел извлечь из него насколько возможно больше пользы»⁹⁷ [239, s. 91–92].

Спустя десять лет по результатам предшествующих поездок Л. М. Линнеман опубликовал сборник «Полсотни норвежских горных мелодий» (1862), изданный на стипендию от Стортинга. Предисловие к сборнику (Приложение E) свидетельствует о своеобразной программе сохранения народной музыки, горячо любимых им норвежских мелодий с помощью гармонизации, публикации и, в дальнейшем, возвращения в народную среду. «Поскольку любовь к норвежской горной мелодии я унаследовал от своих отцов, а сама народная музыка окружала меня с колыбели — как наигрыши, так и песни, — постольку оказывается естественным, что я, особенно с одобрения и поддержкой, оказанной мне Стортингом для сбора, гармонизации и издания норвежских народных мелодий, по-прежнему не только люблю эти драгоценные мелодии, но также старательно ищу способ сохранить их, с наибольшей задушевностью гармонизирую их и продолжаю искать способы вывести в свет в художественном облачении, раскрыть их глубокое содержание и указать им новый путь бытования в народной среде. Иными словами, как выразился мой друг, “я стучусь в горную дверь, чтобы ввести королеву Горную Мелодию в прекрасную жизнь при дворе, одетую в меха из соболя и куницы”»⁹⁸ [191, s. III].

⁹⁷ «I den vedholdende kolde og regnfulde Sommertid foregik min Reise. <...> Ved det vedholdende Abreidet fra Morgen til Aften, at tale, syngte og optegne, forskjertsede jeg mig vistnok al Behagelighed af Reisen; men min Tid var knap og jeg ønskede at gjøre at saa rigt Udbytte som muligt».

⁹⁸ «Da Kjærligheden til den norske Fjeldmelodi er en Arv fra mine Fædre og Folkemelodien selv har tonet for mig fra Vuggen af baade i Spil og Sang, saa maa det findes naturligt, at jeg især ved den Opmuntring og hæderlige Understøttelse, som Stortinget har ydet mig til at samle, harmonisere og udgive de norske Folkemelodier, ikke alene fremdeles elsker disse melodiske Skatte, men ogsaa søger med al Omhu at værne om dem, med største Inderlighed harmoniserer dem, og i Kunstens Dragt søger at belyse dem, bringe deres dybe Indhold for Dagen, og bane dem Vei til fornyet Indgang blandt Folket, eller som en Ven af mig udtrykker sig, at jeg banker paa Fjeldvæggen for at fremlede Droningen, Fjeldmelodien, den skjønne Viv i Gaard: hun er vel værd at klædes i Sobel og Maar».

2.2 Маршруты и методы полевых исследований

До начала поездок Л. М. Линнеман уже располагал сведениями о том, какие области Норвегии могут представлять особый интерес для собирателя фольклора. Музыкант писал: «Мне хорошо известно, что Телемарк, Сетесдал и другие местности могут принести самую большую пользу в поиске народных мелодий разных жанров и происхождения»⁹⁹ [239, s. 91]. В ряде случаев Л. М. Линнеман был лично осведомлен о наиболее перспективных для исследования территориях. Кроме того, он пользовался рекомендациями из среды столичной интеллигенции (в том числе членов Студенческого общества).

География поездок восстанавливается благодаря отчетам о проведенной работе. В отчете для Академической коллегии о поездке в Валдрес 1848 г. Л. М. Линнеман последовательно перечислил посещенные им долины и коммуны: «После поездки в Рингерике долины Одал я отправился также в долину Хедал. Потом я направился в Южный и Северный Оурдал: в коммуны Слидре и Ванн. Отсюда далее обратно в Стее, затем в Слидре и Хегге — подчиненный приход Слидре, а потом через высокие горы в Воге после почти одного месяца пребывания в Валдресе. Я сделал также краткий визит и в окрестности Тронхейма и в долине Мелдал побывал на богослужении...»¹⁰⁰ [239, s. 91–92].

Подробное описание географии типично и для последующих отчетов Л. М. Линнемана, направленных в Стортинг (Приложение Д)¹⁰¹. В них собиратель указал год совершения поездки, обследованные долины, коммуны и селения, а также опубликованные на основе записанных материалов сборники гармонических обработок. Кроме того, сведения, необходимые для воссоздания

⁹⁹ «... jeg meget godt vidste at Thelemarken, Sætedalen o. s. v. maatte ansees for de Fjeldtragter, der kunde yde det rigeste Udbytte af Folkemelodier af forskjellig Art og Beskaffenhed...».

¹⁰⁰ «Efter at have reist om Ringerike til Aadalen, tog jeg ind i Hedalen; reiste derpaa til søndre og nordre Ourdal, til Slidre og Vang. Herfra tog jeg igjen tilbage til Stee i Slidre og reiste saa ind i Hegge, Annex i Slidre, og derpaa over Storfjeldene til Vaage efter omtrent i Maanedes Ophold i Valdres. Jeg gjorde derpaa et kort Besøg i det Trondhjemske, hvor jeg i Meldalen bivaande Gudstjenesten...».

¹⁰¹ О поездках на средства Стортинга в 1860–1874 годы собиратель докладывал с периодичностью раз в два или три года Л. М. Линнеман направил отчеты о собирательской деятельности за период 1860–1861, 1862–1864, 1865–1867, 1868–1870 и 1871–1881 годы.

хронологии работы Л. М. Линнемана в различных норвежских селениях, находят отражение в нотных рукописях.

Так, возникает возможность проследить собирательскую работу музыканта год за годом. В 1848 г. он посетил Валдрес (Valdres), Вого (Vågå) и Мелдал (Meldal); в 1851 году — Телемарк (Telemark), Хардангер (Hardanger) и Халлингдал (Hallingdal); в 1860 г. — Телемарк; в 1861 г. — Сетесдал (Setesdal) и Телемарк; в 1862 г. — Валдрес, Эстердал (Østerdal), Халлингдал (Hallingdal), Гурдбраннсдал (Gudbrandsdal), Сёркедал (Sørkedal) и Маридал (Maridal); в 1863 г. — Телемарк, Хаделанн (Hadeland) и Согн (Sogn); в 1864 г. — Гудбраннсдал и Эстердал; в 1865 г. — Валдрес, Рингерике (Ringerike) и Халлингдал; в 1866 г. — Хедмарк (Hedmark); в 1867 г. — Рингерике; в 1868 г. — Эстфолл (Østfold); в 1869 г. — Вестфолл (Vestfold); в 1870 г. — Сёрум (Sørum) и Еррум (Gjerdrum); в 1871 г. — Трённелаг (Trøndelag); в 1872 г. — Эстердал (Østerdal); в 1873 г. — Аскер (Asker) и Сёрум (Sørum).

Суммируя приведенные факты, определим закономерности в выборе географических направлений собирательской работы Л. М. Линнемана. Музыкант изучал традицию преимущественно восточной Норвегии и совершал отдельные выезды в западном направлении от столицы, где находился в течение года¹⁰². Исключение составляют две поездки в долину Сетесдал южной Норвегии, которую собиратель посетил в 1851 и 1860 годы, когда исследовал Телемарк. В области Трённелаг центральной Норвегии Л. М. Линнеман побывал в 1871 г.: им была проведена работа в трех коммунах, расположенных недалеко от его родного города Тронхейма.

С точки зрения охвата территории наиболее обширная область была освоена Л. М. Линнеманом в 1862 г. Собиратель посетил девять коммун в шести долинах восточной Норвегии: Валдрес, Эстердал, Халлингдал, Гудбраннсдал,

¹⁰² Поездки проводились в летнее время года, в июле и августе, когда Л. М. Линнеман был свободен от своих служебных обязанностей, и дорога в горные деревни была более доступной. В остальные периоды года собиратель пополнял свою коллекцию записей в Кристиании благодаря редким встречам с жителями деревень.

Сёркедал и Маридал. Узколокальными были исследования провинции Телемарк: в 1861 г. музыкант посетил по нескольку селений в трех коммунах.

География исследований Л. М. Линнемана свидетельствует о том, что собиратель неоднократно посещал одни и те же провинции. Более частыми были поездки в Телемарк (1851, 1860, 1861, 1863 годы), Валдрес (в 1848, 1862 и 1865 годы) и Эстердал (в 1862, 1864 и 1872 годах). Дважды музыкант отправлялся в Гудбраннсдал (в 1862 и 1864 годы), Халлингдал (в 1862 и 1865 годы) и Сетесдал (1851 и 1860 годы). Возвращаясь на знакомые территории, музыкант посещал ранее необследованные коммуны и селения.

В Телемарк Л. М. Линнеман отправлялся трижды. В 1851 г. он побывал там с У. С. Крёгер и М. Б. Ланнстадом. Вторая поездка в Телемарк была осуществлена сразу после того, как Л. М. Линнеман получил государственную стипендию на собирание народной музыки от норвежского парламента Стортинга в 1860 г. Вновь в Телемарк Л. М. Линнеман поехал три года спустя — в 1863 г.¹⁰³ Собирателем были посещены необследованные ранее селения. Можно предположить, что целью повторных выездов была запись ранее неизвестных образцов народной музыки. Необходимо отметить, что до настоящего времени область восточного Телемарка отличается разнообразием и высокой сохранностью фольклорной традиции.

Собирательская деятельность Л. М. Линнемана позволяет выделить ряд этапов. Подготовительный охватывает примерно с 1830-х годов до первой собирательской поездки в 1848 г. Этот этап характеризуется несистемностью процесса записи народных мелодий, которые фиксировались Л. М. Линнеманом от случая к случаю. Записи осуществлялись от крестьян, приезжавших в связи с разными обстоятельствами в родной город Л. М. Линнемана Тронхейм (до 1832 г.) и Кристианию (с 1832 г.). Единственным сохранившимся до настоящего времени документом, свидетельствующим о подготовительном периоде собирательской деятельности Л. М. Линнемана, является его сборник обработок

¹⁰³ Прежде всего, именно эта территория привлекала внимание собирателей прошлого, среди которых М. Му, К. Эллинг, Г. Твейтт и некоторые другие.

для смешанного хора «Норвежские горные мелодии» 1841 г. Часть включенных в него пьес основана на народных мелодиях, в том числе записанных в более раннее время отцом собирателя — У. А. Линнеманом.

Первая собирательская поездка, осуществленная в долину Валдрес 1848 г., стала значительной вехой в творческой жизни Л. М. Линнемана и истории собирания норвежской народной музыки. Она положила начало специализированной работе в области записи народной музыки. 96 мелодий, нотированных в ходе путешествия в долину Валдрес, представляют традицию исполнения жанра псалма из обихода евангелическо-лютеранской церкви в народном распеве. Поездка, предпринятая с целью записи псалмов, открыла для Л. М. Линнемана народную традицию Валдреса в ее многообразии и богатстве, что побудило собирателя продолжить свою деятельность, значительно расширив географию.

Поездка 1851 г., выполненная в сотрудничестве с М. Б. Ланнстадом и У. С. Крёгер, дала материалы к сборнику «Норвежские народные песни», опубликованному в 1853 г. [214] (см. 1.2, 1.3). Вместе собиратели работали в коммунах Сельюр, Нутудден и Яртдал. Основную часть записей составляют баллады, наиболее распространенный на этой территории жанр вокальной музыки.

Затем последовал перерыв в собирательской деятельности Л. М. Линнемана на протяжении девяти лет, вызванный безрезультатным поиском финансовых средств на осуществление дальнейших путешествий в норвежские провинции и обстоятельствами семейного характера (рождение четверых детей).

Собирательские поездки с 1860 г. по 1873 г., совершавшиеся ежегодно в летние месяцы, были осуществлены на средства норвежского парламента Стортинга, предписывавшего отчетность раз в несколько лет. Согласно этой периодичности, а также результатам работы, четырнадцать осуществленных в указанный период поездок можно сгруппировать следующим образом: 1) 1860–1861 годы, 2) 1862–1864 годы, 3) 1865–1867 годы, 4) 1868–1870 годы, 5) 1871–1881 годы.

В 1860–1861 годы Л. М. Линнеман исследовал Телемарк, с народной музыкой жителей которого познакомился во время поездки 1851 г. Собиратель имел намерение работать в ранее посещенные коммуны Нутудден, Сельюр, Сэухерад, Яртдал, однако остановился для записи народной музыки в других селениях (Грансхерад, Коса, Риннен, Сэуланн, Тюддал, Тро, Флатдал, Флатхус, Хегнин). Записи баллад не были предметом целенаправленного изучения, и образцы этого жанра изредка встречаются в рукописях этих лет наряду с другими (прежде всего, с колыбельными). Кроме того, собиратель отправился в ранее неисследованную коммуну Му.

В 1861 г. Л. М. Линнеман впервые посетил сопредельную с областью Телемарк южно-норвежскую долину Сетесдал и коммуны Бюгланн и Валле. Основу записанного репертуара составили баллады и стевы.

В 1862–1864 годы были предприняты три поездки в две географические области, расположенные в разных направлениях от Кристиании: к западу и к северо-востоку. В 1862 г. Л. М. Линнеман снова посетил коммуну Ванн в долине Валдрес. Результатом его работы стали записи наигрышей на лангелейке от Кирсти Ульсдаттер из селения Хьолинн. В 1863 г. собиратель в третий раз отправился в Телемарк и провел работу в ранее не посещенных им коммунах Дрангедал, Нисседал, Лордал и Му.

В 1862 и 1864 годы Л. М. Линнеман впервые поехал в долину Халлингдал, расположенную к юго-западу от Валдреса, а также Гудбраннсдал и Эстердал — к юго-востоку от ранее обследованной долины. В Халлингдале были записаны религиозные народные мелодии и образцы детского фольклора. В Гудбраннсдале нотированы преимущественно баллады. В Эстердале фиксировались инструментальные наигрыши на лангелейке и скрипке.

Далее Л. М. Линнеман начал постепенно осваивать народную музыку коммун, расположенных в непосредственной близости от Кристиании: в долинах Сёркедален (1862 г.) и Маридален (1864 г.) и области Рингерике (1862 г.).

В 1865–1867 годы территория исследования Л. М. Линнемана стала значительно уже и охватывала области, расположенные недалеко от Кристиании:

Хедмарк (1866, коммуны Станге и Лётен) и Рингерике (1867, Сигдал и Крёдсхерад). Кроме того, в 1865 г. Л. М. Линнеман снова посетил долину Валдрес и побывал как в уже знакомой по поездкам 1848 и 1862 годов коммуне Ванн, так и в ранее необследованных коммунах Эстре-Слидре и Эурдал. Записи в коммуне Ванн пополнились нотациями новых наигрышей на лангелейке от исполнительницы Берит Торисдаттер из селения Пюнтен. Поездки в две другие названные коммуны обогатили Собрание Л. М. Линнемана нотациями новых религиозных народных мелодий и баллад.

В 1868–1870-е годы территория обследования стала еще более узкой по сравнению с предыдущим периодом и включала коммуны, непосредственно примыкающие к Кристиании. В 1869 г. — в Гревскаберне. В 1870 г. Л. М. Линнеман работал в коммунах Сёрум и Еррум. В 1868 г. Л. М. Линнеман впервые отправился в область Эстфолл на юго-восток от Кристиании и записал образцы баллад.

В 1871 г. Л. М. Линнеман снова отправился в окрестности родного города Тронхейма спустя несколько лет после первой собирательской поездки в эту область. Музыкант посетил коммуны Бюнесет, Рёрус и Уверьхаллен. В 1872 г. собиратель осуществил свою третью поездку в Эстердал и записал народные песни в коммунах Трюсиль и Элверум. В 1873 г. Л. М. Линнеман отправился в граничущую с Кристианией коммуну Сёрум.

При анализе собирательской деятельности Л. М. Линнемана можно выделить разнообразные формы работы, которые он использовал. Поездки 1848 и 1851 годов имели ознакомительный характер и при этом увенчались основательными результатами с точки зрения фиксации образцов инструментальной музыки, баллад и народных распевов псалмов. Исследования Л. М. Линнемана, протекавшие в Кристиании в разные годы, когда выезды за пределы столицы были мало возможны, вероятно, по причинам занятости и погодных условий, имели стационарный характер.

На начальном этапе ведущий метод собирательской работы Л. М. Линнемана заключался в поиске ярких певцов, искусно владеющих

традицией исполнения народной музыки. Об этом свидетельствует эпистолярное наследие собирателя, а также география поездок, направление которых связано с различными территориями Норвегии, прежде всего, как уже отмечалось, с ее восточной частью, близкой к столице.

Если сначала (в 1848, 1851 годы) собиратель использовал рекомендации более опытных коллег (П. К. Асбьёрнсена, Й. Му, М. Б. Ланнстада), а также народных исполнителей (А. Э. Ванна) при выборе направления поисков, то в дальнейшем он обратился к целенаправленному изучению народной музыкальной культуры, связанному с постепенным освоением преимущественно восточной Норвегии.

В составе Собрания Л. М. Линнемана обнаруживаются образцы фольклора, отражающие народную музыкальную культуру всех регионов страны¹⁰⁴. Северная Норвегия представлена записями из фюльке Нурланн¹⁰⁵ (Nordland), присланными собирателю У. Т. Ульсеном (см. 1.2) в 1874 г. Нотации содержат песни, записанные только от норвежцев, и не включают саамские¹⁰⁶ мелодии. Фольклор центральной Норвегии, а именно территории провинции Трэннелаг (Trøndelag), где провел детство Л. М. Линнеман, отражен в рукописях начала XIX в., сохранившихся от его отца Уле Андреаса. Фольклор западной Норвегии представлен немногочисленными нотными записями из долины Мелдал. Отдельные образцы южно-норвежской музыкальной традиции из провинции Акерсхус (Akershus) были получены от А. Хейердала. Восточный регион,

¹⁰⁴ Единицы административно-территориального деления Норвегии находятся в следующем масштабно-иерархическом соотношении: регион (северный, центральный, западный, южный и восточный); провинция или область (называемая в XIX в. *амт*, а в настоящее время *фюльке*); коммуна (в XIX в. *херред*); населенный пункт [198]. Помимо юридической системы административного деления существует и т. н. «традиционная» — согласно названиям долин, часто используемая в обиходе и литературе (Приложение Ж, Карта 1). Эти наименования встречаются в географических указаниях Л. М. Линнемана и собирателей, отправлявших ему свои рукописи.

¹⁰⁵ В русском языке встречаются расхождения в транскрипции норвежских топонимов. В настоящей работе автор опирается на версии географических наименований, представленных в словарях под редакцией В. Д. Аракина [3] и В. П. Беркова [86]. В случае расхождений предложена своя версия транскрипций.

¹⁰⁶ Саамы (лопари) — наиболее многочисленное национальное меньшинство Норвегии, проживающее на северной территории Скандинавского и Кольского полуостровов.

отраженный в Собрании Л. М. Линнемана материалами из провинции Телемарк, на протяжении всей собирательской деятельности обследовался им как самостоятельно, так и при содействии У. С. Крёгер. Записи норвежских народных песен, сделанные в восточном регионе, количественно преобладают в Собрании Л. М. Линнемана. Населенные пункты, из которых записаны мелодии Л. М. Линнеманом и переданы в его архив другими собирателями, обозначены в Приложении Ж на Карте 2.

2.3 Народные исполнители

На протяжении всей собирательской работы Л. М. Линнеман записывал образцы музыки от народных исполнителей, память о которых благодаря его усилиям сохранилась до наших дней. Сведения о певцах отражены в полевых нотациях собирателя, в его официальных отчетах о проведении поездок в норвежские провинции, в предисловиях к изданиям обработок народных мелодий Л. М. Линнемана-композитора¹⁰⁷. В настоящем параграфе предпринята попытка обобщить сведения из изданий, посвященных начальному этапу собирания норвежской народной музыки, а также — выявить и охарактеризовать методы работы собирателя с народными исполнителями¹⁰⁸.

До своей первой специализированной поездки, состоявшейся в конце 1840-х годов, Л. М. Линнеман изредка контактировал с народными исполнителями,

¹⁰⁷ Впервые упомянуть имена исполнителей в развернутом предисловии к опусу «Полсотни норвежских горных мелодий» Л. М. Линнемана побудил датский собиратель фольклора и композитор Андреас Петер Берггреен (Berggreen, Andreas Peter, 1801–1880), названный норвежским музыкантом «почтенным соперником в снискании благосклонности музы норвежской народной песни» («ærede Medbeiler til den norske Sangmuses Yndest») [191, s. III]. Годом ранее было опубликовано второе издание сборника обработок «Норвежские народные песни и [инструментальные] мелодии» (1861) А. П. Берггреена [212], в котором автор упрекнул Л. М. Линнемана в отсутствии указаний на источники цитируемых мелодий в его нескольких предыдущих опусах. Среди них сборники «Норвежские народные мелодии» для мужского хора (1841) [210] и «Старые и новые мелодии норвежских гор», выпускавшихся в отдельных тетрадях с 1853 г. [243]. Рукописи, появившиеся во время специализированных поездок Л. М. Линнемана с целью записи норвежской народной музыки, свидетельствуют о бережном отношении собирателя к ее исполнителям, о чем не предполагал А. П. Берггреен.

¹⁰⁸ На основе материалов к данному разделу подготовлена публикация А. Г. Остапенко «Исполнители норвежской народной музыки середины XIX века сквозь призму собирательской деятельности Л. М. Линнемана» [90].

приезжавшими в столицу для участия в традиционных ярмарках. Их имена неизвестны современным исследователям, и можно предположить, что они были выходцами из близлежащих к Кристиании провинций. Несомненно, что эти встречи способствовали расширению знаний музыканта о народном искусстве. Большую помощь Л. М. Линнеману в собирательской работе оказали в 1830–1840-е годы члены Студенческого общества Университета Кристиании, которые сообщали имена выдающихся исполнителей народных песен из разных областей Норвегии.

Яркий след в собирательской практике Л. М. Линнемана оставили встречи в Кристиании с народным музыкантом А. Э. Ванном из долины Валдрес. Первая из них произошла в 1846 г. Наибольший интерес Л. М. Линнемана как церковного органиста привлекли народные распевы псалмов обихода евангелическо-лютеранской церкви Норвегии. Среди напевов, которые знал А. Э. Ванн, были также баллады на сказочные сюжеты, колыбельные, свадебные и игровые песни. Богатство и разнообразие репертуара А. Э. Ванна повлияло на решение собирателя отправиться в 1848 г. в свою первую поездку с целью записи народной музыки именно в долину Валдрес¹⁰⁹. План Л. М. Линнемана совпал с назначением ему Академической коллегией Университета Кристиании стипендии для сбора псалмов.

Рекомендации знатоков норвежской народной песни давали и сами сельские жители. Первоначально Л. М. Линнеман полностью полагался на советы А. Э. Ванна, благодаря чему состоялись встречи с лучшими представителями валдресской традиции пения, а также с исполнителями на норвежской разновидности традиционной цитры — лангелейке¹¹⁰. Близ селения Фрюденлунн

¹⁰⁹ Об этом свидетельствуют следующие воспоминания А. Э. Ванна, опубликованные в его автобиографии: «... когда у меня уже не оставалось возможности пребывать в городе более долгое время, было принято решение, что следующим летом он приедет ко мне для продолжения работы» («... da jeg dengang ikke havde Tid at opholde mig længere i Byen, blev det bestuttet, at han til næste Sommer skulde komme herop til mig for videre at fortsætte Arbeidet») [183, s. 12].

¹¹⁰ «Лангелейк содержит семь и иногда более струн, настраивающихся с помощью колков, расположенных по обе стороны шейки. Для настройки коротких струн, также кроме упомянутых колков, используется подвижная кобылка. У передней струны деление на

(Frydenlund) Л. М. Линнеман навел Марит Ларсдаттер Лейра (Marit Larsdatter Leira, 1797–?), которая спела балладу-легенду «Маленькая Тура» («Tora liti»), Гуллика Юльсена (Gullik Juulsen, 1779–1858) из Скавеллена (Skavelden), исполнившего редкий вариант баллады «Стоит замок в Восточном королевстве» («Der stander et Slot i Østerrig»), и Гуннера Эриксона (Gunner Eriksen, 1828–1906) из Куннслиена (Kongslien), от которого Л. М. Линнеман записал рыцарскую балладу «Уле» («Han Ole»). Э. Гэукстад дал высокую оценку материалам, зафиксированным собирателем: «Мелодии, которые он [Л. М. Линнеман — А. О.] записал от них [сельских певцов], относятся к лучшим народным мелодиям в Норвегии!»¹¹¹ [184, s. 23].

Имена нескольких народных музыкантов впервые стали известны в Норвегии благодаря официальному отчету Л. М. Линнемана в Академическую коллегия Университета Кристиании о проведенной собирательской поездке в долину Валдрес в 1848 г. Документ свидетельствует об осознании автором культурно-исторической ценности образцов, записанных им. Отчет содержит важные наблюдения собирателя над механизмом передачи традиции в семейном кругу, на что указывают следующие строки: «Около ста пятидесяти лет назад жил и работал в селении Ванн и затем в Слидре школьный учитель Халвор Кнудсен, чьи редкие способности и умения донесли славу о нем до наших дней. Говорят, Халвор Кнудсен пел мелодии так же, как и сегодня. Его ученик Торстейн Финкельсен стал школьным учителем в Ванне в 1746 году в возрасте двадцати

маленькие характерные лады — здесь формируется звукоряд инструмента. Можно играть с помощью плектра или “использовать пальцы, чтобы ударять по струнам лангелейка”. Струны настраиваются таким образом: длинная на a , короткие обычно на $e^1 - a^1 - cis^2$ или $e^1 - a^1 - e^2$. Лангелейк обладает следующим звукорядом: $a - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2 - h^2$. Fis^1 и dis^2 настраиваются значительно ниже [обычного]; g^1 — гораздо выше, a^1 — между a и ais » [239, s. 95]. («Langeleiken, der har 7 og undertiden flere Streng, stemmes med Skruer — Hørpøstillera —, der staae i de ved begge Ender anbragte Halse. De korte Streng stemmes foruden ved disse Skruer ogsaa ved bevægelige Stole. Ved den forreste Streng er en Inddeling med smaa tilhæftede Been — Hørpønota —, der danne dens Skala. Man spiller med Plekter, eller som det heder: “Fjørøpinin brukast te strjøkø paa Strængidn paa Langhørpun eel paa Langleike”. Strengene syemmes paa følgende Maade: de lange Streng stemmes alle i a ; de korte stemmes sædvanligt i $e^1 - a^1 - cis^2$ eller $e^1 - a^1 - e^2$. Langeleiken har følgende Skala: $a - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2 - h^2$. Fis^1 og dis^2 ere meget for lave; g^1 — meget for høi; a^1 — er en Mellemtung mellem a og ais ».)

¹¹¹ «Melodiene han skrev opp etter dem hører til det beste vi har av folketonen i Norge!».

лет, учил своего сына Эвена Торстейнсена всем мелодиям, как он сам усвоил их от Халвора Кнудсена. Эвен Торстейнсен занял должность школьного учителя после своего отца и в свою очередь также научил псалмопению своих сыновей, ныне школьных учителей Торстейна Эвенсена и Андерса Эвенсена. Что касается последнего, Андерса Эвенсена Ванна, то он спел мне большинство записанных [в Валдресе — *А. О.*] мелодий. Некоторые образцы исполнил звонарь Бё из Ванна, также ученик Эвена Торстейнсена. Таким образом, эти мелодии имеют долгую историю, которая, несомненно, обладает большим значением»¹¹² [239, s. 94–95].

Регулярно на полях страниц своих нотаций Л. М. Линнеман делал пометки о родственных отношениях между исполнителями. К примеру, в рукописи 1864 г. встречается следующий комментарий: «Улеа Педерсдаттер (мать арендатора и супруга вышеупомянутого Кнута Хорсета, церковного певчего)»¹¹³ (Mus. ms. 6858 \ eske 578).

Общение с разными членами одной семьи было важным методом работы собирателя. В 1851 г. Л. М. Линнеман посетил коммуну Мэланн (Mæland) и представителей рода Столе («*Staaeætte*»), «пожалуй, одного из выдающихся семейств, исполнявших баллады в Телемарке в XIX веке»¹¹⁴ [218, s. 23]. Музыкант работал с несколькими членами этой семьи, из которых Анне Столесдаттер (Anne Staaes Datter, 1825–1885) спела для него редкие образцы баллад. Л. М. Линнеман записывал народные мелодии также и от своих родственников из Тронхейма в 1871 г.

¹¹² «For omtrent 150 Aar siden levede og virkede i Vang og siden i Slidre en Skolelærer ved Navn Halvor Knutsen, hvis sjeldne Evner og Dygtighed har bevaret hans Navn med Berømmelse i Bygden indtil den Dag idag. Denne Halvor Knutsen, hedet det, har sunget Melodierne saaledes, som de endnu sunges; thi hans Discipel Thorstein Finkelsen, der blev Skolelærer i Vang 1746 i sit 20de Aar havde lært sin Søn Even Thorsteinsen alle Melodier saaledes, hom han selv af Halvor Knudsen havde lært dem. Even Thorsteinsen, der blev Skolelærer efter Faderen, oplærte igjen sine Sønner nu afgaaende Skolelærere Thorstein Evenen og Anders Evensen, i Psalmesang. Efter den sidstes, Anders Evensen Vangs, foresyngen ere de fleste Melodier optegnede. Enkelte Melodier ere mig foresungne af nuværende Klokker Bøe i Vang, der ogsaa er en Elev af Even Thorsteinsen. Saaledes have da disse Melodier en Historie, hvad ikke kan være uden Betydning».

¹¹³ «*Olea Pedersdatter (Moder til Gaarbruger og forhenvær. Kirkesanger Knud Haarseths Kone)*».

¹¹⁴ «... kanskje den aller fremste av balladesangerslektene i Telemark pe 1800-tallet».

Во время второй поездки Л. М. Линнемана в Валдрес, которая состоялась спустя двадцать четыре года (в 1862 г.), собиратель отправился в уже известную ему коммуну Ванн, повторно встретился с А. Э. Ванном и записал мелодии также и от других исполнителей. Л. М. Линнеману не было свойственно возвращаться к одним и тем же сельским жителям спустя некоторое время. Исключение составил Самюэль Хансен Хеллен (Samuel Hansen Hellen, 1813–1892), житель коммуны Аремарк (Aremark) провинции Эстфолл (Østfold), который в 1868 и 1869 годах удивил собирателя знанием народных песен из различных областей Норвегии. «Мелодии свидетельствуют о том, что Хеллен, возможно, общался с разными носителями традиций, которые хорошо знали старые норвежские баллады»¹¹⁵, — отметил Э. Гэукстад [184, s. 74–75].

Почти во всех нотациях норвежских мелодий содержатся указания на имена исполнителей. Их число, приведенное в рукописях, в общей сложности достигает трех сотен, из которых примерно поровну — имена мужчин и женщин преимущественно крестьянского сословия. Начиная с первой поездки в долину Валдрес 1848 г., Л. М. Линнеман отмечал имя исполнителя каждой мелодии¹¹⁶ и точное место записи, а также иногда и краткие сведения из жизни (в случае перемещений из одной деревни в другую¹¹⁷).

Собиратель в большинстве случаев не привел указаний на род занятий деревенских исполнителей. Исключением являются ссылки на священников,

¹¹⁵ «Melodiene viser at Hellen me ha vært sammen med mennesker som har hatt omgang med tradisjonsbærere som kjente til gamle norske ballademelodier...».

¹¹⁶ Л. М. Линнеман записывал имена так, как их слышал из уст исполнителей, поэтому полевые нотации содержат варианты написания одних и тех же имен. В некоторых случаях можно предположить, что называются разные люди. Такое явление обусловлено отсутствием литературной нормы норвежского языка в середине XIX в.

¹¹⁷ Такие передвижения жителей селений были нередки ввиду особенностей общественного устройства Норвегии в XIX в. Крестьяне имели возможность открепиться от своего хозяина и изменить место своего проживания. Любопытный факт приведен в антологии «Норвежские средневековые баллады: мелодии»: «В XIX в., но также и до некоторой степени в XX в., для деревенского населения была обычна частая смена имени в зависимости от места пребывания. Хюсманны [«мелкие арендаторы». — А. О.] были особенно географически мобильны и могли сменить до нескольких фамилий к концу жизни. Таким образом, наиболее устойчивым оказывалось только первое имя человека» («Spesielt på 1800-tallet, men ogse noe utover 1900-tallet, var det vanlig at folk endret navn etter gerds- eller plassknytning. Husmannsfolk var spesielt mobile, og de kunne bruke flere “etternavn” i løpet av livet») [210, s. 9].

церковных органистов, певчих, учителей школ и других представителей провинциальной интеллигенции, близкие Л. М. Линнеману по виду деятельности¹¹⁸. В рукописях можно найти следующие замечания о зафиксированных песнях: «[От] органиста Арне Нильсена. Тиннеста в [коммуне] Омут [долины] Эстердал»¹¹⁹ (1862 г.), «[от] церковного певчего Г. Линнсё в [коммуне] Лом»¹²⁰ (1864 г.), «школьный учитель Эрик Педерсен из [селения] Рустен [в долине] Бёвердаль [коммуны] Лом»¹²¹ (1864 г.).

В ходе собирательской практики Л. М. Линнеман запечатлел данные о возрасте исполнителей преимущественно старшего поколения. Самая пожилая крестьянка, от которой Л. М. Линнеман в 1871 г. записал мелодии, — Хелене Эриксдаттер (Helene Eriksdatter, 1779–1872) из провинции Нур-Трённелаг (Nord-Trøndelag). На момент встречи с собирателем ей исполнилось девяносто два года. Самые юные — дети из провинций, посещавшие Кристианию на время проведения ярмарок; их имена не нашли отражения в рукописях¹²². Наиболее молодая исполнительница, имя которой указал Л. М. Линнеман, Кари Юнсдаттор (Kari Jonsdattor, 1837–?) из телемаркского селения Ринне (Rinde). В 1851 г. на момент встречи с собирателем ей исполнилось четырнадцать лет [218, s. 80]. Современные источники позволяют установить средний возраст исполнителей, с которыми работал Л. М. Линнеман. Он составляет примерно сорок — пятьдесят лет, что дает основание предполагать о предпочтении исполнителей среднего и старшего возраста; о которых он кратко сообщал как в своих записях, так и в некоторых изданиях.

Коллекции Л. М. Линнемана содержат мелодии норвежских песен и инструментальных наигрышей, зафиксированные от того или иного народного исполнителя в единичных образцах, в других случаях число рукописных нотаций

¹¹⁸ Современным исследователям удалось установить, что среди исполнителей были также мастера различных ремесел [218].

¹¹⁹ «Organist Arne Nielsen. Thingestad i Aamot i Østerdalen» (Mus. ms. 2456 \ eske 203).

¹²⁰ «Kirkesanger G. Lindsø i Lom» (Mus. ms. 6858 \ eske 578).

¹²¹ «Skolelærer Erik Pedersen Rusten i Bøverdalen i Lom» (Mus. ms. 6858 \ eske 578).

¹²² Всего Л. М. Линнеман записал от детей около десяти мелодий.

превышает несколько десятков. Наиболее плодотворной была работа собирателя с А. Э. Ванном, от которого собиратель запечатлел около ста мелодий.

Все образцы народной музыки записаны от одиночных исполнителей, поскольку ансамблевое пение и музицирование на народных инструментах в норвежской музыке XIX в. распространения не имело. Лишь в нескольких случаях в рукописных нотациях Л. М. Линнемана указано два имени, что свидетельствует о составе исполнителей, с которыми на момент записи работал собиратель. К примеру, в записи баллады «Разбойники готовятся к краже» («De Røvere vilde at stjele gaа»), осуществленной в 1864 г., приведены имена двух женщин из селения Лильтьем (Lilthjem) Берит Амуннстадаттер (Berit Amundsdatter) и Анне Паульсдаттер (Anne Paulsdatter).

Репертуар исполнителей определялся особенностями местной традиции, а также составом народных музыкантов: от мужчин были записаны преимущественно псалмы, наигрыши на скрипке, игровые песни; от женщин — пастушеские зовы (так называемые «локки»), инструментальные пьесы для лангелейка, колыбельные. Баллады были зафиксированы собирателем как от мужчин, так и от женщин.

Л. М. Линнеман критически относился к музыкальному материалу, услышанному от жителей норвежских деревень, предпочитая «старинные» напевы. О своих принципах отбора собиратель высказывался так: «В поисках мелодий, которые были бы достойны записи, приходится прослушивать всевозможный бессодержательный хлам, и так продолжать до тех пор, пока не обнаружится проблеск, и пока самим народом не вспомнится нечто совсем забытое и нам почти неизвестное. Старинные песни все более исчезают из памяти и как будто погребаются под роем новых песен, в той или иной степени, не представляющих ценности»¹²³ [239, s. 92].

¹²³ «Søger man Melodier, som det kan lønne Umagen at optegne, maa man finde sig i at høre paa alskens intetsigende Kram, og lirke saa længe, indtil man kan faa draget frem for Lyset, hvad der dukker op for selve Folket næsten som ubekjendte eller forglemte Ting; thi de gamle Viser og Sange forglemmes alt mere og mere og ligesom begraves af den hele Sværm af nyere mere eller mindre værdiløse Sange».

Со многими талантливыми народными певцами в середине XIX в. работали и другие собиратели фольклора. Мастерское владение певческой традицией, по-видимому, обеспечивало широкую популярность народных исполнителей песен и инструментальных наигрышей в Норвегии. Бендик Ононсон Фелланн (Bendik Aanonson Felland, 1780–1865) из Телемарка был известен как «один из ключевых исполнителей норвежских баллад»¹²⁴ [218, s. 28]. От него в разные годы записали в общей сложности свыше пятидесяти образцов такие собиратели, как Й. Э. Му, М. Б. Ланнстад, С. Бугге и У. С. Крёгер. В репертуаре исполнителя они засвидетельствовали баллады, тексты которых встречаются в одном из наиболее ранних в скандинавском регионе поэтических сборников, посвященных этому жанру, — «Сто избранных датских песен» П. Сьюва (1591) [175]. Л. М. Линнеман был единственным в XIX в. собирателем, записавшим от Б. О. Фелланна мелодии на тексты из упомянутого сборника.

После Л. М. Линнемана преимущественно в 1860-е годы с некоторыми исполнителями из Телемарка работал С. Бугге. В 1860 г. Л. М. Линнеман посетил Ларса Харальдсена (Lars Haraldsen, 1794–1866) из селения Косе (Kaase) в Телемарке, от которого записал восемь баллад; три года спустя С. Бугге зафиксировал поэтические тексты пятнадцати баллад, из которых только одну балладу «Улаф Лильекранс» («Olav Liljekrans») повторил в записи после Л. М. Линнемана. В 1863 г. Л. М. Линнеман записал напевы семи баллад от Ингебьёр Трунсдаттер (Ingebjør Thrønsdatter) из Хеследалена (Hesledalen); С. Бугге позднее зафиксировал от нее же поэтические тексты более 20 баллад, включая записанные Л. М. Линнеманом¹²⁵.

С Улафом Глосимутом, жителем коммуны Сельюр (Seljord) провинции Телемарк (Telemark), работали в 1840–1850-е годы Ивар Осен¹²⁶, У. С. Крёгер,

¹²⁴ «... en av de mest sentrale norske balladesangerne».

¹²⁵ С. Бугге был в Телемарке в 1854, 1857, 1859, 1863 и 1868 годы.

¹²⁶ Осен, Ивар Андреас / Åsen (Aasen), Ivar Andreas (1813–1896) — выдающийся лингвист, создатель письменной формы новонорвежского языка (nynorsk), основанного на диалектах различных провинций.

М. Б. Ланнстад, Л. М. Линнеман и С. Бугге. В общей сложности они записали от У. Глосимута около трех десятков баллад.

Л. М. Линнеман высоко ценил и искренне восхищался музыкальным талантом народных исполнителей, хранителей норвежского фольклора. В отчете о поездке 1848 г. собиратель писал: «Легкость, с которой народ сочиняет собственные мелодии для пения, записанные и добавленные к настоящему отчету, открывает его богатые музыкальные способности и умения»¹²⁷ [239, s. 92]. Методы работы собирателя с народными исполнителями обусловлены формированием научных позиций, актуальных для состояния традиционной культуры в Норвегии в середине XIX в. Общение, главным образом, со знатоками народной музыкальной традиции и планомерная работа с ними обеспечили возможность осуществления записи многочисленных и разнообразных в жанровом отношении образцов фольклора.

2.4 Баллады и инструментальные наигрыши в Собрании Л. М. Линнемана

Чтобы дать историческую оценку Собранию Л. М. Линнемана, обратимся к современным исследованиям, затрагивающим проблемы жанровой системы норвежской народной музыки. По мнению Н. Гриндэ, для норвежской музыки не характерно принципиальное разделение инструментальной и вокальной музыки. Ученый пишет: «Деление народной музыки на вокальную и инструментальную во многом условно. Нередко танцевальные мелодии так называемой “танцевальной песни” сопровождалась пением, а пение частушек танцами. Часто вокальные мелодии исполнялись на инструментах» [34, с. 35]. Данную проблему затрагивал также Г. Стюбейд, который рассматривал типичные для норвежской традиции формы исполнения инструментальных мелодий с помощью голоса. Исследователь характеризовал форму, именуемую «траллинн» или «тюллинн»¹²⁸, считая, что она

¹²⁷ «Den Lethed, hvormed Folket skaber sig Melodier til de Sange, det optager og tilegner sig, aabenbarer dets store musikalske Anlæg og Evner».

¹²⁸ Название приема «траллинн» («tralling») происходит от норвежского «å tralle» — «напевать (про себя); мурлыкать» [86, с. 1340]. Исполнители норвежской народной музыки воспроизводят

продолжает танцевальную мелодию. Он отмечал: «В этом случае голос используется в качестве инструмента, и музыка сопровождает танец»¹²⁹ [178, s. 35].

Нотаций вокальной музыки — песен и псалмов — в записях Л. М. Линнемана содержится больше, чем инструментальной. Преимущество вокальных форм можно объяснить творческой практикой музыканта как церковного органиста, руководителя хоров и школьного учителя пения.

По классификации Г. Стюбсейда можно выделить следующие жанровые группы образцов вокальной народной музыки: баллады, религиозные народные мелодии, стевы, пастушеские зовы (зазывные — локки и песни-переклички — хювинги и лаллинги), свадебные песни, игровые и колыбельные. В Собрании Л. М. Линнемана обнаруживаются практически все названные жанровые группы. Однако, пропорции нотаций образцов разных жанров, зафиксированных музыкантом, различны. Наибольшее количество записей вокальной музыки в Собрании Л. М. Линнемана представлено образцами баллад. На них и остановимся в последующем изложении.

Скандинавскими собирателями XIX в. использовалось для определения жанра повествовательной песни слово «виса» (швед. «visa», дат. и нор. «vise»), а для его народной разновидности¹³⁰ — «фолькевиса» (швед. «Folkevisa», дат. и нор. «Folkevise»). Ранее уже упоминались сборники, содержащие это жанровое обозначение¹³¹. Л. М. Линнеман в рукописях и публикациях также обозначал

сходные по звучанию слоги, например «su-di-dei». Наиболее характерен этот прием для исполнения песен в жанре слоттестев: певцы воспроизводят инструментальный, как правило, скрипичный наигрыш, на слова какой-либо песни и завершают его звукоподражанием игре на инструменте [178, s. 41].

¹²⁹ «Nokre unntak finn det rett nok i den forma som vert kalla *tralling* eller *tulling*, der er trallar ein slått, ein dansemelodi».

¹³⁰ М. И. Стеблин-Каменский упоминает несколько письменных источников, которые бытовали в городской среде скандинавской аристократии. Они датированы XIV–XVII веками и в той или иной степени содержащаяся в них поэзия имеет признаки жанра баллады [125, с. 212–213].

¹³¹ Среди них «Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter» Й. Му и Л. М. Линнемана (1840) [224], «Norske Folkeviser» М. Б. Ланнстада (1853) [213], «Danmarks gamle Folkeviser» С. Х. Грундтвига (1853–1960) [190] и другие.

жанр записанных им мелодий как «vise»¹³². Выдающийся исследователь-скандинавист М. И. Стеблин-Каменский пишет, что как наименования *vise*, так и *folkevise* являются «калькой немецкого слова *Volkslied* “народная песня”, введенного в конце XVIII в. знаменитым пионером романтической фольклористики Гердером» [125, с. 211]. Сами же исполнители именуют этот жанр «vise».

В практике скандинавских ученых со второй половины XX в.¹³³ постепенно утвердился термин «баллада» (швед. «ballad», дат. и нор. «ballade»), используемый также для определения повествовательных песен в английском и немецком языках («ballad» и «Ballade» соответственно). Общеизвестная этимология провансальского *ballada* как «плясовая песнь» указывает на присутствие хореографического компонента в момент их исполнения. М. И. Стеблин-Каменский констатирует: «Есть ряд свидетельств о том, что обычай танцевать баллады был распространен по всей Скандинавии. Танец заключался в том, что танцующие обоего пола становились в круг или в цепь и делали сначала два шага влево, а потом шаг направо и т. д. Запевала пел только строфы баллады, а все остальные пели только припев. Таким образом, в сущности, исполнителем баллады был запевала» [125, с. 211]. Л. М. Линнеман, записывавший образцы этого жанра в середине XIX в. в Норвегии, не оставил указаний на хореографические элементы их исполнения, несмотря на то, что ему было свойственно снабжать рукописи комментариями о танцах под инструментальные наигрыши. Возможно, в Телемарке, где дольше всего сохранялась норвежская балладная традиция и сделано наибольшее количество записей в разное время, не существовало, или, по крайней мере, не сохранилось до середины XIX в. обычая воспроизведения баллад с хореографическим движением¹³⁴.

¹³² Среди специально посвященных этому жанру сборников обработок Л. М. Линнемана — «Folkeviser bearbejdede for fire Mandsstemmer» (1854) и «30 norske Kjømpervisemelodier» (1863).

¹³³ К примеру, сборник «Норвежская баллада в записях XIX века», опубликованный в 1973 г., уже содержит упоминание о жанре именно как о балладе [160].

¹³⁴ Отметим, что собирателем в 1868 г. было зафиксировано несколько образцов «круговых танцев с пением» («Ringdans med Sang», В 1388–1390), которые более относятся к жанру

В вышедшей в свет в 2006–2011 годы антологии «Норвежские средневековые баллады: мелодии» утверждается: «Баллады — эпические (повествовательные) песни, берущие свое происхождение в Средневековье»¹³⁵ [215, s. 7], однако подтверждений этому не приводится.

На возможное средневековое происхождение баллад указывают два обстоятельства, имеющие истоки в содержании поэтических текстов: упоминание имен исторических личностей и событий, имеющих отношение к Средним векам, а также сходство сюжетов и их некоторых мотивов с записанными в XIII в. поэтом Снорри Стурлуссоном «Старшей и младшей Эддой» — сводами древнеисландских саг. Среди нотированных Л. М. Линнеманом баллад находятся образцы, чье поэтическое содержание по вышеназванным причинам прямо или косвенно могло бы указывать на средневековое происхождение. Баллада «Хабард и Сигне», записанная им в Телемарке в 1861 г. от Улафа Анстейнсона Сёнинна (Olav Ansteinson Sønning) в Му (Мое), основана на датском героическом сказании, которое Саксон Грамматик пересказал латинскими стихами еще в начале XIII в. в известном произведении «Деяния датчан» (в «Песне о Хагбарде»). К историческим личностям времен Средневековья, упомянутым в записанных Л. М. Линнеманом балладах, относятся представители скандинавской знати — королевских династий, родов. Среди них норвежский король Улав, христианизировавший Норвегию, датский король Вальдемар I (1157–1182), а также другие персоны менее высокого общественного положения. Герои баллад, записанных Л. М. Линнеманом, известны по исландским сагам в связи с взаимоотношениями с историческими личностями эпохи Средневековья. Так, герой баллады «Хемминг и троллиха», «искусный стрелок из лука и лыжник»

игровых песен. Только на Фарерских островах, расположенных к западу от Норвегии, с первой половине XX в. наблюдали исполнение баллад с танцем, о чем упомянул М. И. Стеблин-Каменский [125, с. 222–223]. Деятель национально-патриотического движения норвежского общества рубежа XIX и XX веков Хюльда Гарборг (Hulda Garborg, 1862–1934) сделала попытку возродить традицию исполнения баллад с хореографическим движением. Современные материалы свидетельствуют о том, что традиция исполнения баллад с хореографическим движением нашла продолжение в начале XXI в. (см. документальный фильм ВВС «Фарерский танец цепочкой», «Faroese Chain Dance»).

¹³⁵ «Balladene er episke (fortellende) viser med opphav i middelalderen».

[122, с. 248], прославился благодаря успешному прохождению испытаний, ниспосланных ему норвежским королем Харальдом Суровым (1015–1066). Собиранитель зафиксировал три баллады на этот сюжет.

О средневековом происхождении мелодий, записанных Л. М. Линнеманом, рассуждать затруднительно. Норвежская музыкальная археология, обладающая в арсенале источников письменными памятниками, однако, не располагает какими-либо отсылками к мелодиям баллад. Наиболее раннее издание, с которым возможно сравнение записанных Л. М. Линнеманом образцов, относится уже к началу XIX в.: «Избранные средневековые датские баллады», пятый том которых содержит нотное приложение, составленное К. Т. Рённау и К. Э. Стеенблохом [241]. Первому автору принадлежат нотации 14 баллад, из которых Л. М. Линнеману удалось повторить четыре в нескольких вариантах. К примеру, баллада «Аксель Тордсон и прекрасная Вальборг», представленная в упомянутом сборнике [241, с. LI–LIII], была записана Л. М. Линнеманом в пяти вариантах: в 1840-е годы от У. С. Крёгер в д. Хеддал провинции Телемарк, в 1851 г. от Анне Эннерсдаттер Сёрли из с. Гуль в Халлингдале, в 1860 г. от Марит Ульсдоттер Тро в с. Сзуланн (Телемарк), в 1861 г. от Анне Кнудсдоттер Броэр в д. Му (Телемарк), в 1862 г. в Кристиании от Уле Кристофферсена из Рингерике в долине Сёрькедал.

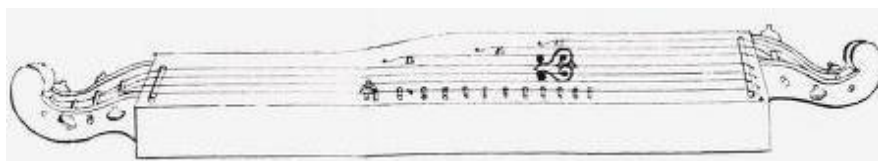
Сравнение записей баллад, выполненных Л. М. Линнеманом, с образцами этого жанра, зафиксированными в более раннее время, позволяет наблюдать процесс бытования поэтического текста во времени. Среди таких публикаций «Сто избранных датских песен» А. С. Веделя (1591), «Сто избранных датских песен» П. Сюва (1697), «Памятники Норвегии» Л. Д. Клювера (1823), «Избранные средневековые датские песни» (1816), упомянутые ранее в Главе 1 настоящего исследования. Сохранность текстов в процессе их бытования в разные эпохи свидетельствует об актуальности данного жанра в народной традиции и об устойчивости поэтических средств.

Л. М. Линнеман классифицировал записанные им баллады не по музыкальному компоненту, а по содержанию их поэтического текста. В рукописях над некоторыми нотациями присутствуют следующие указания:

«рыцарская баллада», «шутливая баллада» и др. В сборнике М. Б. Ланнстада «Норвежские народные баллады», к которому Л. М. Линнеман составил нотное приложение из 114 мелодий, впервые в истории публикации норвежского фольклора предпринят метод классификации поэтических текстов баллад. М. Б. Ланнстад выделил сказочные, героические, шутливые баллады и легенды¹³⁶. Сравнивая группировку поэтических текстов Л. М. Линнемана и М. Б. Ланнстада, следует отметить их идентичность.

Наигрыши на норвежских музыкальных инструментах, таких как лангелейк, феле (скрипка) и мунхарпа (варган), составляют меньшую часть архива. Среди них преобладают записи мелодий на лангелейке (Рисунок 2). Уже в первую собирательскую поездку в Валдрес Л. М. Линнеман зафиксировал несколько десятков наигрышей от выдающегося исполнителя на этом инструменте Маргит Иверсдаттер Грэнлюкка¹³⁷. Л. М. Линнеман, в сущности, стал «первооткрывателем» инструмента для норвежской городской интеллигенции. В отчете для Академической коллегии он привел одно из самых ранних изображений инструмента с описанием его конструктивных особенностей и специфики настройки.

Рисунок 2. Лангелейк. Изображение, созданное художником по рисунку Л. М. Линнемана [183, с. 211]



Нотное приложение к отчету, опубликованное вместе с ним в «Летописи норвежского Университета и Школы», содержит одну из тринадцати записанных собирателем мелодий для этого инструмента¹³⁸ (Рисунок 3).

¹³⁶ Несмотря на то, что нотное приложение не содержит указаний на жанровые разновидности баллад, ее возможно воссоздать, сопоставляя номера поэтических текстов баллад, указанных над музыкальной нотацией.

¹³⁷ Грэнлюкка, Марит Иверсдаттер / Grønlykka, Marit Iversdatter.

¹³⁸ «Танец героев» («Kjæmpedansen», Mus. ms. 6849 \ eske 577).

Рисунок 3. Наигрыш на лангелейке «Танец героев» [239, s. 248]



Инструментальные наигрыши в Собрании Л. М. Линнемана включают и пьесы на скрипке. Музыкант, однако, не указал, на какой именно ее разновидности были исполнены записанные наигрыши¹³⁹. Среди танцевальных наигрышей, зафиксированных собирателем, халлинги, спрингдансы и гангары.

Примечательно отсутствие образцов музыки на луре и других инструментах, с большой вероятностью также бытовавших в середине XIX в. на обследованных им территориях¹⁴⁰.

Официальные обращения Л. М. Линнемана, поданные в государственные учреждения, свидетельствуют о постановке определенных задач по собиранию народной музыки до начала полевых исследований. В качестве цели музыкант выдвигал популяризацию народной музыки в культурной среде города и преобразование музыкального обихода норвежской евангелическо-лютеранской церкви. Главным объектом внимания собирателя послужили псалмы в народном распеве, на основе которых предполагалось составить новые музыкальные сборники для норвежской церкви.

Проведению собирательских поездок Л. М. Линнемана предшествовала подготовка, которая заключалась в ознакомлении с результатами деятельности других собирателей (П. К. Асбьёрнсена и Й. Му) и составлении плана путешествия. Последний включал определение географии поездки, сведения о выдающихся исполнителях.

¹³⁹ Обращает на себя внимание то, что в XX в. норвежские собиратели инструментальным наигрышам на обыкновенной скрипке и ее традиционной норвежской разновидности — хардингфеле уделяли больше внимания, нежели песням.

¹⁴⁰ Об этом свидетельствуют издания более позднего времени, содержащие образцы наигрышей на указанных инструментах [145, 147, 157, 206, 207, 208, 209].

Содержание отчетов о поездках, анализ рукописей из Собрания Л. М. Линнемана позволяет констатировать наличие определенных методов в собирательской работе и наблюдать динамику их развития.

Полевая работа Л. М. Линнемана развертывалась на протяжении 1860–1870-х годов в направлении все большей специализации в изучении региональных традиций народной музыки Норвегии. Им были предприняты самостоятельные поездки, в ходе которых ставились задачи охвата более широкого круга жанров, бытующих на различных территориях. В целом можно наблюдать процесс становления научного подхода в собирании народной музыки.

Работа сопровождалась фиксацией географических данных о месте записи и проживания исполнителей. В некоторые области собиратель отправлялся неоднократно (Телемарк, Валдрес, Сетесдал). Л. М. Линнеман предпочитал посещать районы, отличавшиеся богатой традицией бытования тех или иных жанров народной музыки. Первоначально его внимание привлекли образцы псалмов долины Валдрес, затем и другие жанры вокальной и инструментальной музыки.

Важной стороной собирательской деятельности было общение с исполнителями народных песен Норвегии. Музыкант отправлялся в норвежские провинции к выдающимся знатокам народной музыки, рекомендованным ему другими собирателями, а также сельскими жителями. Л. М. Линнеман опрашивал нескольких членов одной семьи и отдавал предпочтение представителям старшего поколения. При повторном посещении определенной области собиратель фиксировал материал преимущественно от новых исполнителей. Л. М. Линнеман стремился работать с наиболее интересными народными исполнителями вне зависимости от их рода деятельности. Благодаря Л. М. Линнеману в истории норвежской фольклористики сохранились имена многих народных певцов, с которыми он тесно сотрудничал. Среди них особенно выделяется А. Э. Ванн, выдающийся знаток народных песен и инструментальных наигрышей. Л. М. Линнеман выявил ярких представителей певческих династий. Последовательная работа с членами семьи, владеющими местным репертуаром,

исполнительским стилем одна из форм собирательской работы Л. М. Линнемана. Благодаря собирателю имена норвежских певцов и исполнителей на традиционных инструментах остались в истории культуры. И поныне норвежские этномузыкологи, современные исполнители традиционных образцов инструментальной музыки поддерживают и сохраняют свидетельства о семейных династиях, выдающихся народных мастерах инструментальной культуры прошлого.

В XX в. собиратели народной музыки записывали мелодии от музыкантов, принадлежащих к тому же семейному роду, что и народные исполнители, с которыми работал Л. М. Линнеман. Современным этномузыкологам удалось повторить ряд записей народной музыки, осуществленных в свое время Л. М. Линнеманом. Так, например, в 1866 г. он посетил Андреаса Ульсена Граффа (Andreas Olsen Graff, 1820–1900) в коммуне Лётен (Løten) провинции Хедмарк (Hedmark), от которого записал 21 мелодию, включая десять баллад. Спустя столетие от внуков А. У. Граффа Андреаса Ульсена Стенсета (Andreas Olsen Stenseth, 1890–1972) и Оливера Андреассена Граффа (Oliver Andreassen Graff, 1893–1981) собиратель Одд Стенсруд¹⁴¹ среди прочих записал те же баллады, которые пел их предок. В антологии «Норвежские средневековые баллады: мелодии» приводятся результаты наблюдений над певческой манерой этих народных певцов: «От Андреаса Стенсета было сделано много аудиозаписей и стиль пения имеет много общего с тем, которым обладал Оливер Графф. Оба пели ритмически свободно и без украшений»¹⁴² [218, s. 15]. А. У. Графф считается основоположником певческого стиля, высоко оцененного Л. М. Линнеманом и сохранившегося в следующем столетии.

Именно Л. М. Линнеман выявил ярких представителей певческих династий. Последовательная работа с членами семьи, владеющими местным репертуаром,

¹⁴¹ Стенсруд, Одд / Stensrud, Odd (род. в 1942) — краевед, исследователь фольклора коммуны Станге (Stange) провинции Хедмарк (Hedmark).

¹⁴² «Det er gjort mange opptak av Andreas Stenseth, og syngemetten hans har mye av den samme karakteristikken som syngemetten til Oliver Graff. Begge sang rytmisk fritt og i enkelt stil uten mye krulling og ornamentar».

исполнительским стилем — одна из форм собирательской работы Л. М. Линнемана. Благодаря собирателю имена норвежских певцов и исполнителей на традиционных инструментах остались в истории культуры.

В Собрании Л. М. Линнемана содержатся образцы всех жанров норвежской народной музыки, среди которых наиболее представительны религиозные народные мелодии и баллады.

Глава 3. Слуховые нотации Л. М. Линнемана: текстологический анализ

В настоящей главе поставлена задача охарактеризовать рукописный фонд нотаций, определить принципы организации и структурирования коллекций Собрания Л. М. Линнемана. В процессе анализа выявляются особенности подхода собирателя к отбору и описанию материалов.

Л. М. Линнеман имел установку на точное отражение образцов народной музыки в записи. Подтверждение этому обнаруживается в первых строках Примечаний к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий» (1862). «Поскольку то, что народные мелодии в настоящем сборнике приведены без каких-либо “улучшений”, можно счесть за категорическое требование издателя, я <...> сообщаю, что <...> мелодии теперь печатаются без изменений — так, как они были записаны из народных уст, для того чтобы каждый беспристрастный читатель мог независимо воспринять и оценить их»¹⁴³ [191, s. III]. Стремясь достоверно передать мелодии в нотной записи, Л. М. Линнеман столкнулся с трудностями, вызванными особенностями музыкального языка норвежского фольклора. Собиратель отмечал: «В то время как одни мелодии можно записать легко и просто, другие, ввиду свободы их исполнения, труднодоступны для записи, а иногда и почти недоступны даже для самых опытных»¹⁴⁴ [191, s. IV].

3.1 Принципы комплектования музыкальных рукописей в Собрании

Собрание Л. М. Линнемана включает двадцать семь коллекций. В них представлены материалы, зафиксированные с 1848 по 1874 г. в собирательских

¹⁴³ «Da det maa ansees for en ubetinget Fordring til en Udgiver af Folkemelodier at levere disse med Troskab uden al Bessermachen <...>, saa gjentager jeg her <...>, at ‘Melodierne leveres uden Tillempninger saaledes, som de ere optegne fra Folkemunden’, hvilket enhver uhildet Læser vil kunne forstaa og skjønne er antydet uden Hensyn til».

¹⁴⁴ «Medens saaledes enkelte Melodier kunne være lette og grejle at optegne, kune andre under det frie Foredrag blive ikke alene meget vanskelige, men stundom næsten utilgjængelige selv for den mest Øvede».

поездках в различные регионы Норвегии (см. 2.2)¹⁴⁵, и документы, присланные другими собирателями. Помимо собственно нотирования музыкальных образцов Л. М. Линнеман занимался организацией и паспортизацией записанного материала. Музыкантом были сформированы коллекции мелодий, подготовлены беловые нотации полевых записей, выполнена их датировка, обозначена нумерация, составлены оглавления к отдельным нотным тетрадам. Обработка полевых записей проводилась собирателем как во время, так и по окончании каждой поездки.

Рукописям из Собрания Л. М. Линнемана свойственна достаточная степень сохранности. Лишь на некоторых страницах нотных тетрадей присутствуют потеки чернил, которые в целом незначительно затрудняют прочтение материалов¹⁴⁶. В редких случаях имеют место также повреждения листов, надорванные края; утрачены заглавия мелодий, приданные им собирателем, первые и последние такты на некоторых строках. Воссоздание нотных образцов из этих рукописей требует дополнительных усилий¹⁴⁷.

Наблюдения позволяют выявить основные принципы формирования и наименований¹⁴⁸ коллекций, которыми руководствовался собиратель: хронологический, географический, именной и жанровый. На титульных листах большинства папок Собрания Л. М. Линнемана имеют место указания на год, в течение которого была совершена поездка. По географическому принципу выделяются коллекции, относящиеся к 1851 г. («19 мелодий из Халлингдала» и «12 песен из Соггендала в окрестностях Кристиансанна»), и коллекция 1861 г. («Мелодии из Сетесдалена»). Самостоятельную группу образуют коллекции,

¹⁴⁵ В таблице «Документы Собрания Л. М. Линнемана» (Приложение А, Таблица 2), составленной автором исследования, приведены обобщенные сведения о рукописях: фондовые номера нотных тетрадей с шифрами содержащих их коробок, год и объем записанного материала и указания на транскрипции, выполненные А. Бертельсен. Транскрипции А. Бертельсен опубликованы в приложении к третьему тому издания Э. Гэукстада «Собрание норвежских народных баллад и религиозных народных мелодий Л. М. Линнемана» [185].

¹⁴⁶ К таким материалам относятся рукописи под фондовым номером «Mus. ms. 6850 \ eske 577» (В 207–211).

¹⁴⁷ Здесь подразумеваются рукописи «Mus. ms. 2456 \ eske 203» (В 255–290), вместившие 36 нотаций.

¹⁴⁸ Из двадцати семи коллекций двенадцать имеют названия.

названные по именам собирателей, чьи материалы были переданы Л. М. Линнеману. Заглавия некоторых коллекций отражают сочетание вышеуказанных принципов: «Мелодии, записанные Рингнэсом из Станге, отредактированные Людв. М. Линнеманом» и «Нурланнские мелодии, записанные и переданные кандидатом теологии У. Т. Ульсенем». В некоторых случаях коллекция получила наименование по ведущему жанру, который она содержит. Жанровый принцип отражен в следующих заглавиях: «Валдресские мелодии псалмов по сборнику Кинго или Церковной книге» и «Песни».

Иными принципами руководствовался собиратель, составляя две коллекции 1848 г., — «Валдресские мелодии псалмов по Сборнику Кинго или Церковной книге» и «Песни», обособленные собирателем с точки зрения отношения к церковному обиходу.

На протяжении собирательской практики Л. М. Линнеман работал с разной степенью интенсивности, что выражалось в различных объемах записанного материала (Приложение 3). Наибольший объем мелодий зафиксирован в 1848 г. (235 образцов). Это записи, выполненные собирателем в долинах Валдрес, Мелдал и Одал. С течением времени число нотаций постепенно сокращалось. Коллекция 1873 г. — наиболее компактная и содержит всего 8 нотаций.

Каждая из коллекций располагается в одной или нескольких нотных тетрадях. Количество включенных в них мелодий составляет от нескольких десятков до двух сотен.

Большую часть нотаций представляют собой беловики. Об этом свидетельствуют упорядоченность записи и наличие минимальных исправлений. Черновые нотации, выполненные в ходе собирательских поездок, составляют меньшинство. Последние обладают особой ценностью для текстологического изучения, поскольку в них наиболее ярко отражены поиски способов передачи звуковысотной и временной организации мелодий народных песен и инструментальных наигрышей.

Часть черновых нотаций в Собрании Л. М. Линнемана представляет собой материалы по редактированию записей, осуществленных другими собирателями.

Среди них выделяются нотации У. С. Крёгер, Рингнэса «из Станге» (коммуны в провинции Телемарк), У. Т. Ульсена. Собрание содержит подготовленные только Л. М. Линнеманом черновые редакции нотаций упомянутых собирателей. В рукописях наряду с музыкальным материалом периодически встречаются поэтические тексты песен, авторство записей которых современным норвежским исследователям установить не удалось.

Как уже отмечалось выше, большинство титульных листов нотных тетрадей содержит выполненное рукой собирателя указание года совершенной поездки. Исключение составляют две группы материалов: тетради, время заполнения которых с высокой долей вероятности исследователи определяют как 1851 г., и записи на отдельных нотных листах, датировка которых остается невыясненной.

К первой группе относятся следующие материалы:

1) Тетрадь, которая включает записи мелодий, вошедшие в нотное приложение к сборнику М. Б. Ланнстада «Норвежские народные песни», опубликованному в 1851 г.¹⁴⁹ Пометы Л. М. Линнемана (к примеру, «L XXXIII», т. е. «L[andstad], № 33»), находящиеся в большинстве случаев над каждым нотным образцом вверху слева, отсылают к соответствующему номеру поэтического текста в издании М. Б. Ланнстада.

2) Тетрадь записей норвежских народных песен, выполненных с голоса У. С. Крёгер в Телемарке¹⁵⁰. На связь записей с У. С. Крёгер указывают ремарки Л. М. Линнемана с именем исполнительницы и названием населенного пункта в Телемарке, где была произведена запись во время первой поездки собирателя в эту область (ком. Сельюр / Seljord). Кроме того, в тетради представлено несколько нотаций от других исполнителей, в свою очередь рекомендованных Л. М. Линнеману У. С. Крёгер.

¹⁴⁹ Mus. ms. 6874 a \ eske 578.

¹⁵⁰ Mus. ms. 6874 b–d \ eske 578.

3) Тетрадь, озаглавленная собирателем как «19 мелодий из Халлингдала»¹⁵¹. На ее создание в 1851 г. указывают письма Л. М. Линнемана, в которых он упомянул исполнительницу Анну Эннерсдаттер Сёрли (Anne Andersdatter Sørli), рекомендованную также У. С. Крёгер.

4) Тетрадь, подписанная Л. М. Линнеманом как «12 песен из Соггендала в окрестностях Кристиансанна»¹⁵². О ее отношении к 1851 г. свидетельствуют письма Л. М. Линнемана с упоминаниями исполнительницы Анне Ларсдаттер Румбёль (Anne Larsdatter Rumbøl).

Вторая группа объединяет разнообразные нотные материалы, время происхождения которых определить затруднительно:

1) Тетрадь с нотациями У. С. Крёгер, выполненными ею от разных исполнителей в 1830–1855 годах и переданными Л. М. Линнеману предположительно в начале 1850-х годов.

2) Отдельные нотные листы, не содержащие каких-либо косвенных указаний на время записи.

Нотации норвежских народных мелодий, представленные в Собрании Л. М. Линнемана, располагаются согласно хронологии полевой работы. Беседуя с одним исполнителем, музыкант по порядку записывал от него все привлекшие внимание мелодии. В нескольких коллекциях, относящихся к разным периодам собирательской работы, порядок изложения мелодий продиктован иными подходами. К примеру, псалмы 1848 г. приведены в очередности сборника Т. Кинго «Градуал» [188]. Нотации, выполненные У. С. Крёгер и Х. Сеебергом, в которых Л. М. Линнеман выступил как редактор, имеют последовательность, установленную их авторами. Аналогичным образом обстоит дело с коллекциями У. Т. Ульсена и Рингнэса «из Станге».

Наблюдения показали, что принцип следования нотаций в коллекции в ряде случаев связан с результатами аналитической работы их автора. Некоторые нотации Л. М. Линнеман поместил друг за другом, тем самым подчеркнув их

¹⁵¹ «19 Melodier fra Hallingdal». Mus. ms. 2607 \ eske 214.

¹⁵² «12 Viser fra Soggendal Christiansand Stift». Mus. ms. 2608 \ eske 214.

родственность. Десять баллад на разные сюжеты, записанные в ходе поездки 1861 г. от Б. О. Фелланна, имеют сходную мелодическую организацию начального построения, открывающегося нисходящим движением на основе последования большой секунды и малой терции с вершины источника: $e - d - h$ (В 624–633). Опираясь на сходство начальных построений, собиратель расположил и некоторые мелодии, услышанные от И. Тарьесдоттер из Телемарк¹⁵³. Описанные принципы свидетельствуют об осознании музыкантом вариантных особенностей мелодий песенных образцов.

Слева от нотаций на полях нотных листов Л. М. Линнеман выставлял нумерацию записей, которая в некоторых случаях включала несколько уровней: сквозная распространялась на мелодии, записанные в течение одной поездки (в 1867 и 1872 годах); порядковая использовалась внутри определенного раздела рукописи. Некоторые номера собиратель повторил с добавлением литер, указав на вариант записи или исполнения предшествующего образца (см. 3.5).

Нумерация нотаций выполняла следующие задачи: 1) расположение образцов в соответствии с хронологией записи; 2) координация нотаций друг с другом «на расстоянии» для указания на вариантное сходство напевов; 3) обозначение напевов, исполняющиеся с одним и тем же текстом. Впервые собиратель расставил сквозную нумерацию в каждой коллекции в 1848 г., с целью упорядочить записанный материал. С 1851 г. им использовались следующие указания на сходство образцов: «Vide №...». Примером может являться записи баллады «Улаф Трунсон»¹⁵⁴, которая содержит добавление: «То же, что и № 43»¹⁵⁵.

В случае, когда фиксировались варианты, исполненные более полно с точки зрения поэтического текста и напева, он указывал: «Продолжение»

¹⁵³ Мелодии от исполнительницы Ингеборг Тарьесдоттер (Ingeborg Tarjesdotter) собиратель записал в с. Саннвике (Sandvike) ком. Му (Mo) пров. Телемарк (В 700, 701).

¹⁵⁴ «Olaf Tronson» (Mus. ms. 6874 a \ eske 578, В 263).

¹⁵⁵ «den samme som № 43».

(«Fortsættelse»). Так, например, к нотации песни под № 46 «Велел Он мне с небес»¹⁵⁶ собиратель оставил комментарий: «Продолжение № 46»¹⁵⁷.

Рукописи Л. М. Линнемана содержат пагинацию. Некоторые тетради Л. М. Линнеман сопроводил «оглавлением», включающим наименования образцов с указанием соответствующих страниц тетради. К коллекции нотаций 1861 г. относится уникальный для Собрания Л. М. Линнемана документ¹⁵⁸, в котором музыкант привел список тональностей мелодий и номера соответствующих образцов. Возможно, автор предполагал использовать этот перечень для дальнейшей работы по гармонизации народных мелодий.

3.2 Способы слуховой записи народных мелодий

В настоящем параграфе рассматриваются особенности графического расположения мелодий на нотных станах. Дается характеристика нотных образцов различных жанров с точки зрения полноты их отображения. Выявляются особые способы фиксации мелодий. В задачи параграфа входит также описание наименований и анализ подтекстовки вокальных примеров.

Л. М. Линнеман использовал все горизонтальное пространство нотного стана. Записи выполнены чернилами, реже карандашом. Карандашные нотации не содержат, за редким исключением, стертых фрагментов и сохраняют все исправления нотировщика.

В процессе анализа рукописей прослеживаются некоторые закономерности, которые касаются протяженности зафиксированных мелодий в зависимости от жанровой принадлежности. Среди нотаций встречаются образцы объемом от нескольких до сотни тактов. Самые короткие представлены в жанре «потешек» («Klukkudn»). В 1865 г. в долине Валдрес Л. М. Линнеман записал пять вариантов «потешек» (В 1600–1604) от Торе Халворсена (Thore Halvorsen) протяженностью от двух до четырех тактов. Наиболее развернуты нотации игровых песен, что

¹⁵⁶ «Велел Он мне с небес» («Saag eg meg pi Himla», В 601)

¹⁵⁷ «Fortsættelse af № 46».

¹⁵⁸ Mus. ms. 6849 \ eske 577.

связано с характерным для текстов этого жанра присутствием диалоговой ситуации и активным варьированием мелодического рисунка. В 1848 г. Л. М. Линнеман записал рождественскую игровую песню «Олень у озера»¹⁵⁹, включившую ровно 120 тактов. Нотация основана на многократном вариантном повторении одной мелодической строки.

Протяженностью отличаются также и нотации некоторых псалмов. Собиратель стремился записать каждый псалом насколько возможно полно и приводил от одной до нескольких строк. Псалом «Иисус Христос воскрес ради нас»¹⁶⁰ изложен в объеме восьми строк, каждая из которых заняла одну или две нотные строки, зафиксированные с вариантами.

В процессе изучения рукописей обнаружилась тенденция постепенного увеличения протяженности последующих нотаций в сравнении с более ранними. Так, в течение первой поездки в Валдрес в 1848 г. протяженность образцов наигрышей на лангелейке не превышала девятнадцати тактов. В очередную поездку в ту же область в 1862 г. объем нотации увеличился примерно в полтора раза в сравнении с первой. Нотация наигрыша на лангелейке в некоторых случаях достигает тридцати тактов.

Наблюдения показывают, что Л. М. Линнеман стремился к полноте отображения мелодий лишь в некоторых жанрах. Кроме псалмов, можно отметить песни, основанные на варьировании одного или двух мотивов: игровые, колыбельные и считалки. Баллады собиратель фиксировал в большинстве случаев только в пределах одной или двух строк. Когда нотировщик удовлетворялся записью только одной строфы, он указывал: «Много строф» («Flere Vers»), имея в виду продолжительность исполнения.

Среди нотаций обнаружены образцы, которые могут свидетельствовать о том, что в процессе создания рукописи в полевых условиях собиратель фиксировал черновой вариант мелодии, затем переписывал ее. В нотации

¹⁵⁹ Игровая песня «Олень у озера» («Hinden over Heide», В 200) была записана от А. Э. Ванна в дол. Валдрес 1848 г.

¹⁶⁰ Народный распев псалма «Иисус Христос воскрес ради нас» («Christus Jesus for os offret», В 8) был также записан в от А. Э. Ванна.

инструментального наигрыша «Мелодия Лангеберга» (Рисунок 4) на двух верхних нотных станах приведена черновая запись, включающая зачеркивания и обозначения вставок. На третьей строке напев переписан повторно. В результате нотация обрела более четкую графику и структуру.

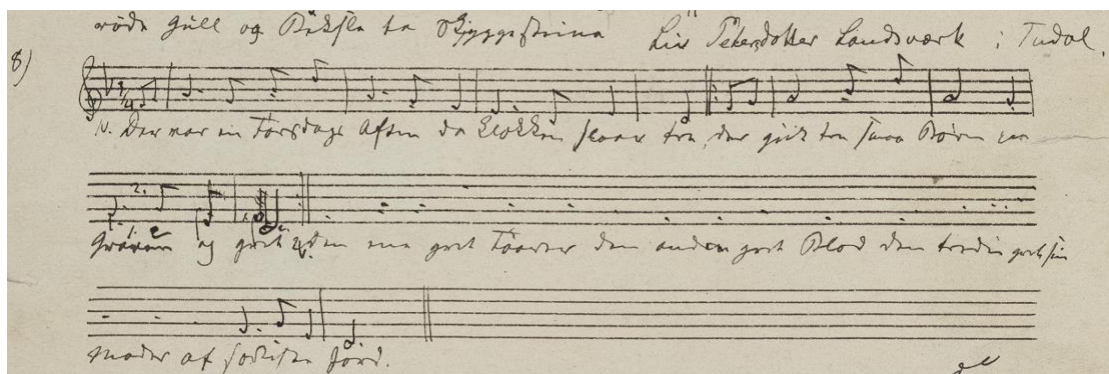
Рисунок 4. Нотация наигрыша «Мелодия Лангеберга» (Валдрес, 1848 г.)¹⁶¹



Обращают на себя внимание фрагменты в рукописях Л. М. Линнемана, свидетельствующие об использовании приема нотирования, который определим как «стенографирование» мелодии. Под «стенографированием» будем подразумевать первоначальную черновую фиксацию контуров мелодического рисунка в процессе записи исключительно с помощью нотных головок без оформления ритмической составляющей напева или инструментального наигрыша. Таким образом собиратель передает относительно протяженные фрагменты мелодий, соответствующие строфе напева или периода в наигрыше. На Рисунке 5 приведен характерный пример «стенографирования» в рукописях Л. М. Линнемана при попытке фиксации мелодии сказочной баллады «Злая мачеха». Во второй строфе нотации образец зафиксирован только в виде нотных головок, сопровождаемых подтекстовкой. Узнаются контуры напева, который представляет собой вариант первой мелостроки.

¹⁶¹ Наигрыш, озаглавленный собирателем как «Мелодия Лангеберга» («Langebergslaatten»), был услышан от Ингри Гуттормсдаттер Гартхус (Ingri Guttormsdatter Garthuus) в с. Рустабаккен (Rustabakken) в Валдресе 7 июля 1848 г. (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B:100 a, b).

Рисунок 5. Нотация сказочной баллады «Злая мачеха» (Телемарк, 1860 г.)¹⁶²



«Стенографирование» в рукописях Л. М. Линнемана встречается только несколько раз. Впервые такую запись можно увидеть в 1848 г. на нотоносце между № 77 и № 78 коллекции «Валдресские мелодии псалмов». А. Бертельсен в транскрипции указала, что «ноты, прорисованные неотчетливо, записаны между 77 и 78 [мелодиями коллекции], однако они не имеют какой-либо очевидной связи с одной из них»¹⁶³ [185]. Позднее с аналогичным способом фиксирования мелодии сталкиваемся при обращении к рукописи 1851 г. при попытке записи баллады о герое и троллях «Свейн-Лебедь»¹⁶⁴ в Сетесдале. Нотировщик привел одну строфу, отразив с помощью нотных головок лишь контур напева. Далее в 1871 г. от Тура Элтона в селении Ванн долины Валдрес музыкант записал танцевальный наигрыш «Спрингданс» на скрипке, первая половина которого представлена с оформленным ритмическим рисунком мелодии, вторая — лишь нотными головками (В 1506).

Встречаются также и нотации, отражающие нереализованные намерения собирателя записать напев в полном объеме. К примеру, в рукописи 1851 г. находится набросок, содержащий попытку отображения песни «Мой Бон на холме» (Рисунок 6). В ней приведено всего несколько первых и заключительных тактов: на верхних двух строках чернилами изложен напев, оформленный

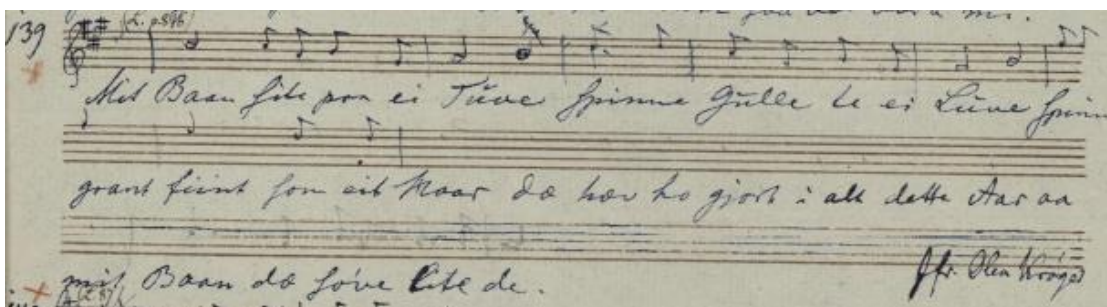
¹⁶² Сказочная баллада «Злая мачеха» («Den vonde stemora», TSB A 68, B 451) была записана с голоса Гунхилль Ларсдаттер (Gunhild Larsdatter) из с. Ховде (Hovde) ком. Тюдаль (Tudal) Телемарка в 1860 г.

¹⁶³ «Påfølgende utydelige noter er notert mellom melodi 77 og 78, men har ingen åpenbar tilknytning til noen av dem».

¹⁶⁴ Баллада «Свейн-Лебедь» («Svein Svane», TSB E 52) была записана с голоса Юна Ульсона (Jon Olson) из с. Лангерак.

ритмически; справа на второй строке нотными головками звуковысотный контур напева только намечен с помощью карандаша ($d^2 - d^2 - d^2 - d^2 - c^2 - a^1 - a^1 - g^1$); в третьей строке карандашом приведено завершение напева с оформленным ритмическим и мелодическим рисунком. О принадлежности указанных фрагментов записи одному образцу свидетельствует подтекстовка, приведенная под каждой строкой нотации чернилами.

Рисунок 6. Нотация песни «Мой Бон на холме» (Телемарк, 1851 г.)¹⁶⁵



Ряд нотных образцов в Собрании Л. М. Линнемана содержит заголовки. Можно отметить несколько видов названий нотаций разных лет: указание на жанровую разновидность вокального или инструментального образца; упоминание имени главного героя поэтического текста песни (к примеру, «Юный Ромун» / «Unge Raamund»); отсылка к изданию, в котором ранее были опубликованы слова песни (наиболее часто — к сборнику П. Сюва «Сто датских народных песен»¹⁶⁶ [175]). В некоторых нотациях указанные наименования совмещены. Например, «Идде Хермо. Мелодия старинного стева = Драумкведе» (В 239): название баллады соседствует с упоминанием жанра вокальной музыки и наименованием закрепленного за ним образца. Данные виды заголовков встречаются в нотациях большинства коллекций.

Анализ песенного материала дает возможность наблюдать особенности работы Л. М. Линнемана с поэтическим текстом. В 1851 г. впервые в «Песне

¹⁶⁵ Песня «Мой Бон на холме» («Mit Baan site paa ei Tuve», В 383) была записана от Гунхильд Хансдаттер (Gunhild Hansdatter) в 1851 г. в Телемарке.

¹⁶⁶ В таком случае собиратель давал следующее универсальное указание: «Книга героических баллад Педера Сюва» («Peder Syvs Kjømprevisebog»). См. об этой книге 1.1.

соловья»¹⁶⁷ собиратель записал мелодию с расположенным под ней текстом (19 стрóf). Количество образцов напевов, за которыми следует полный поэтический текст, в рукописях Л. М. Линнемана не превышает двух десятков.

Можно наблюдать различные подходы собирателя к задаче фиксации вербального компонента. В первые годы своей собирательской деятельности при записи образцов народных распевов псалмов он приводил текст полностью. Впоследствии в нотации псалмов ограничивался лишь записью мелодии, указывая только номер псалма по сборнику Т. Кинго¹⁶⁸, таким образом отсылая к полной версии поэтического текста. Записывая образцы других вокальных жанров, в случае, если в них присутствовала лишь одна строфа, он подтекстовывал мелодию и слева в верхнем углу давал соответствующее указание¹⁶⁹. В случае, когда количество стрóf оказывалось бóльшим, подтекстовывалась только первая, после чего следовал комментарий «много стрóf»¹⁷⁰, и дальнейший текст вносился в отдельную (ненотную) тетрадь¹⁷¹.

Обращает на себя внимание стремление Л. М. Линнемана отобразить диалектные особенности в поэтическом тексте. В случае, когда нотировщика не удовлетворял им же зафиксированный вариант подтекстовки, выполненный в процессе общения с исполнителем, в более позднее время он вносил в полевую запись изменения. В рукописи шуточной баллады «Песня башмачника» можно обнаружить три слоя нанесения подтекстовки (Рисунок 7). Первый возник предположительно после фиксации самой мелодии; второй, более темными чернилами, содержит исправления лишь в некоторых участках текста; третий оформлен в виде карандашных помет. Не меняя подтекстовки, собиратель корректировал написание слов, отказываясь от общепринятого в Норвегии XIX в. датско-норвежского языка (т. н. «риксмола») в пользу диалекта.

¹⁶⁷ «Песня соловья» («Nattergalvisen», В 411) была записана от Анне Эннредаттер (Anne Ændresdatter) из с. Сёрли (Sørli) в ком. Гуль (Goel) дол. Халлингдал (Mus. ms. 2607 \ eske 214).

¹⁶⁸ Э. Гэукстад предполагает, что это могло быть следующее издание сборника Т. Кинго: [188].

¹⁶⁹ «Только одна строфа» («Er kun et Vers»).

¹⁷⁰ «Flere Vers».

¹⁷¹ Собрание Л. М. Линнемана содержит также тетради с записями поэтических текстов. Они не входят в задачу рассмотрения в диссертации, потому как представляют интерес в большей степени для диалектологических исследований.

Рисунок 7. Фрагмент нотации шутливой баллады «Песня башмачника» (Валдрес, 1848 г.)¹⁷²



В случае, когда исполнитель применял в песне асемантические слоги (с помощью приема, называемого «траллинн», см. 2.4), нотировщик обозначал только начало раздела мелодии. Вместе с тем, здесь певец мог также проявить творчество, разнообразно включая и другие асемантические слоги, о чем свидетельствуют записи более позднего времени.

3.3 Отображение звуковысотной организации мелодий

В настоящем параграфе слуховые нотации анализируются с точки зрения специфики фиксации в них звуковысотной организации напевов и инструментальных наигрышей. Рассмотрению подлежат тесситура, выбор знаков при ключе, указывающих на тональность, нетемперированные тоны и лад. Замечания собирателя об особенностях народной музыки, опубликованные в отчете о поездке в Валдрес и предисловии к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий», сопоставляются с его полевыми записями.

Рассматривая нотации с точки зрения тесситуры, можно заметить, что все образцы в Собрании Л. М. Линнемана приведены в скрипичном ключе. Песни,

¹⁷² Шутливая баллада «Песня башмачника» («Skjæmtevisе», В 108) была записана от Андерса Нильсена (Anders Nielsen) в с. Пелестейнбаккен (Pelesteinbakken) дол. Валдрес.

исполненные мужчинами, музыкант нотировал на октаву выше по отношению к реальному звучанию без дополнительных указаний.

В ряду характерных ракурсов восприятия звуковысотной организации народной мелодии для Л. М. Линнемана имела значение тональная характеристика. Об этом можно судить на основании выставленных собирателем ключевых знаков и словесных комментариев. Тональности использовались по принципу наименьшего количества знаков (до четырех); ключ и знаки при нем выставлялись только на первой строке, если мелодия располагалась на двух и более. Тональность мелодии музыкант избирал, полагаясь исключительно на собственный слух. Нам неизвестны свидетельства, указывающие на использование камертона или какого-либо «подручного» музыкального инструмента, как в случае с У. С. Крёгер, которая для определения тональности использовала псалмодикон (см. 1.3).

В процессе нотации Л. М. Линнеман, особенно во время первой поездки 1848 г. в Валдрес, руководствовался принципом удобства размещения мелодии на нотоносце без использования дополнительных линеек. В связи с этим собиратель транспонировал напевы на кварту и сопровождал их соответствующим комментарием («было исполнено на кварту ниже»¹⁷³). Намереваясь не задерживаться во время записи за начертанием дополнительных линеек, нотировщик рядом со скрипичным ключом подписывал тональность, в которой звучал напев.

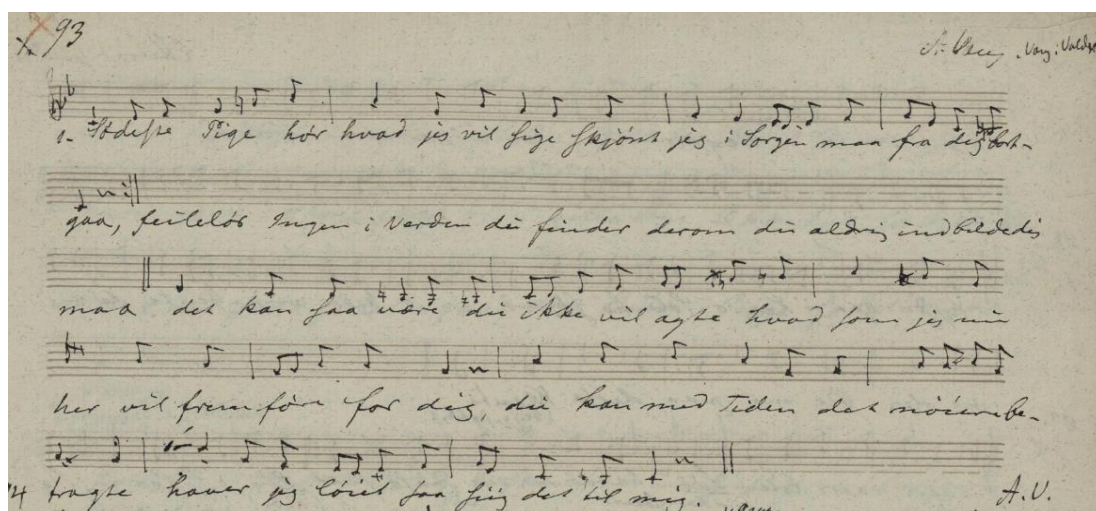
В ходе последующих поездок Л. М. Линнеман реже отмечал оригинальную тональность¹⁷⁴. Это может свидетельствовать о том, что Л. М. Линнеман не прибегал к методу транспонирования напева или напротив, транспонируя, не фиксировал первоначальное высотное положение.

¹⁷³ «blev synget en Qvart dybere» (Mus. ms. 6847 \ eske 577, В 3).

¹⁷⁴ Один из таких примеров — запись шуточной баллады «Мальчик и девочка» («Guten og Jenta», TSB F 12, В 1203), услышанной от Андерса Ульсена Граффа в с. Скугбюгда (Skogbygda) ком. Лётен (Løten) пров. Телемарк. Мелодия, исполненная в a-moll, сопровождается указанием нотировщика — «e-moll».

Нотации некоторых мелодий с недостаточным, на первый взгляд, количеством ключевых знаков, отсылающих к определенной тональности, свидетельствуют о том, что Л. М. Линнеман обратил внимание на натуральный лад в мелодии¹⁷⁵. Примером является запись баллады «Прекрасная девочка», услышанная от А. Э. Ванна (Рисунок 8). В нотации, выполненной в *c*-дорийском, отсутствует третий бемоль, который в данном случае мог бы указывать на *c-moll*.

Рисунок 8. Нотация баллады «Прекрасная девочка» (Валдрес, 1848 г.)¹⁷⁶

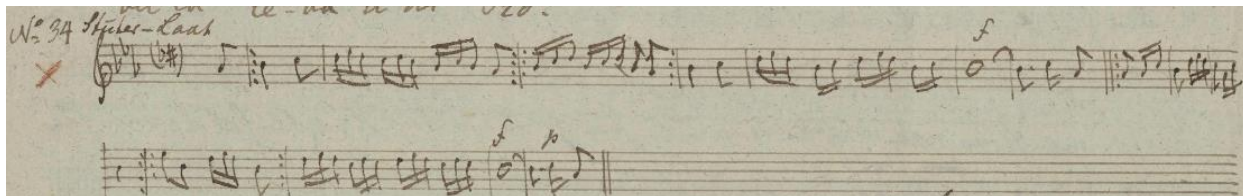


При фиксации наигрыша «Краткий» Л. М. Линнеман выставил при ключе три бемоля и использовал обозначение четвертого знака, поместив в скобках *des* и *dis* возле знаков при ключе, указав тем самым, по всей видимости, на лидийское наклонение в мелодии (Рисунок 9). Возможно, автор нотации имел в виду повышение *des* на полтона знака при ключе.

¹⁷⁵ По-видимому, именно такой «ошибкой» Л. М. Линнемана и посчитала недостаточность нотных знаков в мелодии предполагаемой тональности транскриптор его рукописей А. Бертельсен [185]. В квадратных скобках в вышеуказанных мелодиях исследовательница указала «недостающие» знаки.

¹⁷⁶ Баллада «Прекрасная девочка» («Sødeste Pige») была записана в дол. Валдрес в 1848 г. от А. Э. Ванна (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 184).

Рисунок 9. Нотация наигрыша на лангелейке «Краткий» (Валдрес, 1848 г.)¹⁷⁷



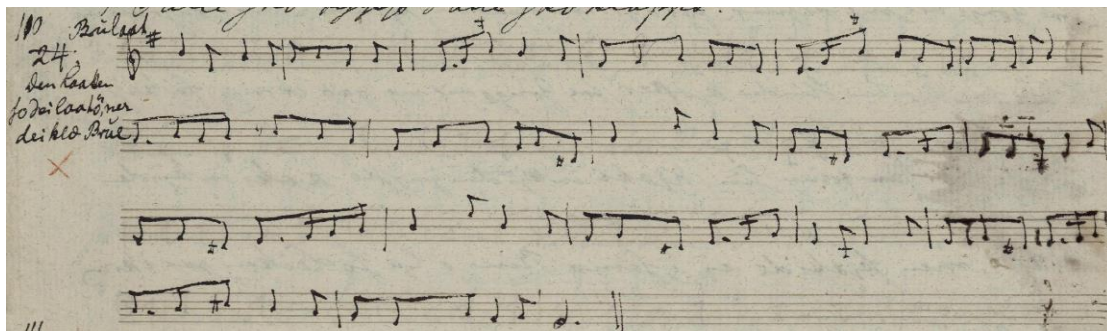
В отчете о поездке в Валдрес 1848 г. Л. М. Линнеман упомянул трудности отображения нетемперированных тонов, воспроизведенных на музыкальных инструментах или спетых народными исполнителями. «Сложность самой записи мелодий состоит в том, что очень часто возникают звуки, которые располагаются на четверть тона выше или ниже обычных, т. е. занимают место посередине полутонов, ставя перед нотировщиком задачу отобразить их ближе к определенным тонам, с которыми завышенные или заниженные тоны необходимо соотнести»¹⁷⁸. Для отображения «завышенных» и «заниженных» тонов Л. М. Линнеман указывал альтерационные знаки над нотой, приводил буквенные или краткие словесные указания на полях соответствующих нотаций, использовал дополнительные графические символы.

Один из примеров, иллюстрирующих первый из упомянутых способов, можно обнаружить в записях в 1848 г. (Рисунок 10). В нотации «Свадебного наигрыша» *диез*, свидетельствующий о *g*-лидийском, записан как перед нотой *c* (первый, второй и четвертый такты на второй строке; первый, третий и четвертый такты на третьей строке; первый такт на четвертой строке), так и над ней (третий и пятый такты первой строки). С учетом достаточного пространства для написания диеза перед нотой *c* в третьем и пятом тактах, Л. М. Линнеман мог подразумевать промежуточное положение IV ступени: между натуральной и высокой.

¹⁷⁷ Наигрыш «Краткий» («Stutar-Laak») записан от Гуру Ульсдаттер (Guru Olsdatter) из с. Бёие (Bøie) в Валдресе в 1848 г. (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 125).

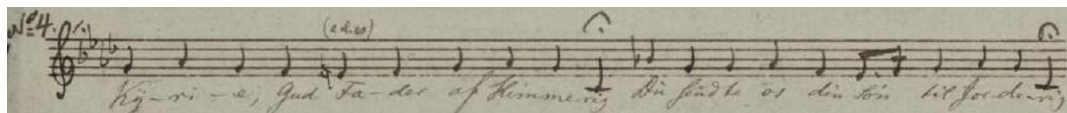
¹⁷⁸ «Vanskeligheden ved selve Optegnelsen af Melodierne bestaaer, <...> at man saa ofte faaer høre Toner, der ere en Qvart-Tone høiere eller dybere end de brugelige, d. e. Toner, som ligge midt imellem vore Halvtoner, hvor det altsaa bliver Optegnerens Opgave nærmere at bestemme, til hvilken Tone den høiere eller dybere, de maatte tilhøre» [239, s. 92–93].




Рисунок 10. Нотация «Свадебного наигрыша» (Валдрес, 1848 г.)¹⁷⁹



Буквенные указания на нетемперированные тоны Л. М. Линнеман помещал над соответствующей нотой. В нотации псалма в народном распеве «Господь, Бог Отец Небесный» (Рисунок 11) собиратель отметил пятую ноту *e* — VII ступень в тональности *f*-moll — как промежуточную между VII низкой и VII высокой. Первоначально он отразил ее чернилами на нотоносце, позднее карандашом добавил указание в скобках «*e* или *es*» («*e* el[ler] *es*»).

Рисунок 11. Народный вариант распева псалма из Сборника Т. Кинго «Господь, Бог Отец Небесный» (Валдрес, 1848 г.)¹⁸⁰






Для отражения нетемперированных тонов в инструментальных наигрышах Л. М. Линнеман прибегал только к буквенному обозначению настройки. В вышеупомянутом отчете о поездке в долину Валдрес собиратель указал на свойство тона *d* в наигрыше, отметив его звездочками с комментарием в сноске: «На лангелейке  [*d* звучит] ближе к ноте  [*dis*], чем к  [*d*]]¹⁸¹ [239, s. 94].

Среди графических символов, задействованных для отображения завышенных тонов, в нотациях используется знак «+». В записи баллады «Юный

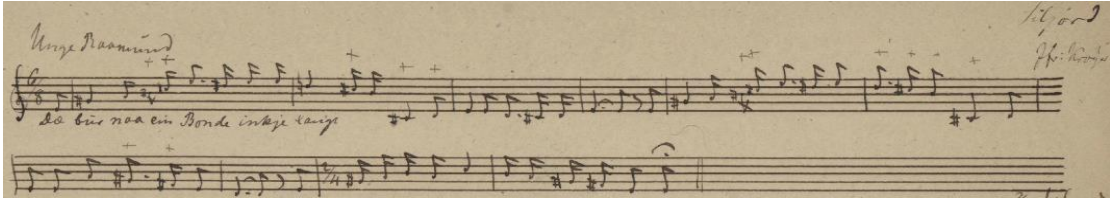
¹⁷⁹ «Свадебный наигрыш» / «Brulaat» записан от А. Э. Ванна (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 201).

¹⁸⁰ Народный вариант распева псалма «Господь, Бог Отец Небесный» («Kyrie, Gud Fader af Himmerig») — № 4 из Сборника Т. Кинго [188] был записан в дол. Валдрес в 1848 г. от А. Э. Ванна. Нотация представлена в рукописи Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 4).

¹⁸¹ «Paa Langeleiken er  nærmere  end  ».

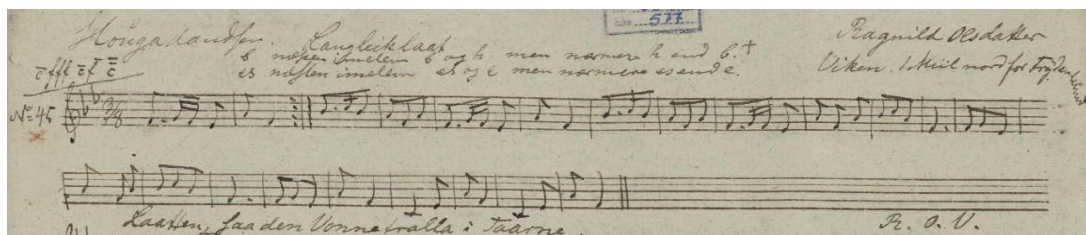
Ромун» тоны *h*, *cis* и *d* отмечены знаком «+», свидетельствующим об их близости к соседним тонам, которые располагаются выше записанного в первом, втором, пятом, шестом и седьмом тактах (Рисунок 12).

Рисунок 12. Нотация баллады «Юный Ромун» (Телемарк, 1851 г.)¹⁸²



Ранее указанные наблюдения Л. М. Линнемана о нетемперированных тонах свидетельствуют об осознании собирателем значимости натуральных ладов в норвежской народной музыке. Замечания находят подтверждение в словесных описаниях промежуточного положения ступеней, характерных для натуральных ладов. В рукописи наигрыша на лангелейке, записанного в Валдресе в 1848 г., замечания Л. М. Линнемана на полях более развернуты и указывают на присутствие в мелодии признаков *f*-лидийского и миксолидийского: «*b* — практически между *b* и *h*, но ближе к *h*, чем к *b*; *es* — практически между *es* и *e*, но ближе к *es*, чем к *e*»¹⁸³ (Рисунок 13).

Рисунок 13. Нотация наигрыша на лангелейке (Валдрес, 1848 г.)¹⁸⁴



Особое внимание собирателя привлек включающий нетемперированные тоны строй музыкальных инструментов. Впервые Л. М. Линнеман соприкоснулся с этим, записывая наигрыши на лангелейке во время поездки 1848 г. В отчете

¹⁸² Баллада «Юный Ромун» («Unge Raamund», TSB A 52, B 392) была исполнена Л. М. Линнеману У. С. Крёгер в с. Сельюр пров. Телемарк.

¹⁸³ «B næsten imelem b og h men nærmere h end b; es næsten imelem es og e men nærmere es end e». (Mus. ms. 6849 / eske 577; B 136).

¹⁸⁴ Нотация рассматриваемого наигрыша на лангелейке была осуществлена от Рагниль Ульсдаттер (Ragnild Olsdatter) из с. Викин (Viken) (Mus. ms. 6849 / eske 577, B 136).

собиратель указал настройку инструмента и извлекаемый на нем звукоряд (Skala), в пределах которого несколько тонов имеют промежуточное положение в сравнении с темперированным строем: «Лангелейк обладает следующим звукорядом: $a - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2 - h^2$. Fis^1 и dis^2 настраиваются значительно ниже [обычного], g^1 — гораздо выше, a^1 — между a и ais »¹⁸⁵ [239, s. 95]. Подобные указания собиратель приводил каждый раз при необходимости, помещая в левой верхней части листа нотации не только настройку инструмента, но и звукоряд (Рисунок 13).

Во время второй поездки в Валдрес 1862 г. Л. М. Линнеман записал разновидность лангелейка, именуемого в локальной традиции «лангхёрпе»¹⁸⁶. Собиратель указал некоторые конструктивные особенности инструмента и извлекаемый на нем звукоряд: «6 струна настроена на e ; седьмая струна [настраивается обычно на b]»¹⁸⁷.

В отношении фиксации нетемперированных тонов как вокальной, так и инструментальной музыки, Л. М. Линнеман руководствовался следующим: «Для того чтобы точно и доступно отобразить завышенный или заниженный тон в пении исполнителя, можно привести его к определенному — тому тону, который является правильным»¹⁸⁸ [239, s. 93]. Под последним он понимал аккордовый звук той или иной гармонической вертикали, которая, по мнению собирателя, непременно присутствует в народной песне или инструментальном наигрыше. «Безусловно, каждая мелодия явно или подспудно проистекает из своей гармонической опоры, в то время, как и гармония в каждом случае имеет мелодическое основание»¹⁸⁹ [239, s. 93]. Однако далее он указывает, что

¹⁸⁵ «Langeleiken har følgende Skala: $a - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2 - h^2$. Fis^1 og dis^2 ere meget for lave, g^1 meget for høi, a^1 er imellem a og ais ».

¹⁸⁶ Лангхёрпа (langhørpe) — досл.: «арфа продолговатой формы».

¹⁸⁷ «6 Strenge stemt i e , hvoraf den ene ... forreste har Inddelingen med Hørpenoto: den 7de Streng [stemmes sædvanligt i h]» (Mus. ms. 2456 \ eske 203). Продолжение комментария Л. М. Линнемана, приведенного им на полях рукописи, предложено здесь А. Бертельсен, поскольку оно утрачено в связи с обрывами краев рукописи.

¹⁸⁸ «Ved klart og tydeligt at fremhæve den høiere eller dybere Tone for den Syngende, kan denne ledes til selv at bestemme, hvilken Tone, der er den rette».

¹⁸⁹ «Vistnok er enhver Melodi enten bevidst eller ubevidst udgaet fra Harmoniforbindelser, saa at altsaa Harmonien i et hvert Tilfælde er Melodiens Grundlag».

предполагаемая «гармоническая основа не всегда может точно подсказать тот или иной тон, хотя гармония как таковая обладает богатством, и самые странные мелодические обороты могут быть на ней основаны»¹⁹⁰ [239, s. 93]. Л. М. Линнеман утверждал, что в таких случаях, «когда мелодия и гармонические последовательности <...> вступают друг с другом в противоречие, тогда следует руководствоваться законами собственно гармонии»¹⁹¹ [239, s. 93].

3.4 Фиксация временных параметров мелодий

К точному отражению временной организации мелодий Л. М. Линнеман стремился с особой тщательностью. В Примечаниях к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий» (1862) собиратель перечислил некоторые особенности отражения народной мелодии в нотации¹⁹². «Сложности, которые испытывает нотировщик при записи народных мелодий, следующие: 1) свободная, часто по-декламационному живая манера исполнения в частности героических баллад и отдельных стевов; 2) произвольное взятие исполнителем [атака] начального или заключительного тонов; 3) увеличение продолжительности пауз, вызванное особенно тем, что песня в горных деревнях никогда не сопровождается инструментальным аккомпанементом; <...> 4) неточное исполнение пунктирного ритма как триолей и т. п.»¹⁹³ [191, s. IV].

Суждения Л. М. Линнемана о временной организации мелодий, сформулированные в предисловии к сборнику «Полсотни норвежских горных мелодий», позволяют предположить, что среди проблем, с которыми столкнулся

¹⁹⁰ «Af harmoniske Grunde maa man ikke altid strax lade sig bestemme enten for det ene eller andet; thi Harmonien har en saadan Rigdom at byde over, at de besynderligste Melodivendinger kunne knyttes til den».

¹⁹¹ «Tyder Melodien hen paa hinanden modsigende Harmnifølger, da maa det Rette udfindes efter Harmoniens egne Love».

¹⁹² Издание появилось в свет в 1862 г., поэтому приведенные далее высказывания Л. М. Линнемана о своеобразии ритмической организации норвежской музыки основаны на его наблюдениях во время собирательских поездок 1848, 1851, 1860 и 1861 годов.

¹⁹³ «Det vildledende for en Optegner er sædvanligt 1) den frie ofte deklamatoriskt livlige Foresyngen især af Kjæmpeviser og enkeltstaaende Stev; 2) det vilkaarlige Udhold af Sætningernes Slutningstone eller Begyndelsestone; 3) af Pansernes Overspringen, især fordi Sangen i Fjeldbygderne aldrig ledsages med Akkompagnement af Instrument. <...> 4) unøjagtigt Foredrag af punkterede Noder som Trioler o. s. v.».

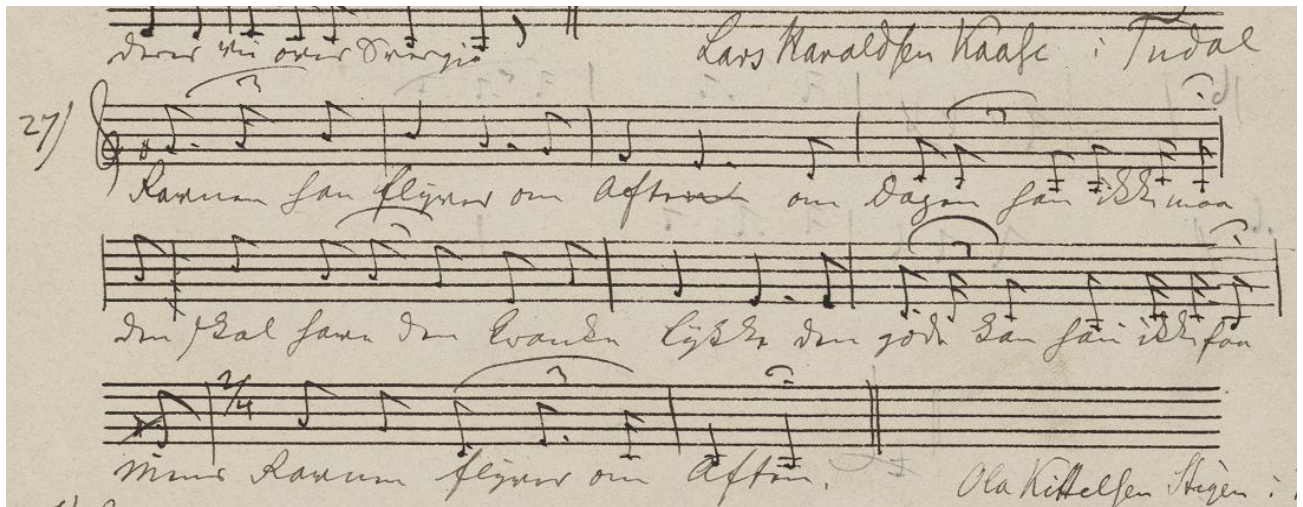
собиратель, имеют место следующие: выбор единицы метрической пульсации, отражение двоичной и троичной пульсации в тактовом размере и ритмической группировке, обозначение размера такта. В настоящем разделе предполагается последовательно рассмотреть указанные позиции, а также проследить процесс поиска способа отражения мелодий при расстановке тактовых черт.

Для отображения единицы метрической пульсации мелодии Л. М. Линнеман делал выбор между четвертной и восьмой длительностями. Примером служит образец нотации сказочной баллады «Вальравн, мертвый ворон»¹⁹⁴, выполненной в Телемарке в 1860 г. (Рисунок 14). Над четвертными и восьмыми, записанными чернилами на нотоносце, карандашом приведены группы восьмых и шестнадцатых во втором, третьем и четвертом тактах первой строки, а также во втором и третьем тактах на второй. Так, основной вариант нотации (чернилами на нотоносце) имеет в качестве единицы пульсации четвертную длительность, а альтернативный (карандашом над нотоносцем) — восьмую длительность. Можно предположить, что в связи с этим нотировщик не выписал при ключе размер такта, поскольку предполагал возможность нотации как на $3/4$, так и на $3/8$.

В подтверждение тезиса Л. М. Линнемана о произвольной долготе начальных и заключительных тонов мелодических построений (Приложение Е) заметим, что заключительные тоны каждой строки отмечены знаком ферматы.

¹⁹⁴ Баллада «Вальравн, мертвый ворон» («Valravnen», TSB A 17, B 470) была услышана в 1860 г. от Ларса Харальдсена (Lars Haraldsen) в с. Коце (Kaase) ком. Тюдаль (Tudal) пров. Телемарк (Mus. ms. 2456 / eske 203).

Рисунок 14. Нотация сказочной баллады «Валравн, мертвый ворон» (Телемарк, 1860 г.)¹⁹⁵

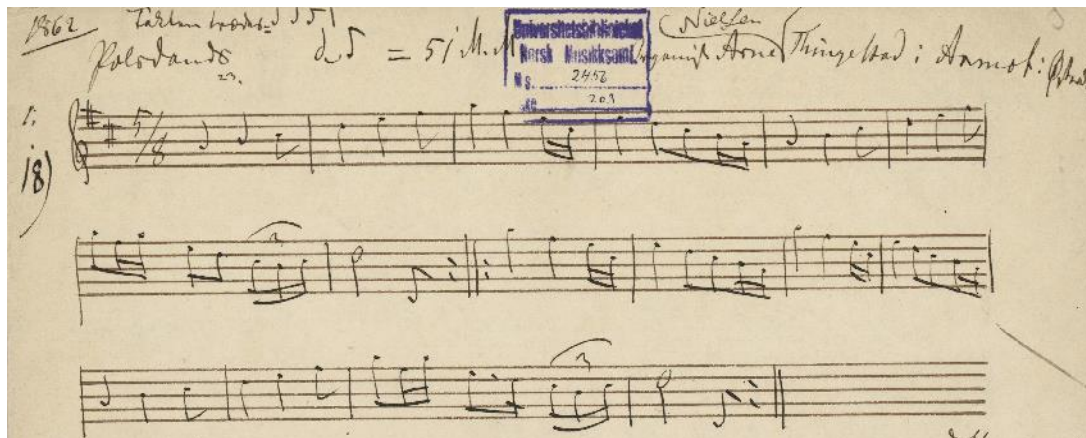


Л. М. Линнеман неоднократно отмечал неравномерную метрическую организацию такта — характерную черту многих норвежских танцевальных наигрышей на скрипке (как традиционной норвежской разновидности, так и «общеευропейской»). Для ее отображения собиратель схематически выписывал на полях нотации метрическую структуру такта с длительностями каждой доли, использовал асимметричные размеры (5/8) для передачи трехдольного метра и приводил словесные указания.

В нотациях трех образцов танцевальных наигрышей «Полсданс», записанных в 1862 г. (Рисунок 15), Л. М. Линнеман употребил размер 5/8, слева вверху нотации отдельно выписал ритмическую структуру такта (две первые доли, равные четвертям, и третья длительностью одна восьмая), а также привел точное метрономическое указание (протяженность одного такта равна 51 удару метронома в минуту). Вероятно, так музыкант стремился запечатлеть неравномерную метрическую пульсацию в *трехдольном* танцевальном наигрыше полсданс, в котором последняя доля короче каждой из двух предыдущих.

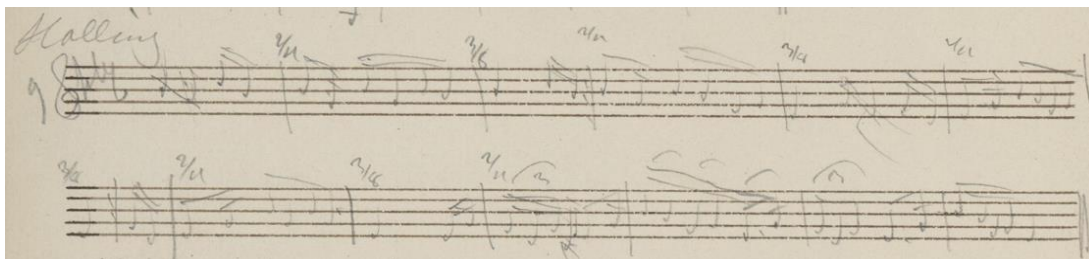
¹⁹⁵ Следует отметить, что собиратель не имел обыкновения регулярно указывать тактовый размер при ключе, несмотря на то, что тактировка, использованная им в нотации, часто определенно указывает на тот или иной размер. Например, в песне «Не хочешь ли в поле со мной пойти» («Vil du mæ me uti Marken gaa»), записанной от Ингебор Ульсдаттер из с. Лейра в Валдресе (Mus. ms. 6849 \ eske 577), размер не выставлен, тогда как тактировка выполнена в размере на 4/4. Помимо этого, Л. М. Линнеман изредка выставлял размер такта только одной цифрой, указывающей на количество в нем счетных долей, равных четверти.

Рисунок 15. Нотация танца «Полсданс» (Эстердал, 1862 г.)¹⁹⁶



В нотации танцевального наигрыша «Халлинг» (Рисунок 16), услышанного в 1865 г. в долине Валдрес, Л. М. Линнеман указал поочередную смену размера с 2/4 на 3/8 в каждом такте. Запись дает основание предполагать, что наигрышу мог быть свойствен трехдольный музыкальный такт с неравномерной метрической организацией, в первых двух долях которого пульсация двоичная, в последней — троичная. Так, первые доли с двоичной пульсацией нотировщик изложил в размере 2/4, последнюю с троичной — на 3/8. Кроме того, нотация может вызвать предположение также и о свойстве краткости третьей доли в сравнении с предыдущими.

Рисунок 16. Нотация танцевального наигрыша «Халлинг» (Валдрес, 1865 г.)¹⁹⁷

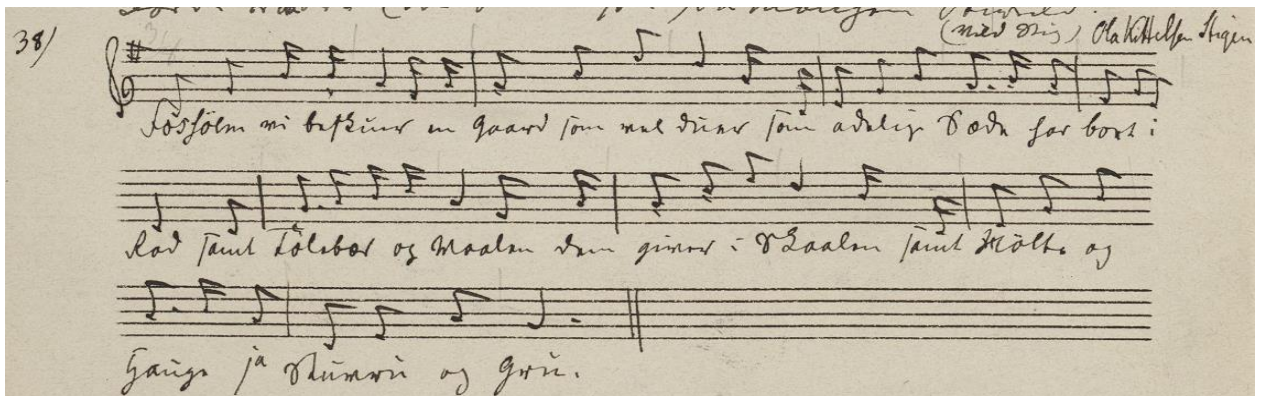


¹⁹⁶ Л. М. Линнеман в 1862 г. записал скрипичные наигрыши «Полсданс» от Арне Нильсена (Arne Nielsen) в с. Тингеста (Thingestad) ком. Омут (Aamot) дол. Эстердал (Østerdal). Это первый случай в рукописях собирателя, в которых указана неравномерная метрическая организация такта.

¹⁹⁷ Танцевальный наигрыш «Халлинг» («Halling», В 1166) был записан от Берит Торисдаттер (Berit Thorisdatter) в с. Пюnten (Punten) ком. Ванн дол. Валдрес.

В отношении передачи в записи мелодии троичной пульсации следует особо отметить, что перед Л. М. Линнеманом возникал выбор между нотацией на 3/8 и на 6/8. Музыкант предполагал, что в размере 3/8 каждая первая доля является одинаково «тяжелой», в то время как в 6/8 в каждом такте присутствуют сильная (первая) и относительно сильная (четвертая) доли. В записи песни «Глядя на Фосхёльм» (Рисунок 17) карандашом над нотным станом указан размер 3/8 и намечена соответствующая тактировка. При ключе размер не выставлен, однако тактировка, выполненная чернилами, дает основание предположить, что Л. М. Линнеман воспринимал этот напев изначально в размере 6/8.

Рисунок 17. Нотация песни «Глядя на Фосхёльм» (Телемарк, 1860 г.)¹⁹⁸



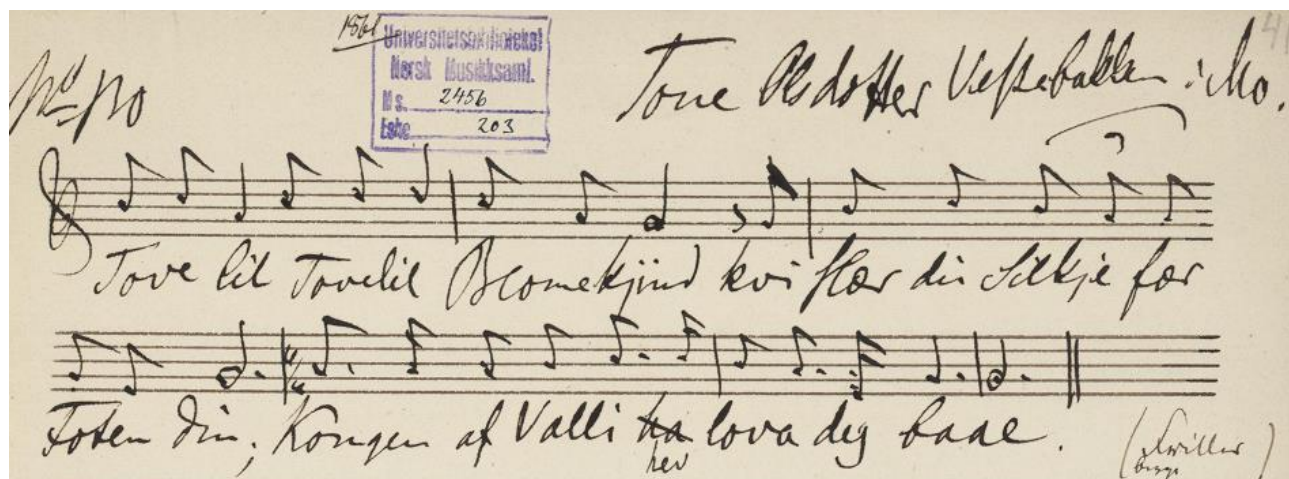
Двоичную и троичную пульсацию Л. М. Линнеман представил в тактовом размере и ритмической группировке. Обращают на себя особое внимание нотации, в которых собиратель один раздел мелодии привел в двоичной пульсации, другой — в троичной, и наоборот. Смена пульсации на границе смыслового раздела и рефрена демонстрирует важные жанрово-стилевые свойства баллады, регулярно отмечаемые Л. М. Линнеманом¹⁹⁹. Ритмическая пульсация мелодии рыцарской баллады «Вальдемар и Туве» 1861 г. подразумевает размер такта 4/4 (Рисунок 18). Нотировщиком он только предполагается, не будучи выставленным при скрипичном ключе в первом такте.

¹⁹⁸ Песня «Глядя на Фосхёльм» («Foshølm vi beskuer», В 481), услышанная от Улы Киттельсена (Ola Kittelsen) в с. Стиген (Stigen) ком. Тюдаль (Tudal).

¹⁹⁹ Образцам жанра баллады часто свойственна смена характера движения на границе смысловых разделов формы (куплета и рефрена). Эта смена воплощается не только в изменении пульсации, но и темпа. Позднее исследователь Г. Стюбсейд данные замечания Л. М. Линнемана представил отличительной чертой жанра баллады от жанра стева [178].

В четвертом такте на второй строке наступление рефрена отмечено сменой пульсации — $6/8$ ²⁰⁰.

Рисунок 18. Нотация рыцарской баллады «Вальдемар и Туве» (Телемарк, 1861 г.)²⁰¹

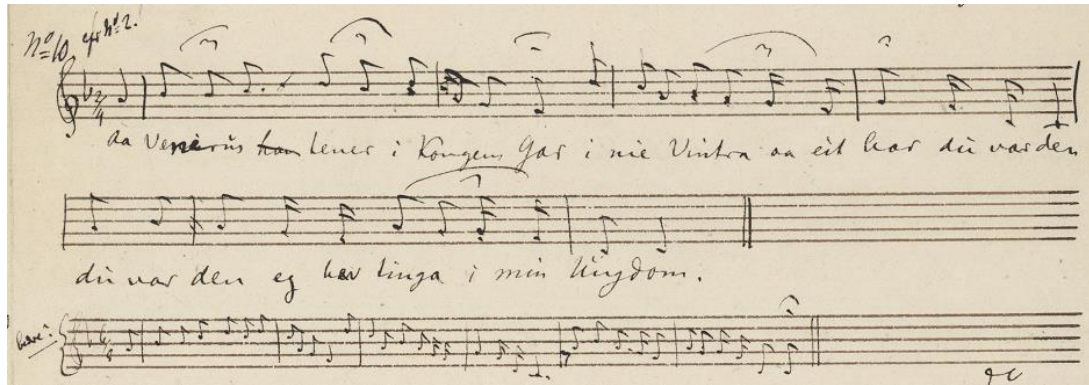


В записи сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» под нотацией, выполненной на $2/4$, следует ее вариант на $6/8$, отмеченный собирателем ремаркой «лучше!» («bedre!»), Рисунок 19). Троичная пульсация мелодии удобно излагается в размере такта на $6/8$, фермата над восьмой в четвертом такте первой нотации превращена в четверть во второй.

²⁰⁰ На границе смыслового раздела формы и рефрена Л. М. Линнеман отметил также и обратную смену пульсации: с троичной на двоичную. В записи сказочной баллады «Вилльфар и Сюльльklar» («Villfar og Sylvklar», TSB A 51, B 673), осуществленной в пров. Телемарк, напев изложен на $2/4$ с троичной пульсацией в смысловом разделе формы (на $6/8$), и двоичной — в рефрене (на $2/4$). Собиратель также зафиксировал примеры чередования двоичной и пульсации. В нотации сказочной баллады «Юный Свэгдер» («Ungan Svegder», TSB A 45, B 514), выполненной в пров. Телемарк, сменяются двоичная пульсация (в размере $2/4$) и троичная (триоли), рефрен записан на $3/8$ самыми короткими в образце длительностями — шестнадцатыми.

²⁰¹ Рыцарская баллада «Вальдемар и Туве» («Valdemar og Tove», TSB D 258, B 681) была услышана от Туне Ульсдоттер (Tone Olsdotter) в с. Вестабаккен (Vestabakken) ком. Му (Мое).

Рисунок 19. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Телемарк, 1860 г.)²⁰²



С восприятием двоичной и троичной пульсаций в мелодии связаны способы отражения пунктирной ритмической фигуры в виде триоли или малого пунктира (восьмой с точкой и шестнадцатой), часто встречающихся в норвежской народной музыке. Разницу между пунктирным ритмом и триолью в исполнении народных певцов Л. М. Линнеман считал недостаточно ясной, о чем свидетельствует приведенная в начале параграфа цитата из издания. В письме к музыканту Якобу Акселю Йозефсону²⁰³ от 4 апреля 1875 г. он упомянул «неопределенные ритмические формы народного пения, в которых, например, одна долгая и одна короткая нота исполняются в триоли — как бы в ослабленной пунктирной фигуре»²⁰⁴ [184, s. 235].

Ниже приведена одна из помет в рукописи Л. М. Линнемана, которую собиратель выставлял над ритмической фигурой «восьмая с точкой и шестнадцатая» (Рисунок 20). Помета помещена на первой странице коллекции 1848 г. в правом верхнем углу и относится ко многим содержащимся в ней нотациям. На Рисунке 21 представлена первая строка псалма «Мы молим Дух Святой», в первом и пятом тактах которого пунктирная фигура отмечена сверху знаком «V», что предполагает исполнение ее в виде четверти и восьмой в триоли.

²⁰² «Рикебалль и Гюдбьёрг» («Rikebald og Gudbjørg», TSB A 41, B 441).

²⁰³ Юзефсон, Якоб Аксель / Josephson, Jakob Axel — каких-либо сведений об этой личности автору настоящей работы установить не удалось.

²⁰⁴ «Folkesangens ubestemte Former, hvor f. Eks. en lang og en kort Note udføres som Triol, den slappe gjengivelse af en punkteret Figur».

Вероятно, фиксируя мелодию с пунктирными ритмическими фигурами, позднее нотировщик пришел к мысли отобразить их триолью.

Рисунок 20. Указание Л. М. Линнемана на основную ритмическую фигуру в народном распеве псалма «О, великий Бог, мы молим Тебя» (Валдрес, 1848 г.)²⁰⁵

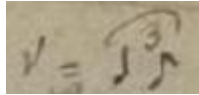
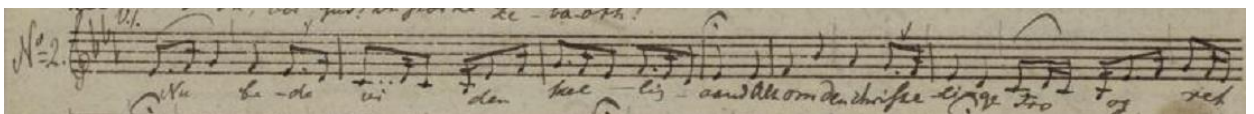


Рисунок 21. Нотация народного варианта распева псалма «Мы молим Дух Святой» (Валдрес, 1848 г.)²⁰⁶



Намерение Л. М. Линнемана ясно отличить триольную ритмическую фигуру от пунктирной проявилось в танцевальных наигрышах, как, например, в спрингдансе, для которого характерно чередование триолей и дуолей. В двух нотациях спрингдансов²⁰⁷ из долины Эстердал 1862 г. Л. М. Линнеман отразил особенность ритмического рисунка, в которой фигуры «восьмая и две шестнадцатые» или «две шестнадцатые и восьмая» приблизительно равны триолям, в виде следующих ритмических групп:

$$\text{♪♪♪} = \text{♪♪♪} = \text{♪♪♪}^3$$

Л. М. Линнеман видел также необходимость и в указаниях смены метра, которая вызывала появление разных вариантов нотаций одной и той же мелодии. В нотации сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» чернилами записан вариант с устойчивым размером такта на 3/4 с попытками определить продолжительность затакта. Над нотными станами карандашом обозначена смена размера и альтернативные тактовые черты (Рисунок 22). Анализ рукописей дает

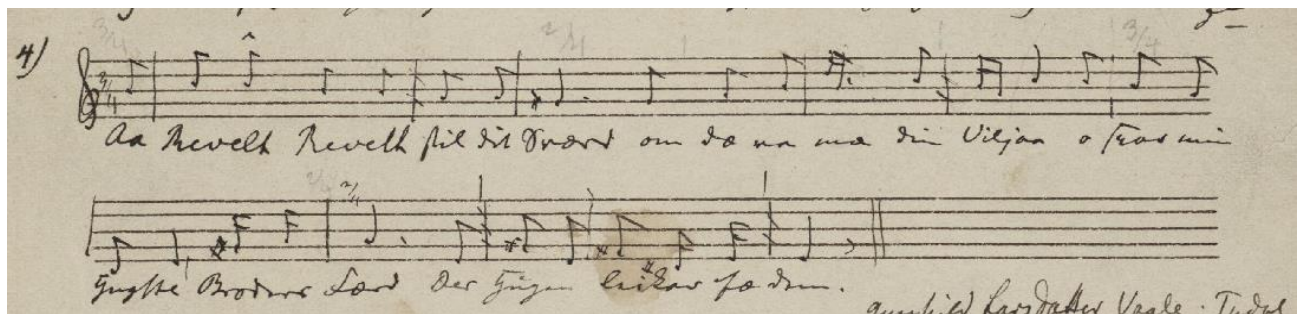
²⁰⁵ Псалом в народном распеве «О, великий Бог, мы молим Тебя» («O store Gud vi love deg») записан от А. Э. Ванна (Mus. ms. 6847 \ eske 577, В 1).

²⁰⁶ Псалом в народном распеве «Мы молим Дух Святой» («Nu bede vi den Hellig Aand») записан от А. Э. Ванна (Mus. ms. 6847 \ eske 577, В 2).

²⁰⁷ Нотации «Спрингданс из долины Хэуг» («Springdands af Haugdølen», В 757) и «Наигрыш из долины Хэуг» («Haugdøls-Leiken», В 758) были выполнены от Арне Нильсена (Arne Nielsen) из с. Тиннеста (Thingestad) ком. Омут (Aamot) дол. Эстердал (Østerdal).

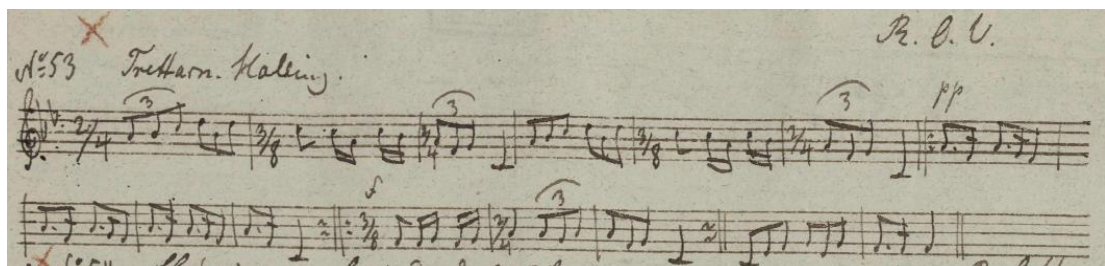
возможность наблюдать логику, которой следовал нотировщик в процессе работы. Первоначально, по всей видимости, при ключе был выставлен размер, который соответствует первому такту. Далее автор расставил тактовые черты, отражающие акцентность. На следующем этапе нотации была указана смена размера. Нотировщик, по всей видимости, расставил тактовые черты в соответствии с ощущением метрической пульсации, а затем указал реальный объем такта, его состав, используя карандашные пометы над нотным станом.

Рисунок 22. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Телемарк, 1860 г.)²⁰⁸



В записи халлинга в переменном размере 3/8 и 2/4 Л. М. Линнеман привел словесный комментарий: «Можно обозначить и на 6/8, [в таком случае] пунктирный ритм не такой острый»²⁰⁹ (Рисунок 23).

Рисунок 23. Нотация халлинга, исполненного на лангелейке (Валдрес, 1848 г.)²¹⁰



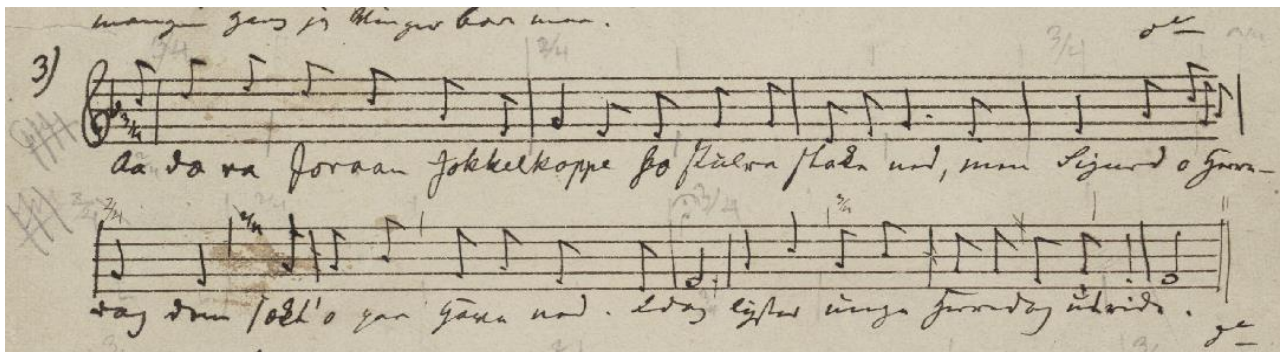
²⁰⁸ Сказочная баллада «Рикебалль и Гюдбьёрг» («Rikebald og Gudbjørg», TSB A 41, B 447) была записана от Марьит Хансдаттер (Marjit Hansdatter) с. Тюдал (Tudal) ком. Сельюр (Seljord).

²⁰⁹ «Sættes maaskee i 6/8 Takt da Punkteringen ikke er saa skarp».

²¹⁰ Халлинг на лангелейке был исполнен Рагнхильд Ульсдаттер (Ragnhild Olsdatter) в с. Викиен (Viken) (Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 144).

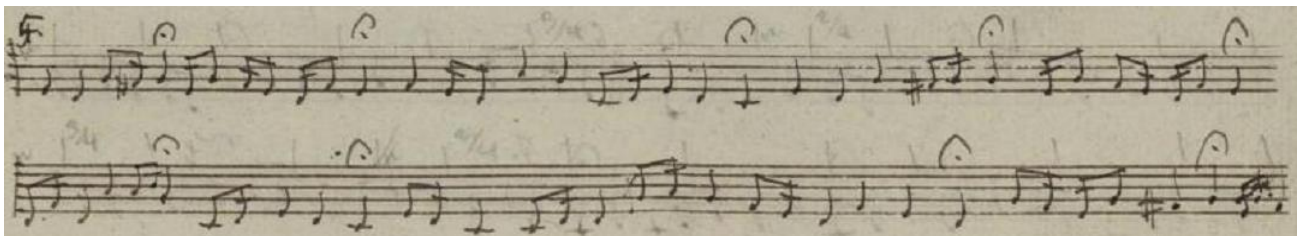
Очевидно, в некоторых нотациях Л. М. Линнеман исправлял тактировку, выставленную в процессе фиксации мелодии на бумаге. Об этом свидетельствуют тактовые черты, помещенные преимущественно над нотными станами, часто выполненные карандашом или чернилами другого цвета. Собиратель помечал также и смену метра, как представлено в нотации баллады о герое и троллях «Юный Херредаг побеждает короля Гэутланна» в 1860 г. (Рисунок 24).

Рисунок 24. Нотация баллады о герое и троллях «Юный Херредаг побеждает короля Гэутланна» (Телемарк, 1860 г.)²¹¹



В наиболее ранних рукописях тактировка в записи народных вариантов распевов псалмов только намечена. Вероятно, собиратель расставил ее позднее выступающими за пределы нотного стана неполными тактовыми чертами карандашом и наметил смену размера такта (Рисунок 25).

Рисунок 25. Нотация народного варианта распева псалма «Единосуцный Бог на небесах» (Валдрес, 1848 г.)²¹²

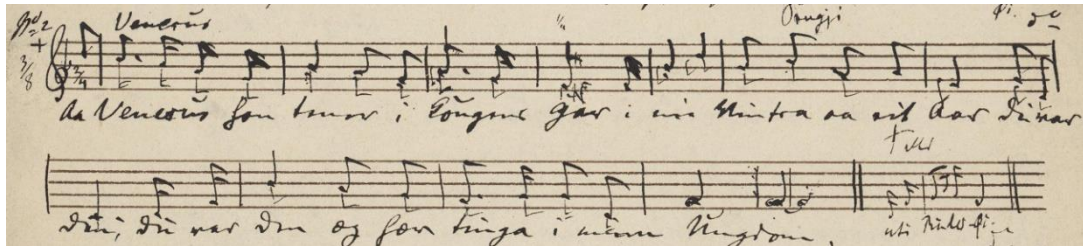


²¹¹ Баллада «Юный Херредаг побеждает короля Гэутланна» («Unge Herredag vinn over Gautlands kongen», TSB E 41) записана от Марыит Хансдаттер из с. Ховде (Hovde) ком. Тюдаль (Tudal) (Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 446).

²¹² Народный вариант распева псалма «Единосуцный Бог на небесах» («Aleneste Gud i Himmerig» Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 6) был записан от А. Э. Ванна в 1848 г.

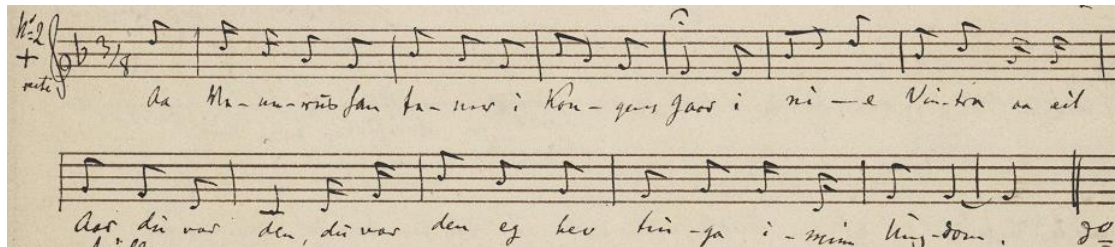
Два варианта не только тактировки и метра, но и ритмической группировки представлены в нотации сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг», выполненной в 1861 г. (Рисунок 26). Штилями вверх записана мелодия в размере 2/4, вниз — на 3/8.

Рисунок 26. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Сетесдал, 1861 г.)²¹³



Под этой нотацией Л. М. Линнеман расположил тот же образец баллады, изложенный в размере 3/8, и подписал: «[Более] верно» («recte») (Рисунок 27).

Рисунок 27. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Сетесдал, 1861 г.)²¹⁴



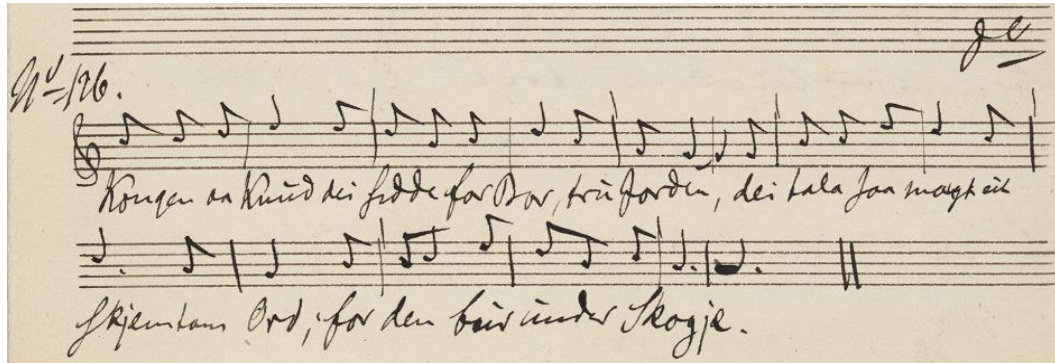
Нотация рыцарской баллады «Маленький Кнут и Сюльвелин» (Рисунок 28), выполненная с голоса Туне Ульсдаттер в 1861 г., дает основания предположить об этапах работы нотировщика над расстановкой тактовых черт. Первыми были расставлены тактовые черты на 6/8, затем музыкант стремился отобразить напев на 3/8 и более тонко нанес на нотные станы тактовые черты в соответствующих местах. Третьим этапом было решение оставить напев на 6/8 и продлить тактовые

²¹³ Баллада «Рикебалль и Гюдбьёрг» («Rikebald og Gudbjørg», TSB A 41, B 552 a) записана от Гунстейна Груннесона (Gundtein Grundeson) из с. Фрёйрак ком. Бюгланн в дол. Сетесдал (Sætersdal).

²¹⁴ Баллада «Рикебалль и Гюдбьёрг» («Rikebald og Gudbjørg», TSB A 41, B 552 b) записана от Гунстейна Груннесона (Gundtein Grundeson) из с. Фрёйрак ком. Бюгланн в дол. Сетесдал (Sætersdal).

черты, которые выступили за пределы нотного знака вверх. Однако тактовые черты, указывающие на размер 3/8, Л. М. Линнеман все же не исправил.

Рисунок 28. Нотация рыцарской баллады «Маленький Кнут и Сюльвелин» (Телемарк, 1861 г.)²¹⁵



Наибольшие трудности, по-видимому, вызвали образцы жанра стева. Стев «Мальчик странствовал по побережью», записанный в 1861 г. в долине Сетесдал (Sætesdal), содержит следы активного поиска нотировщиком способа адекватного отражения напева на нотной бумаге (Рисунок 29).

Рисунок 29. Нотация стева «Мальчик странствовал по побережью» (Сетесдал, 1861 г.)²¹⁶

²¹⁵ Рыцарская баллада «Маленький Кнут и Сюльвелин» («Knut liten og Sylvelin», TSB D 62, B 677) была записана от Туны Ульсдаттер в с. Вистабаккен (Vistabakken) ком. Му (Mo).

²¹⁶ Стев «Мальчик странствовал по побережью» («Gutten utette Stranda reiste», B 599) записан от Кари Персдаттер (Kari Persdatter) в с. Либак (Libak).

Наблюдения над метрическими особенностями стевов подсказали Л. М. Линнеману следующие разновидности жанра: стев в равномерном такте («i stræng Takt» — «в строгом такте») и неравномерном. До 1861 г. собиратель фиксировал стевы как в равномерном такте, так и неравномерном, однако не добавлял словесных указаний. В следующем году об этих разновидностях Л. М. Линнеман заявил в Предисловии к сборнику «Полсотни норвежских народных мелодий» (1862).

К числу особенностей временной организации норвежской народной музыки, отмечаемых Л. М. Линнеманом, относится обозначение пауз и темпа. На увеличение продолжительности пауз Л. М. Линнеман указал еще ранее в отчете 1848 г.: «Подчас ритмическая нерегулярность является следствием того ощущения певца, когда он, исполняя начальные паузы, передерживает их так, что создается впечатление подобное остановке, препятствию или перерыву в мелодическом течении, которое вместе с тем не способствует нарушению в исполнении мелодии»²¹⁷ [239, s. 93].

В ряде рукописей Л. М. Линнемана присутствует обозначение «+» над выставленными автором паузами. Вероятно, музыкант счел необходимым использовать паузы в целях упорядочивания нотной записи. При этом он оставил комментарий, указывающий на отсутствие пауз в реальном исполнении: «Паузы исполнены не были»²¹⁸.

Темп исполнения мелодии Л. М. Линнеман указывал редко — по всей видимости, тогда, когда он значительно отличался от умеренного. Нотировщик прибегал только к итальянским обозначениям (*Vivace*²¹⁹, *Andante*²²⁰ и т. п.), изредка употребляя метрономические указания. В некоторых образцах темп исполнения припевов значительно отличался от темпа куплета, поэтому

²¹⁷ «... undertiden fremtræder rhythmiske Uregelmæssigheder, der blot ere en Følge af, at Sangeren ved indtrædende Pauser overspringer disse, da de føles som en Standsning, en Hindring eller Afbrydelse i Melodiens Flugt, hvilket ikke vilde skee, dersom han kunde ledsage sin Sang med et Instrument og derved udfylde de nødvendige Pauser, til Rhythmenes Afrundning».

²¹⁸ «Pausen blev ikke iagtaget» (Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 134).

²¹⁹ Mus. ms. 6849 \ eske 577. B 94.

²²⁰ Mus. ms. 6849 \ eske 577. B 123.

собираный использовал указания на темповый контраст (к примеру, «Andante — Vivace»)²²¹.

Л. М. Линнеман отмечал изменения темпа как в сторону ускорения, так и замедления особенно часто в завершении протяженных образцов. К примеру, в колыбельной «Тили-тили-тара», записанной в Телемарке²²², объем напева укладывается в 51 такт и в заключении наблюдается ускорение, обозначенное собираным ремаркой «riu moto» и далее — возвращение к исходному темпу — «a tempo».

3.5 Мелодическая и ритмическая вариантность в нотациях

В настоящем параграфе характеризуются закономерности в обозначении мелодических и ритмических вариантов в нотациях, их протяженность, выявляются способы отражения вариантности.

Существование вариантов различных напевов интересовало Л. М. Линнемана с самого начала собираньей деятельности. Ранее неоднократно отмечалось, что к записи фольклора его привела идея ввести в обиход норвежской церкви народные варианты распевов псалмов. Так, во время первой поездки в Валдрес собираный фиксировал по несколько вариантов распевов псалма, связанных с разными строфами поэтического текста. Следует отметить, что среди материалов коллекции 1848 г. только нотации псалмов содержат указание на варьированное развитие напева. В рукописях образцов других жанров подобные признаки не выявлены. Л. М. Линнемана, прежде всего, интересовала вариантность как явление внутри одного образца между различными строфами и куплетами.

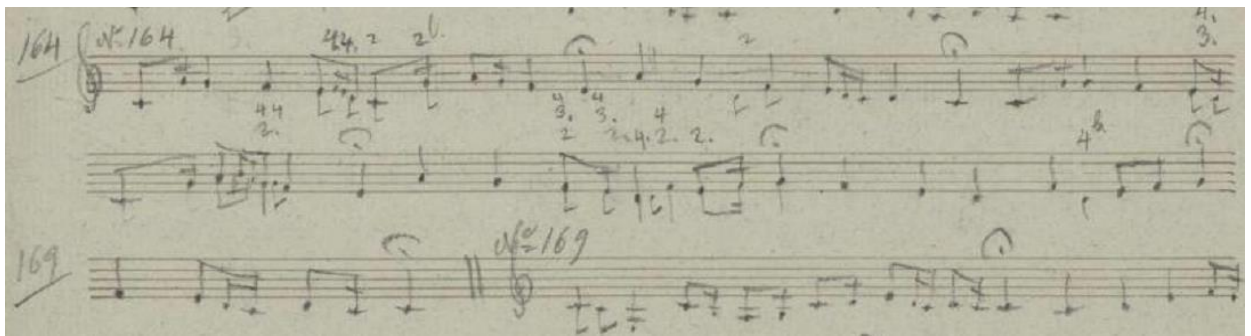
²²¹ Упомянутое темповое соотношение присутствует в нотации песни «Спокойный фьорд, бурная река» («Ro Fjoren, spring Kroken»), выполненной от Ингебор Андреа Ульсдаттер (Ingebor Andrea Olsdatter) из с. Сёрум (Sørum) (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 119).

²²² Исполнительница упомянутой колыбельной («Tili tili tara») — Марит Иверсдаттер (Marit Iversdatter) из с. Грёнлюкка (Grønlykka) (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 173).

Область мелодического варьирования в напевах, представленных в нотациях Л. М. Линнемана, составляет от одной или нескольких нот в мелодии до полной строфы.

В коллекции псалмов в народном распеве 1848 г. встречается всего две мелодии, в которых нотировщик указал на варьируемые фрагменты в разных строфах. Нотация псалма «О, Отец Небесный»²²³ (Рисунок 30) содержит над соответствующими нотами в первой и второй строках цифровые обозначения порядковых номеров строф. Некоторые из нот указывают на слоговой распев, однако присутствуют также и варианты мотивов.

Рисунок 30. Нотация народного варианта распева псалма «О, Отец Небесный» в народном распеве (Валдрес, 1848 г.)²²⁴



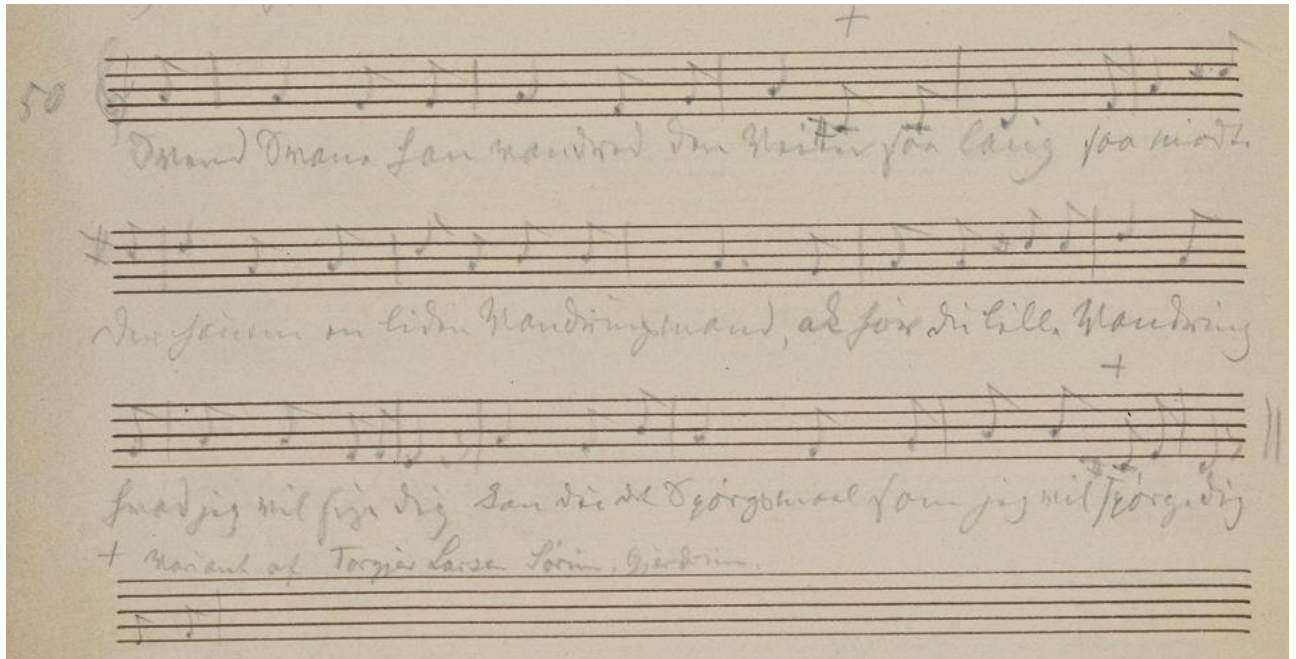
В нотации баллады о герое и троллях «Свейн Сване», выполненной в 1870 г. в провинции Телемарк (Рисунок 31), Л. М. Линнеман отметил знаком «+» две пары восьмых, приходящиеся на зону каданса: на первой строке в третьем такте и предпоследнем такте третьей строки. Слева внизу музыкант привел две ноты с комментарием: «Вариант Торьера Ларсена. [Селение] Сёрум, [коммуна] Еррум»²²⁵. Так собиратель предпринял попытку отобразить в рамках одной нотации варианты исполнения, зафиксированные от двух певцов.

²²³ Псалом «О, Отец Небесный» («O Fader udi Himmelen», №146) в народном распеве был исполнен собирателю А. Э. Ванном (Mus. ms. 6849 \ eske 577, B 70).

²²⁴ Народный вариант распева псалма «О, Отец Небесный» («O Fader udi Himmelen») был записан в с. Ванн дол. Валдрес от А. Э. Ванна в 1848 г.

²²⁵ «Variant af Torgjer Larsen. Sørum, Gjerdrum».

Рисунок 31. Нотация баллады о герое и троллях «Свейн-Лебедь» (Телемарк, 1870 г.)²²⁶



Иногда собиратель приводил только окончание напева, отличающегося от распространенного. Нотацию песни «О крестьянине из Телемарка»²²⁷, записанную в долине Соггендал (Soggen dal) в 1851 г., Л. М. Линнеман сопроводил ремаркой «[только] последний раздел (начало как в общераспространенном [варианте])»²²⁸. К этому нотировщик добавил: «См. телемаркскую песню»²²⁹ и указал ее порядковый номер в соответствующей коллекции.

В коллекции народных распевов псалмов 1848 г. встречаются образцы, в которых отражено до восьми вариантов полной музыкальной строфы²³⁰. В случаях, когда мелодия, на которую распевалась строфа, претерпевала изменения, Л. М. Линнеман указывал номер строфы и излагал вариант (Рисунок 32).

²²⁶ Нотация баллады «Свейн Сване» («Svein Svane», TSB E 52) была осуществлена с голоса Эрика Хансена (Erik Hansen) из с. Хилтон (Hilton) ком. Еппум (Gjerdrum).

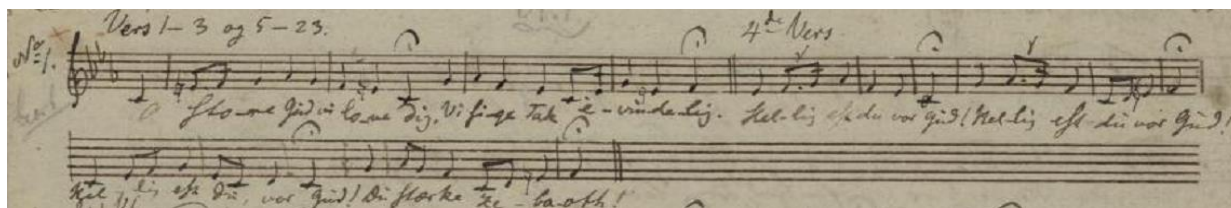
²²⁷ Песня «О крестьянине из Телемарка» («Thelebondsmanden») была записана от Хенриетте Шельдеруп (Henriette Schelderup).

²²⁸ «Sidste Deel (Begyndelsen er som alm[indelig])».

²²⁹ «Vide thelemarkiske Sange».

²³⁰ Пример — псалом, основанный на мелодии «Иисус Христос за нас заклан» («Chrustus Jesus for os offret»), № 8 в сборнике Т. Кинго (Mus. ms. 6847 \ eske 577, В 8).

Рисунок 32. Нотация народного варианта распева псалма «О, великий Бог, мы молим Тебя» (Валдрес, 1848 г.)²³¹



Уже в первой поездке Л. М. Линнеман отмечал, что на одну мелодию могли распеваться разные тексты. В отчете 1848 г. собиратель писал: «Стремление народа к псалмопению проявляется также и в том, что иногда он приспособливает и активно использует мелодии [одних] псалмов к поэтическим текстам других, несмотря на то, что те уже имеют свои собственные мелодиями»²³². В рукописи находим указание на то, что некоторые поэтические тексты псалмов Т. Кинго распеваются на одну и ту же мелодию. Собиратель отобразил это на полях в виде упоминания номера псалма, приравненного к другому (например, «№ 35=15» или «№ 12 и 13 как № 11»²³³). Привлекают внимание ремарки Л. М. Линнемана на полях, такие, как «№ 37 — вариант»²³⁴. Это означает, что предшествующий № 36 является мелодической основой для следующего по порядку псалма. Также на полях он указывал на сходство мелодий между собой: «Эта мелодия к псалму № 80 похожа на псалом “Возжелал Господь Бог наш остаться с нами”»²³⁵. Замечания о вариантности переданы в кратких комментариях, подобных следующему: «№ 30 и № 31 мало отличаются от привычных мелодий»²³⁶.

В поездке 1862 г. Л. М. Линнеман зафиксировал песню «Кари» в вокальном варианте (Рисунок 33) и в исполнении на лангелейке (Рисунок 34). Собиратель обратил внимание на мелодическую вариантность, проявляющуюся при сопоставлении образцов, а также ладовый контраст. Инструментальный наигрыш

²³¹ Образцом может послужить народный распев первого псалма из сборника Т. Кинго «О, великий Бог, мы молим Тебя» («O store Gud vi love deg»), записанный с голоса А. Ванна в 1848 г. (Mus. ms. 6847 \ eske 577, B 1).

²³² «Folkets Lyst til Psalmesang viser sig ogsaa derved, at undertiden tillempes og bruges Psalmemelodier til Viser, uagtet disse have deres særegne Melodier».

²³³ «No. 12 og 13 som No. 11».

²³⁴ «№ 37 — Variant».

²³⁵ «Hvi trodser du og berømmer dig».

²³⁶ «No. 30 og 31 ere kun lidet forskjellige fra de sædvanlige Melodier».

нотирован в E-dur, что объясняется конструктивными особенностями инструмента и преобладанием в традиции исключительно мажорных наигрышей. Песня же отображена в e-moll, так как собиратель зачеркнул три диэза при ключе, по-видимому, поставленные им по инерции после записи наигрыша на лангелейке.

Рисунок 33. Нотация песни «Кари» (Валдрес, 1862 г.)

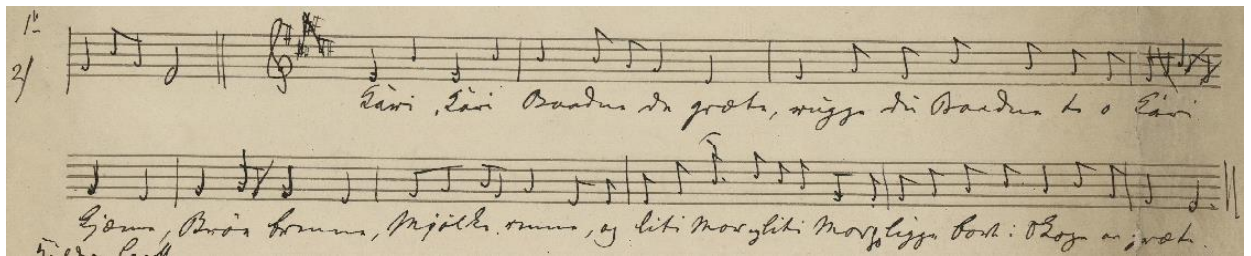
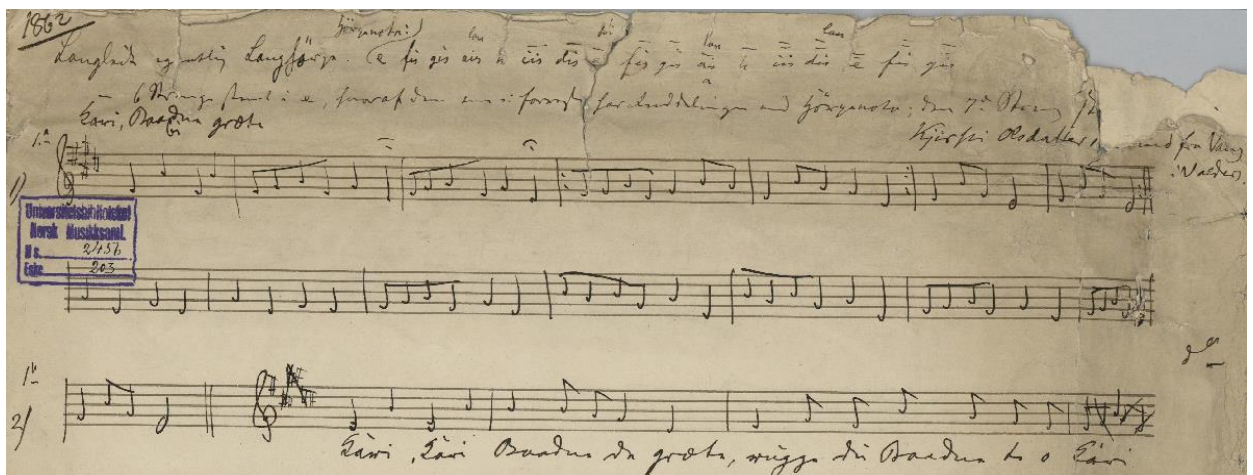


Рисунок 34. Нотация наигрыша на лангелейке «Кари» (Валдрес, 1862 г.)²³⁷

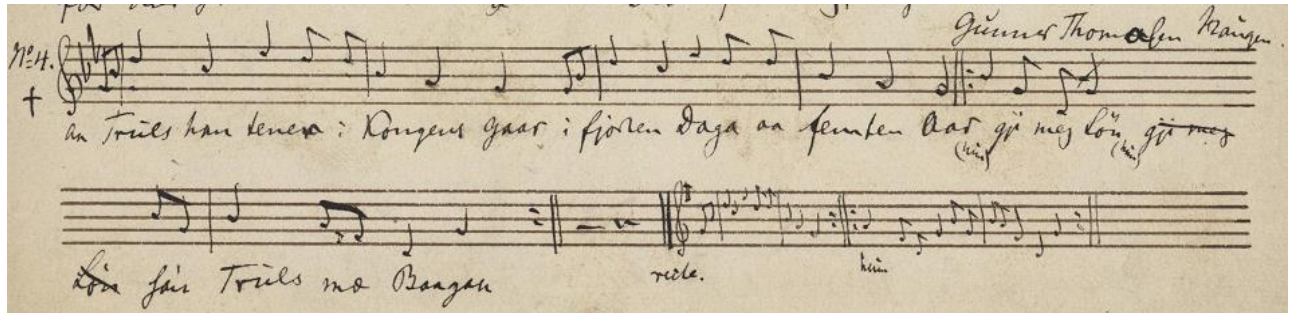


Л. М. Линнеман воспринимал эти два образца как варианты одной мелодии, что указал в нумерации: инструментальный наигрыш обозначен в коллекции № 1a, в то время как песня — под № 1b. Такой случай не является единичным в Собрании Л. М. Линнемана и не ограничивается репертуаром лангелейка. Наигрыши на скрипке и соответствующие им песенные образцы он располагал друг за другом, если их воспроизводил один и тот же исполнитель.

²³⁷ Песня «Кари» («Kari», В 731, В 732) была исполнена собирателю Кирсти Ульсдаттер Хьолинн (Kjirsti Olsdatter Kjolind) в вокальном и инструментальном вариантах (Mus. ms. 6849 \ eske 577).

Начиная с поездки 1861 г., Л. М. Линнеман часто приводил мелкими нотами варианты отдельных тактов вслед за самой нотацией, как, например, в записи шутильной баллады «Трульс-лучник» (Рисунок 35). Обращает на себя внимание комментарий «верно» («recte»), приведенный под скрипичным ключом варианта.

Рисунок 35. Нотация шутильной баллады «Трульс-лучник» (Сетесдал, 1861 г.)²³⁸



В ряде случаев Л. М. Линнеман отмечал сходство напевов песен, имевших различные сюжеты. Среди подобных замечаний находим следующие: «Вариант [песни] “Суэта в воскресный вечер”»²³⁹ со словами «Верь мне, Сигне»²⁴⁰. Или «И по суше, и по воде»²⁴¹ с комментарием нотировщика «вариант “Ради Норвегии, родины героев”»²⁴².

В нотациях 1860 г. обращает на себя внимание стремление зафиксировать вариант мелодии последующих строф поверх мелодии первого куплета мелкими нотными головками, не оформленными ритмически (Рисунок 36).

²³⁸ Шутильная баллада «Трульс-лучник» («Truls med bogen», TSB F 53) была записана с голоса Гуннера Томасена (Gunner Thomassen) из с. Хауген (Haugen).

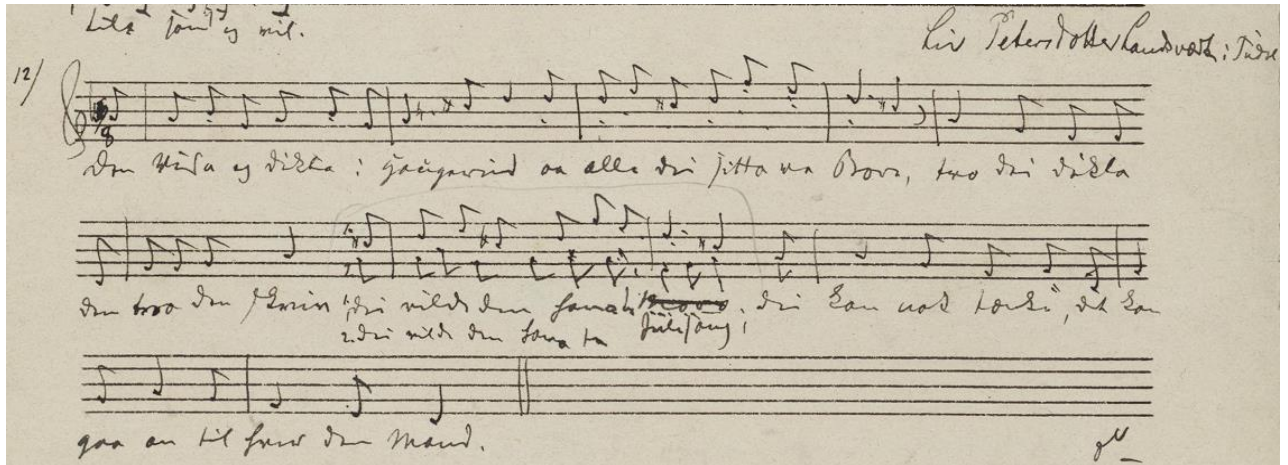
²³⁹ «Variant af “Studsle Søndagskveld”».

²⁴⁰ «Tru meg Signe», B 473.

²⁴¹ «Og kjøre Vatn og kjøre Ve», B 576.

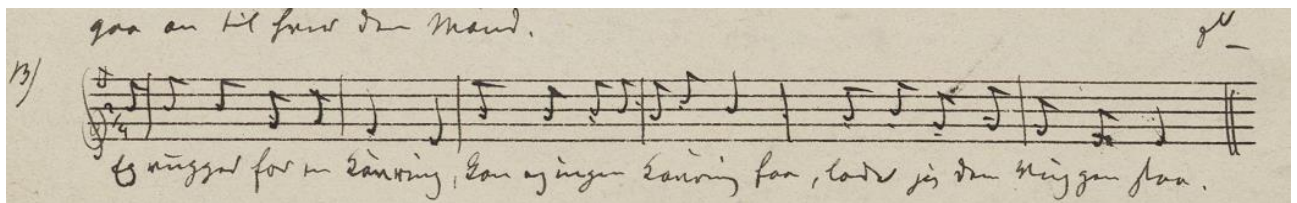
²⁴² «Variant til “For Norge Kjæmpers Fødeland”».

Рисунок 36. Нотация «Песни, сочиненной мной в Хэугевинне» (Телемарк, 1860 г.)²⁴³



Еще один показательный пример того же рода — считалка «Качаю я сухарь» (Рисунок 37). Во всех тактах приведенного фрагмента наряду с основной нотацией присутствуют дополнительные нотные головки.

Рисунок 37. Нотация детской считалки «Качаю я сухарь» (Телемарк, 1860 г.)²⁴⁴



Рассмотренные в главе способы организации и структура коллекций, составленных Л. М. Линнеманом из нотаций норвежской народной музыки, отражают процесс формирования принципов описания материала, к которому собиратель обратился впервые. Наблюдения позволяют констатировать наличие сложившегося подхода собирателя к упорядочиванию слуховых записей. Выявленные принципы формирования коллекций (хронологический, географический, именной и жанровый) дают представление о поиске способов

²⁴³ «Песня, сочиненная мной в Хэугевинне» («Den Visa eg dikta i Haugevind») записана от Лив Петерсдоттер (Liv Petersdotter) в с. Ланнсвэрк (Landsværk) ком. Тюдаль (Tudal) (Mus. ms. 2456 \ eske 203, B 455).

²⁴⁴ Детская считалка «Качаю я сухарь» («Eg vugger for en Kavring») записана от Лив Петерсдоттер (Liv Petersdotter) в с. Ланнсвэрк (Landsværk) ком. Тюдаль (Tudal) (Mus. ms. 2456 \ eske 203, B 456).

группировки нотаций в рукописном фонде. Присутствие дат в заглавиях большинства коллекций, а также отдельных нотаций, свидетельствуют о значимости этих данных для собирателя. Нумерация, выставленная у каждой нотации, использована Л. М. Линнеманом не только для выявления последовательности записи материала, но и для координации нотаций друг с другом «на расстоянии» с целью указания на варианты напевов, а также для отражения напевов на один и тот же текст.

Проанализировав общие свойства изложения мелодий в рукописях из Собрания Л. М. Линнемана, приходим к выводу о том, что ведущим для музыканта являлся способ записи с полностью оформленным звуковысотным и временным музыкальными компонентами мелодии. Наброски и беловые нотации составляют исключительные явления в манускриптах собирателя. Протяженность зафиксированных мелодий находится в прямой зависимости от жанровой принадлежности услышанной музыки, образцы одних жанров всегда развернуты (псалом и игровая песня), других — изменяются в сторону увеличения (наигрыши на лангелейке). Вербальный компонент нотаций, выраженный в присвоенных им заглавиях, а также подтекстовке, присутствует в большинстве нотаций. В заглавиях некоторых образцов наличествуют указания на жанр, упоминание героя поэтического текста песни и отсылки к изданию, в котором ранее были опубликованы слова песни. Главной особенностью подтекстовки является стремление отобразить поэтический текст песни с особенностями диалекта.

Подход собирателя к отбору, расположению и описанию материалов обнаруживает присутствие аналитической работы их автора. Рукописные пометы свидетельствуют о стремлении отобразить в расположении нотаций в коллекции свойство вариантной близости музыкального материала.

Очевидно, что в результате продолжительной собирательской практики формировались ставшие впоследствии устойчивыми приемы нотирования, позволявшие автору в сложных условиях полевой работы осуществлять слуховые записи многочисленных образцов фольклора.

Стремление к достоверности отображения норвежских народных мелодий в нотной записи, декларированное Л. М. Линнеманом в публикациях, нашло разнообразное претворение в рукописях. Точность, к которой собиратель тяготел в процессе записи характерных особенностей народных мелодий, явилась результатом его наблюдений над жанрово-стилевыми свойствами норвежской музыки. Автор соотносил поиски способов записи народных мелодий с их жанровой природой. Так, народные распевы псалмов отражены наиболее развернуто, с характерной для них мелодической вариантностью. Баллады запечатлены с присущей им сменой характера движения на границе смысловых разделов форм. Инструментальные наигрыши зафиксированы с характерной для них неравномерностью метрической структуры такта.

Помимо черт, свойственных образцам отдельных жанров, Л. М. Линнеман отмечал и типичные особенности норвежской народной музыки. В области звуковысотности собиратель искал способы нотировать нетемперированные тоны, обусловленные широким распространением натуральных ладов. Музыкант приводил буквенные указания и словесные комментарии, подробно описывал строй музыкальных инструментов,

Более тщательно Л. М. Линнеман подошел к отражению в нотной записи закономерностей временной организации норвежских народных мелодий. Собиратель находился в поиске более точной передачи длительности единицы метрической пульсации, способов запечатлеть смену двоичности и троичности несимметричного ритма. Пристальное внимание музыкант уделял и тонкой смене ритмических фигур пунктира и триоли, широко распространенных в норвежской народной музыке. Стремление к достоверности нотации привело к возникновению вариантов записи с использованием различных размеров такта, с отличающейся расстановкой тактовых черт, с разной ритмической группировкой в пределах одной нотации.

Обратили на себя внимание некоторые графические символы, использованные Л. М. Линнеманом в нотации для разных целей. Например, знак «+» собиратель задействовал для передачи нетемперированного повышения тона

и увеличения продолжительности пауз, а также — в качестве своего рода «знака сноски», отсылающего к мелодическому варианту, приведенному непосредственно под нотацией.

Сопоставление с записями норвежской народной музыки более позднего времени (XX – начала XXI в.) способно подтвердить верность направления поисков Л. М. Линнемана в попытках зафиксировать народные мелодии.

Заключение

Собрание норвежских народных мелодий представляет Л. М. Линнемана как собирателя и исследователя народной музыки. Результаты проведенной в диссертации работы позволяют утверждать, что коллекции рукописей музыканта являются ценнейшим источником нематериального культурного наследия Норвегии. Образцы различных жанров музыкального фольклора, зафиксированные в многочисленных слуховых нотациях, отражают особенности народной музыкальной культуры Норвегии середины XIX в., а также начальный этап формирования норвежской этномузыкологии.

В работе сформулированы три предпосылки, способствовавшие повышению интереса к норвежской народной музыке в среде образованной городской интеллигенции Норвегии в рассматриваемый период. Хронологически наиболее ранняя предпосылка связана с появлением публикаций музыкального и поэтического фольклора в странах Северной и Западной Европы в XVIII – начале XIX в. Охарактеризованы важнейшие сборники, содержащие образцы норвежского народного творчества, варианты которых были широко распространены на различных территориях, в том числе в восточной Норвегии. Многие из них представлены в записях Л. М. Линнеманом, его современников и последователей, а также использовались композиторами более позднего времени.

Рост национального самосознания, вызванный расторжением многолетней датско-норвежской Унии в 1814 г., в исследовании представлен сквозь призму сравнительно-исторического и историко-биографического анализа широкого круга фактов из жизни и деятельности Л. М. Линнемана. Стремление к обособленности норвежской евангелическо-лютеранской церкви от датского влияния в церковно-иерархическом отношении и свойствах музыкального сопровождения богослужений изучено в связи с разносторонней деятельностью Л. М. Линнемана как церковного органиста, автора и публикатора сборников псалмов. Прослежены творческие контакты музыканта с составителями сборников духовной поэзии, такими как В. А. Вексельс и М. Б. Ланнстад. В

сотрудничестве с Л. М. Линнеманом они сыграли важную роль в процессе изменения богослужебной практики посредством усиления ее национального компонента.

В диссертации определены три основных этапа творческого пути музыканта и пять хронологических периодов, границами которых послужили важнейшие обстоятельства его жизни. Осуществлен отсутствующий в норвежских исследованиях опыт периодизации и рассмотрения творческого пути Л. М. Линнемана с позиций «церковного» и «светского» направлений его деятельности. Основной акцент в освещении событий сделан на процессе формирования документального собрания широкого круга материалов, посвященных норвежской народной музыке.

Специальное внимание уделено личности первой собирательницы традиционной поэзии и музыки области Телемарк У. С. Крёгер и ее творческим контактам с Л. М. Линнеманом. Установлено общее и различное в представлении собирателей о народной музыке, проведены сравнения результатов их собирательской практики.

Опираясь на официальные обращения Л. М. Линнемана в государственные учреждения (Академическую коллегию Университета Кристиании и норвежский парламент Стортинг), выделявшие средства на осуществление поездок для сбора фольклора, а также на полевые рукописи собирателя, обнаружено формирование методов специального целенаправленного изучения народной музыки. Собиратель первоначально сосредоточил свое внимание на религиозных народных мелодиях (традиционных распевах псалмов из обихода норвежской протестантской церкви) и работе с выдающимся знатоком этого жанра — А. Э. Ванном. Л. М. Линнеман намеревался внести свой вклад в назревший в середине XIX в. кризис музыкального сопровождения богослужений привнесением черт народной музыки в его обиход. Впоследствии музыкант пришел к необходимости умеренно использовать интонации и ритмы норвежской народной музыки из соображений доступности музыкальных образцов широкому кругу прихожан.

Черты фронтального метода изучения народной музыки выявлены в собирательской практике Л. М. Линнемана уже в первом путешествии 1848 г. в заповедную область бытования музыкального фольклора — долину Валдрес. Зафиксировав образцы псалмов, музыкант уделил пристальное внимание балладам, а также наигрышам на лангелейке и скрипке. С точки зрения охвата территории данный метод впоследствии стал осознанно руководящим принципом работы Л. М. Линнемана. В результате, наиболее обследованными стали области восточной Норвегии, среди которых особое внимание было уделено провинции Телемарк. В диссертации предпринят первый опыт комплексного картографирования собирательских поездок Л. М. Линнемана.

Собиратель отправлялся в норвежские провинции к выдающимся знатокам фольклора, рекомендованным ему другими собирателями, а также сельскими жителями. Музыкант посещал области, где сформировалась народная традиция, включающая широкий диапазон жанров народной музыки. Первоначально его внимание привлекли образцы псалмов долины Валдрес, затем и другие жанры вокальной и инструментальной музыки. Услышанный музыкальный материал оценивался критически и фиксировался избирательно: музыкант обращал внимание на наиболее «старинные» напевы. Л. М. Линнеман опрашивал нескольких членов одной семьи и отдавал предпочтение представителям старшего поколения. Л. М. Линнеман фиксировал географические данные о месте записи и изменении мест проживания исполнителя. При повторном посещении определенной области собиратель за единичными случаями записывал материал от новых исполнителей. Музыкант контактировал со всеми наиболее интересовавшими его народными исполнителями вне зависимости от их рода деятельности. В диссертации выявлена закономерность обращения Л. М. Линнемана к выдающимся знатокам народной музыки, к которым собиратель отправлялся по рекомендации других исполнителей. Из них А. Э. Ванн предстал как наиболее ценный носитель традиции.

Псалмы и баллады представлены как ведущие жанры в Собрании и рассмотрены некоторые их образцы. Изучение современной антологии

«Норвежские средневековые баллады: мелодии», включающей результаты собирательских поездок исследователей XIX в. и экспедиционную практику ученых более позднего времени, позволило считать Л. М. Линнемана центральной фигурой в истории записи баллад.

В диссертации впервые проанализированы образцы рукописных нотаций из Собрания Л. М. Линнемана, свидетельствующие о начальном опыте фиксации норвежской народной музыки. В ходе исследования выявлены особенности организации рукописей, определены методы нотации, использованные музыкантом при отражении звуковысотной и временной характеристик песенных и инструментальных мелодий, приведены способы записи вариантности. В работе обобщены музыкально-теоретические воззрения Л. М. Линнемана, которые формировались при соприкосновении со специфическими особенностями норвежской народной музыки: нетемперированные тоны мелодий, нерегулярная ритмика, орнаментика и др.

С научной точки зрения перспективны сопоставления результатов исследования жизненного и творческого пути Л. М. Линнемана с деятельностью других собирателей скандинавского фольклора. В Дании сходную роль в музыкально-общественной жизни играл современник норвежского музыканта А. П. Берггреен.

Большой научный интерес представляет опыт воссоздания и анализ дискуссии между упомянутыми собирателями, развернувшейся на страницах примечаний их сборников обработок. Тематами обсуждения были: достоверность полученных из различных печатных источников и народных исполнителей музыкальных образцов, способы отражения в нотациях временной организации музыки и методы гармонизации. Особую ценность составят сравнения с деятельностью представителей других национальных школ. Из истории шведской музыки XIX в. фигура Л. М. Линнемана может быть сопоставлена с Адольфом Иваром Арвидссоном, финской — Элиасом Лённротом.

За пределами североевропейского региона достижения Л. М. Линнемана нуждаются в сравнении с результатами собирательской работы его польского

современника Оскара Кольберга, собирательская деятельность которого хронологически совпала с работой Л. М. Линнемана. Интересно сопоставление опыта Л. М. Линнемана как автора записей народной музыки и ее обработок и с деятельностью русских музыкантов, например — с С. М. Ляпуновым, собирательская и издательская деятельность которого протекала несколькими десятилетиями позднее. Эти наблюдения, несомненно, обогатят представления современной науки об исторических этапах формирования этномузыкологии.

Перспектива дальнейшего исследования заключается в обращении к записям Л. М. Линнемана как к источнику для проведения сравнительного изучения образцов различных жанров норвежского музыкального фольклора в диахронии. В норвежской этномузыкологии нотации псалмов и баллад, зафиксированных Л. М. Линнеманом, уже стали предметом исследования в сопоставлении с материалами собирателей XX в. Интерес представит также изучение нотаций образцов жанров инструментальной музыки, зафиксированных в XIX в. в связи с вышедшими в XX в. антологиями норвежского инструментального фольклора.

Суждения Л. М. Линнемана о гармонической основе, по мнению собирателя, непременно присутствующей в народной музыке и способной подсказать нотировщику верный способ отражения нетемперированных тонов, предвосхищают подобные наблюдения на эту тему собирателей более позднего времени, к примеру, К. Эллинга в 1900–1920-е годы и Г. Твейтта в 1940-е.

Предметом специального внимания будущих исследований должно быть изучение записанных Л. М. Линнеманом мелодий в сравнении с их гармоническими обработками, выполненными как самим собирателем, так и его последователями. В совокупности эти материалы способны представить одну из сторон становления и развития национальной композиторской школы, поскольку жанр обработки народной мелодии является своего рода «лабораторией» национального композиторского стиля.

Результаты исследования рукописного архива Л. М. Линнемана могут обогатить современное музыкознание в связи с изучением творчества норвежских

композиторов и, в первую очередь, Э. Грига. Сравнительное рассмотрение нотаций, выполненных Л. М. Линнеманом в ходе собирательских поездок, с последующей обработкой Л. М. Линнемана и Э. Грига, как известно, опиравшегося на сборник «Старые и новые мелодии норвежских гор» при создании некоторых своих сочинений, представит интерес для историков музыки, занимающихся проблемами становления национального компонента в музыкальной культуре североевропейских стран в XIX в. В исторической перспективе будет ценно проведение параллели Л. М. Линнеман — Э. Григ — К. Эллинг — Г. Твейтт. Такой ракурс исследования даст возможность проследить эволюцию взглядов композиторов на норвежскую народную музыку и ее обработку на протяжении одного столетия: с середины XIX до середины XX в.

Список сокращений

Обозначения документов из Собрания Л. М. Линнемана

Eske (нор.) — «коробка»

Mus. ms. — mus[ikk] m[anu]s[kript] (нор.) — «музыкальная рукопись»: указание на номер нотной тетради, содержащей музыкальные нотации

B — «B[ertelsen]» — указание на номер нотации Л. М. Линнемана в транскрипции А. Бертельсен [185]

Административно-территориальные деления Норвегии

дол. — долина

ком. — коммуна

пров. — провинция

с. — селение

Унифицированные отсылки на баллады

TSB — «The Types of Scandinavian Ballads» — «Типы скандинавской баллады» — наименование каталога сюжетных типов баллад [238]

TSB A — сказочно-мифологические баллады

TSB B — баллады-легенды

TSB C — исторические баллады

TSB D — рыцарские баллады

TSB E — баллады о герое и троллях

TSB F — шуточные баллады

Список литературы

1. *Алексеев, Э. Е.* Нотная запись народной музыки: Теория и практика / Э. Е. Алексеев. – Москва: Советский композитор, 1990. – 165, [2] с.
2. *Анохин, Г. И.* Брак у народов Северной и Северо-Западной Европы / Г. И. Анохин, Т. А. Березина, Ю. В. Иванова и др.; ответственный редактор Ю. В. Иванова. – Москва: Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. – 173, [3] с.
3. *Аракин, В. Д.* Большой норвежско-русский словарь = Stor norsk-russisk ordbok: Свыше 200000 слов и словосочетаний: в 2 томах / В. Д. Аракин. – 6-е изд., испр. – Москва: Живой язык, 2003. – 1120 с.
4. *Асафьев, Б. В.* Григ / Б. В. Асафьев. – 4-е изд. – Ленинград: Музыка, 1986. – 88 с.
5. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев; составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. – Ленинград: Музыка, 1987. – 248 с.
6. *Асбьёрнсен, П. К.* На восток от Солнца, на запад от Луны: Норвежские сказки / П. К. Асбьёрнсен, Й. Му; пересказ А. Любарской, П. Стравца, А. Шломиной; иллюстрации К. Нильсена. – Москва: ИД Мещерякова, 2012. – 184 с.
7. *Балакирев, М. А.* Русские народные песни: для одного голоса с сопровождением фортепиано / М. А. Балакирев; предисловие, исследование и примечания Е. В. Гиппиуса. – Москва: Музгиз, 1957. – 375 с.
8. *Беляев, В. М.* В. Ф. Трутовский и его «Собрание русских простых песен с нотами» / В. М. Беляев // В. Трутовский. Собрание русских простых песен с нотами; под редакцией и с вступительной статьей В. М. Беляева. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. – С. 3–34.
9. *Беляев, В. М.* Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина / В. М. Беляев // Русские народные лирические песни. Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с

- положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву ; под редакцией и с вступительной статьей В. М. Беляева. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 3–28.
10. *Беляев, В. М.* «Собрание народных русских песен с их голосами» Львова-Прача / В. М. Беляев // Собрание народных русских песен с их голосами ; под редакцией и с вступительной статьей В. М. Беляева. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1955. – С. 3–37.
11. *Бенестад, Ф.* Эдвард Григ : человек и художник / Ф. Бенестад, Д. Шельдеруп-Эббе ; перевод с норвежского Н. Мохова. – Москва : Радуга, 1986. – 376 с.
12. *Бергер, Л. Г.* Норвежская музыка / Л. Г. Бергер // Музыкальная энциклопедия / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советский композитор, 1976. – Т. 3. – С. 1013–1019.
13. *Бершадская, Т. С.* Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов / Т. С. Бершадская, Е. В. Титова. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2012. – 141 с.
14. *Битерякова, Е. В.* Кристиан Синдинг : Портрет норвежского композитора / Е. В. Битерякова. – Москва : Импэто, 2007. – 504 с.
15. *Брауде, Л. Ю.* Сказочники Скандинавии / Л. Ю. Брауде. – Ленинград : Наука, 1974. – 239 с.
16. *Брауде, Л. Ю.* Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. – Москва : Наука, 1979. – 208 с.
17. *Бьёрхей, А.* Норвежская народная музыка / И. Боровикова, А. Бьёрхей, Л. Печинкина, Р. Ларсен. – Архангельск : ОАО «ИПП “Правда Севера”», 2014. – 74 с.
18. *Варенцов, В. Г.* Сборник русских народных духовных стихов / В. Г. Варенцов. – Санкт-Петербург : издание Д. Е. Кожанчикова, 1860. – 248 с.
19. *Васильева, Е.* Традиционные песни в рукописных песенниках / Е. Васильева // Классический фольклор сегодня: материалы конференции, посвященной 90-

- летию Бориса Николаевича Путилова / ответственный редактор Т. Г. Иванова. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2011. – С. 272–305.
20. *Васильева, Е.* «Книжная песня» XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции / Е. Васильева, В. Лапин // Первый всероссийский конгресс фольклористов: сборник докладов. Т. 2. – Москва : ГРЦРФ, 2006. – С. 290–314.
21. *Васкул, А. И.* История русской фольклористики второй половины XIX – начала XX в.: проблемы источниковедения : специальность 10.01.09–10 «Фольклористика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Васкул Анастасия Игоревна ; Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Санкт-Петербург, 2009. – 277 с.
22. *Владыкина-Бачинская, Н. М.* Народные песни в творчестве русских композиторов / Н. М. Владыкина-Бачинская ; под редакцией Е. В. Гиппиуса. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1967. – 202 с.
23. *Владыкина-Бачинская, Н. М.* Предисловие / Н. М. Владыкина-Бачинская // Михаил Стахович. Русские народные песни. – Москва : Музыка, 1964. – С. 5–14.
24. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / Редакционная коллегия: К. П. Кабашников. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
25. *Гиппиус, Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья / Е. В. Гиппиус // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сборник трудов, Вып. 60. / Ответственный редактор М. А. Енговатова. – Москва : ГМПИИ им. Гнесиных, 1982. – С. 5–13.
26. *Гиппиус, Е. В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века / Е. В. Гиппиус // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса: сборник статей. – Москва : Композитор, 2003. – С. 59–111.

27. Глазунова, Г. Музыка для хардингфеле и фортепианные произведения норвежских композиторов / Г. Глазунова // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства : сборник научных трудов. – Москва : МГК, 1991. – С. 146–162.
28. Глазунова, Г. Ф. Фортепианная музыка норвежских композиторов первой половины XX века : проблемы интерпретации : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Глазунова Галина Филипповна ; Московская государственная консерватория. – Москва, 1993. – 26 с.
29. Грановский, Б. Б. Напевы и песни И. Фомина в собрании В. Ф. Одоевского / Б. Б. Грановский // Русская народная песня : неизвестные страницы музыкальной истории. – Санкт-Петербург : ГНИИ, 1995. – С. 26–86.
30. Грановский, Б. Б. Песни народов России в музыкальном собрании и трудах В. Ф. Одоевского. Опыт исследования / Б. Б. Грановский // Типология и взаимосвязи народов СССР. Поэтика и стилистика. – Москва : Наука, 1980. – С. 312–337.
31. Грановский, Б. Б. Русские (от И. Е. Молчанова), украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В. Ф. Одоевского / Б. Б. Грановский // Фольклор. Песенное наследие. – Москва : Наука, 1991. – С. 176–259.
32. Григ, Э. Дневники / Э. Григ ; перевод с норвежского Е. Битеряковой. – 2-е изд., испр. – Москва : Импэто, 2013. – 248 с.
33. Григ, Э. Избранные статьи и письма / Э. Григ ; общая редакция О. Левашевой ; Институт истории искусства Министерства культуры СССР. – Москва : Музыка, 1966. – 448 с.
34. Гриндэ, Н. История норвежской музыки / Н. Гриндэ ; сокращенный перевод с норвежского Т. Алимовой. – Ленинград : Музыка, 1982. – 191 с.
35. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Ленинград : Наука, 1967. – 318 с.
36. Даниельсен, Р. История Норвегии : От викингов до наших дней /

- Р. Даниельсен, С. Дюрвик, Т. Гренли ; перевод с английского М. Л. Коробочкина. – Москва : Весь мир, 2003. – 515 с.
37. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса (1897–1935) ; составление, нотировка и общая редакция Е. В. Гиппиуса. – Москва : Советский композитор, 1979. – 68 с.
38. *Домбург, Э. А. ван.* Текстология в отечественном музыкознании: история, теория, практика / Э. А. ван Домбург ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Кафедра музыкального воспитания и образования. – Санкт-Петербург : Астерион, 2011. – 95 с.
39. *Дорохова, Е. А.* Проблема нотной транскрипции в наследии Е. В. Гиппиуса / Е. А. Дорохова // Живая старина. – 2003. – № 2. – С. 31–34.
40. *Дорохова, Е. А.* Сравнительные исследования в современном этномузыкознании: методология и перспективы / Е. А. Дорохова // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 30 сентября – 3 октября 2010 г. ; научный редактор Г. В. Лобкова. – Санкт-Петербург : Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 1. – С. 235–247.
41. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Под редакцией А. А. Горелова. – Санкт-Петербург : Тропа Троянова, 2000. – 432 с. (Полное собрание русских былин. – Т. 1).
42. Духовные стихи Русского Севера / Карельский научный центр Российской академии наук, Институт языка, литературы и истории ; составитель В. П. Кузнецова. – Петрозаводск : Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, 2015. – 798 с.
43. *Жаров, Б. С.* Переводческие решения при расхождениях в исторических и этнических традициях / Б. С. Жаров // Скандинавская филология. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет. – С. 48–54.
44. *Иванова, Т. Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 – первая

- половина 1941 г. / Т. Г. Иванова. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2009 – 800 с.
45. *Иванова, Т. Г.* Специфика фольклористической текстологии / Т. Г. Иванова // Русский фольклор. Проблемы текстологии фольклора: сборник статей / Ответственный редактор Т. Г. Иванова. – Ленинград : Наука, 1991. – Т. 26. – С. 5–21.
46. Из истории этномузыкологии: судьбы, события, перспективы. Тезисы докладов Международной научной конференции (28 сентября – 1 октября 2019 года) / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра этномузыкологии, Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова; научный редактор, составитель Г. В. Лобкова; редакционная коллегия: И. В. Светличная, Е. А. Склярова. – Санкт-Петербург; Воронеж : МИР, 2019. – 30 с.
47. История зарубежной музыки : Учебник для консерваторий. В 5 выпусках / Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории музыки. – Москва : Музыка. – Вып. 4. Вторая половина XIX века : [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания] / М. Друскин. – Москва : Музыка, 1983. – 528 с.
48. История Норвегии / А. Я. Гуревич, В. В. Рогинский, А. С. Кан [и др.]; редакционная коллегия : А. С. Кан (ответственный редактор) и [и др.]. – Москва : Наука, 1980. – 710 с.
49. *Калаберда, А. В.* Изучение инструментальных традиций шведов : учебное пособие для студентов музыкальных вузов, обучающихся по направлению 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Этномузыкология» / А. В. Калаберда. – Министерство культуры Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова», Кафедра музыки финно-угорских народов. – Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2019. – 194 с.

50. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы : Исторические корни и развитие обычаев / АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; редакционная коллегия: С. А. Токарев (ответственный редактор) [и др.]. – Москва : Наука, 1983. – 222 с.
51. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: XIX – начало XX в. / АН СССР, Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; редакционная коллегия: С. А. Токарев (ответственный редактор) [и др.]. – Москва : Наука, 1973. – 349 с. – [1]: Зимние праздники.
52. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: XIX – начало XX в. / АН СССР, Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; редакционная коллегия: С. А. Токарев (ответственный редактор) [и др.]. – Москва : Наука, 1977. – 355 с. – [2]: Весенние праздники.
53. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: XIX – начало XX в. / АН СССР, Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; редакционная коллегия: С. А. Токарев (ответственный редактор) [и др.]. – Москва : Наука, 1978. – 294 с. – [3]: Летне-осенние праздники.
54. *Карху, Э. Г.* Элиас Лённрот : жизнь и творчество / Э. Г. Карху / Российская Академия наук, Карельский научный центр, Институт яз., лит. и истории. – Петрозаводск : Карелия, 1996. – 235 с.
55. *Кашин, Д. Н.* Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным / Д. Н. Кашин ; под редакцией В. Беляева ; предисловия В. Беляева, В. Натансона, Б. Грановского и Д. Кашина. – Москва : Музгиз, 1959. – 343 с.
56. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. – Москва : Издательство «Дека-ВС», 2005. – 254 с.
57. *Конен, В. Дж.* История зарубежной музыки XIX века : учебник для исполнительских факультетов консерваторий : в 3 выпусках / В. Дж. Конен. – Вып. 2: Германия, Австрия, Италия, Франция, Норвегия, Испания во второй половине XIX века. – 1958. – 331 с.
58. *Коровин, А. В.* Религиозная поэзия эпохи Реформации в Скандинавии /

- А. В. Коровин / Скандинавская филология. – 2017. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-poeziya-epohi-reformatsii-v-skandinavii> (дата обращения: 25.02.2020)
59. *Королькова И., Жукова Д.* Сборник народных песен М. А. Балакирева в свете современных экспедиционных записей / И. Королькова, Д. Жукова // MUSICUS. – 2012. – № 4. – С. 21–25.
60. *Краснопольская, Т. В.* Из истории записи заонежских песен экспедицией Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша и сборника «Песни русского народа» (К проблеме: устная народная традиция) / Т. В. Краснопольская // Кижский вестник : Заонежье. – 1994. – № 4. – С. 85–101.
61. *Кремлёв, Ю. А.* Эдвард Григ : очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлёв. – Москва : Музгиз, 1958. – 237 с.
62. *Кузнецов, А. Е.* История Норвегии / А. Е. Кузнецов. – Москва : Т. М. Андреева, 2006. – 535 с.
63. Культурные коды двух тысячелетий : материалы международной научной конференции, г. Петрозаводск, 1–4 дек. 2000 г. Вып. 3. Заметки исполнителей о музыке Северной Европы / составители: Т. Н. Тимонен, О. А. Бочкарева, Е. В. Гурьев ; Министерство культуры РФ, Петрозаводская государственная консерватория. – Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория, 2000. – 73 с.
64. *Ланге, К.* Норвежская музыка / К. Ланге, А. Эствед; перевод с английского Т. Комаровой ; редакция О. Левашевой. – Москва : Музгиз, 1967. – 102 с.
65. *Лапин, В. А.* Русская песня в XVIII веке / В. А. Лапин // Музыкальная академия. – 2018. – № 4 (764). – С. 3–8.
66. *Левашёва, О. Е.* Эдвард Григ: очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1975. – 624 с.
67. *Лённрот, Э.* Тетрадь песен для игры на кантеле / Э. Лённрот ; вступительная статья и комментарии В. И. Моисеевой ; перевод с финского Е. А. Ареховской ; редактор С. В. Веселов. – Петрозаводск : Версо, 2016. – 116 с.

68. *Линг, Я.* Шведская народная музыка / Я. Линг ; перевод со шведского Н. Мохова. – Москва : Музыка, 1981. – 127 с.
69. *Лобкова, Г. В.* Претворение народно-песенных источников в профессиональной музыке : история и современность / Г. В. Лобкова // История, теория и практика фольклора. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. – С. 118–131.
70. *Лобкова, Г. В.* Типологическая характеристика свадебной обрядовой песни «Из-за лесу-лесу темного». К вопросу об истоках одной из музыкальных тем «Камаринской» Глинки / Г. В. Лобкова // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных научных конференций: в 2 томах / Ответственные редакторы Дегтярева Н. И., Сорокина Е. Г. – Москва : МГК, 2006. – Т. 2. – С. 332–341.
71. *Ляпунов, С. М.* Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами / С. М. Ляпунов ; вступительная статья, расшифровка рукописи, комментарии, подготовка к публикации И. Б. Тепловой. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2015. – 210 с.
72. *Мазель, Л. А.* О ноктюрне Э. Грига / Л. А. Мазель // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 184–220.
73. *Мацевский, И. А.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. А. Мацевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.
74. *Мехнецова, К. А.* Лирические песни и баллады Духовщинского района Смоленской области (из фондов Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова) / К. А. Мехнецова. – Смоленск ; Санкт-Петербург, 2009. – 386 с.
75. *Мищенко, М. П.* Опыты мелософии : о непройденных путях музыкальной науки / М. П. Мищенко. – Санкт-Петербург : Галина скрипсит : Издательство имени Н. И. Новикова, 2014. – 319, [1], 109, [2] с.
76. *Мищенко, М. П.* Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен

- скандинавской музыкальной культуры : специальность 17.00.02 «Искусствоведение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Мищенко Михаил Петрович ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1997. – 19 с.
77. *Моисеева, В. И.* Об использовании буквенной и цифровой табулатуры для фиксации карельских и финских мелодий Элиасом Лённротом / В. И. Моисеева // *Музыковедение*. – Москва : Научтехлитиздат, 2015. – № 8 – С. 27–35.
78. *Моисеева, В. И.* Полевые нотные записи Элиаса Лённрота как пример наиболее ранней фиксации народных мелодий на территории Карелии / В. И. Моисеева // *Вопросы этномузыкознания*. – Москва : Изд-во РАМ имени Гнесиных, 2015. – № 10. – С. 33–41.
79. *Моисеева, В. И.* Элиас Лённрот и зарождение карело-финской этномузыкологии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Моисеева Валентина Ильинична ; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2017. – 166 с.
80. *Мохов, Н. Н.* Некоторые особенности музыкального фольклора скандинавских стран / Н. Н. Мохов // *Скандинавский сборник*. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1982. – Вып. 27. – С. 200–207.
81. *Музыка Севера* / составитель В. И. Нилова ; Комитет по национальной политике и межнациональным отношениям при Совете министров РК. – Петрозаводск : [б. и.], 1994. – 83 с.
82. *Музыка Финляндии и Скандинавии: вопросы истории, теории и эстетики* : Сборник научных статей. Вып. 1 / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова» ; редактор-составитель Е. Г. Окунева. – Петрозаводск : Версо, 2019. – 272 с.
83. *Музыкальный словарь Гроува* ; перевод с английского, редакция и дополнение

- Л. О. Акопяна ; под редакцией Е. Д. Богдановой, М. А. Осипова. – Москва : Практика, 2001. – 1095 с.
84. Народная традиционная культура : статьи и материалы : к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / А. М. Мехнецов ; составители Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2014. – 440 с.
85. Народное музыкальное творчество : учебник / ответственный редактор О. А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с.
86. Новый большой норвежско-русский словарь : в 2 томах ; руководитель проекта и ответственный редактор В. П. Берков, редакторы Х. Харальдссон, С. Коттум. – Москва : Живой язык, 2006. – 752, 832 с.
87. Сближение: Россия и Норвегия в 1814–1917 годах. Редактор Й. П. Нильсен ; перевод с норвежского. – Москва : Весь Мир, 2017. – 708 с.
88. О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран : сборник научных статей / Министерство культуры Российской Федерации. Петрозаводская государственная консерватория, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Российский институт истории искусств РАН ; редактор-составитель К. И. Южак. – Петрозаводск ; Санкт-Петербург, 1998. – 263 с.
89. Остапенко, А. Г. Гейрр Твейтг (1908–1982): неофольклорный опыт норвежской музыки / А. Г. Остапенко / Дипломная работа. Научный руководитель М. П. Мищенко. – Санкт-Петербург, 2012.
90. Остапенко, А. Г. Исполнители норвежской народной музыки середины XIX века сквозь призму собирательской деятельности Л. М. Линнемана / А. Г. Остапенко // Музыка и время. – 2019. – № 8. – С. 30–36.
91. Остапенко, А. Г. Л. М. Линнеман — норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века / А. Г. Остапенко // *Orega musicologica*. – 2019. – № 1. – С. 62–78.
92. Остапенко, А. Г. Отчет Л. М. Линнемана о путешествии в долину Валдрес,

- совершенном с целью записи народных мелодий в 1848 году: перевод и комментарии / А. Г. Остапенко // Из истории этномузыкологии : сборник научных статей и методических материалов / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра этномузыкологии, Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова ; редакционная коллегия : Г. В. Лобкова (научный редактор, составитель) И. В. Светличная, К. А. Мехнецова, М. В. Калинина, А. Г. Остапенко [и др.]. – Санкт-Петербург ; Воронеж : МИР, 2019. – С. 5–20.
93. *Остапенко, А. Г.* Публикации норвежского фольклора в XVIII – начале XIX века : краткий обзор источников / А. Г. Остапенко // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў ; рэдакцыйная калегія: Языковіч В. Р. (старш.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2019. – Вып. 13. – Минск, 2019. – С. 178–179.
94. *Остапенко, А. Г.* Улеа Крёгер в истории собирания норвежского фольклора середины XIX века / А. Г. Остапенко // Музыкаведение. 2019. – № 7. – С. 27–33.
95. *Ошис, В. В.* Линдеман / В. В. Ошис // Музыкальная энциклопедия. Редактор Ю. В. Келдыш. – Т. 3. Корто — Октоль. – Москва : Советский композитор, 1973. – С. 273.
96. *Пакуев, А.* «12 двухголосных инвенций в натуральных ладах» Г. Твейтта / А. Пакуев // Культурные коды двух тысячелетий: материалы международной научной конференции, г. Петрозаводск, 1–4 дек. 2000 г. – Петрозаводск : СТВ-ОПТИМА, 2000. – Вып. 3. – С. 45–47.
97. *Панова, Е. А.* Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымовского района Смоленской области / Е. А. Панова, И. Б. Теплова. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2017. – 76 с. (Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-

- этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; вып. 7).
98. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомина, напевы Т. О. Дютш. – Санкт-Петербург : Императорское Русское географическое общество, 1894. – XXIV, 244 с.
99. Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов. – Санкт-Петербург : Императорское Русское географическое общество, 1899. – XIX, 279 с.
100. *Петрова, Л. И.* «Со восточного содержания...»: Азы практической текстологии // Русский фольклор. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2016. – Т. 35. – С. 100–118.
101. *Подрезова, С. В.* Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскрес» в традициях Верхнего Поднепровья : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Подрезова Светлана Викторовна ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2009. – 26 с.
102. *Полякова, А. В.* Скрипка в народных традициях Псковской области : учебное пособие / А. В. Полякова ; научный редактор серии Г. В. Лобкова. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2014. – 96 с.: нот., [с аудио-, видеоприл. DVD]. (Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; вып. 3).
103. *Попова, И. С.* Народный самоучитель игры на гармонии : публикация и исследование / И. С. Попова. – Вологда : Вологодский областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2011. – 204 с.

104. *Попова, И. С.* Профессор Петербургской консерватории А. И. Рубец (1837–1913) / И. С. Попова // Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований. Материалы международных научных конференций 2011–2012 годов ; редакционная коллегия: Г. В. Лобкова (научный редактор) [и др.]. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2014. – С. 26–35.
105. *Пропп, В. Я.* Текстологическое редактирование записей фольклора / В. Я. Пропп // Русский фольклор. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1956. – Т. 1. – С. 196–207.
106. Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 ; перевод с финского В. И. Кийранен и Р. П. Ремшуевой ; стихи в переводе О. Мишина ; научный редактор, автор вступительной статьи и примечаний У. С. Конкка – Петрозаводск : Карелия, 1985. – 320 с.
107. *Путилов, Б. Н.* Теоретические проблемы современной фольклористики. Лекции / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург : ИПЦ СПбГУТД, 2006. – 318 с.
108. *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов ; АН СССР, Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1976. – 244 с.
109. *Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура. In memoriam / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с.
110. *Редькова, Е. С.* Феодосий Антонович Рубцов : «Мои исследования возникли как попытка систематизировать материал для преподавания» / Е. С. Редькова // Из истории этномузыкологии: сборник научных статей и методических материалов / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра этномузыкологии, Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова ; редакционная коллегия: Г. В. Лобкова (научный редактор, составитель), И. В. Светличная, К. А. Мехнецова, М. В. Калинина,

- А. Г. Остапенко [и др.]. – Санкт-Петербург ; Воронеж : МИР, 2019. – С. 92–107.
111. *Римский-Корсаков, Н. А.* Сборник русских народных песен : для голоса с фортепиано / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Музсектор Госиздата, 1928. – 205 с.
112. Россия — Норвегия : сквозь века и границы / ред. Д. Бюхтен, Т. Джаксон, Й. П. Нильсен. – Москва : Художник и книга, 2004. – 500 с.
113. *Рубцов, Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен / Ф. А. Рубцов. – Ленинград : Музыка, 1964. – 96 с.
114. *Рубцов, Ф. А.* Статьи по музыкальному фольклору / Ф. А. Рубцов. – Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1973. – 224 с.
115. *Рудиченко, Т. С.* Духовные стихи и псалмы в записях А. М. Листопадова и С. Я. Арефина / Т. С. Рудиченко // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: сборник научных статей. – Ростов-на-Дону : Издательство РГК, 2000. – С. 250–258.
116. *Рудиченко, Т. С.* Неизвестные рукописи (Из полевых материалов А. М. Листопадова) / Т. С. Рудиченко // Памяти А. М. Листопадова. – Ростов-на-Дону : Гефест, 1997. – С. 163–174.
117. *Руднева, А. В.* Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора / А. В. Руднева ; редакторы-составители Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. – Москва : Советский композитор, 1990. – 224 с.
118. Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / Вступительная статья, составление, комментарии П. А. Вульфуса ; предисловие Е. М. Орловой ; общая редакция О. И. Соколовой. – Москва : Музыка, 1979. – 367 с.
119. Русская народная песня: неизвестные страницы музыкальной истории. Вып. 2 / составитель и ответственный редактор В. Лапин. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2009. – 196 с.
120. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. Часть I. Русские народные стихи // Чтения в Императорском обществе истории и древностей

- Российских при Московском университете. Москва : Общество истории и древностей российских, 1848. – № 9. – 310 с.
121. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым. Вып. 1 : Для фортепиано в 2 руки. – Москва, 1879. – XXV, 59 с.
122. Скандинавская баллада / Составители Г. В. Воронкова, И. Ивановский, М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград : Наука, 1978. – 272 с.
123. *Сквирская, Т. З.* Рукописное наследие Н. А. Римского-Корсакова : учебное пособие / Т. З. Сквирская. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2011. – 28 с.
124. *Смирнов, Д. В.* Музыкальная фольклористика в истории Московской консерватории : (вторая половина XIX – первая четверть XX века) / Д. В. Смирнов. – Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. – Москва : Московская консерватория, 2017. – 311 с.
125. *Стеблин-Каменский, М. И.* Баллада в Скандинавии / М. И. Стеблин-Каменский // Скандинавская баллада. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – С. 211–243.
126. *Стин-Ноклеберг, Э.* На сцене с Григом / Э. Стин-Ноклеберг ; перевод с норвежского. – Москва : Верже-АВ, 1999. – 426 с.
127. Страна живительной прохлады. Искусство стран Северной Европы XVIII – начала XX века из собраний музеев России. Каталог / Составители: А. В. Познанская [и др.]. – Москва : ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2001. – 351 с.
128. *Теплова, И. Б.* «В поисках древнейшей интонационной прародины»: новгородские записи народных песен Лядова / И. Б. Теплова // Непознанный А. К. Лядов: сборник статей и материалов. – Челябинск : Издательство МРІ, 2009. – С. 176–213.

129. *Теплова, И. Б.* Значение Песенной Комиссии Императорского Русского географического общества в истории отечественной музыкальной фольклористики / И. Б. Теплова // *Этномузыкалогия: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований. Материалы международных научных конференций 2011–2012 годов* / Министерство культуры Российской Федерации; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; редакционная коллегия: Г. В. Лобкова (научный редактор) [и др.]. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2014. – С. 36–52.
130. *Теплова, И. Б.* Народная музыкальная культура Вологодской области в материалах Песенной комиссии Императорского Русского географического общества / И. Б. Теплова // *Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции (Санкт-Петербург, 27–30 сентября 2014 года)* / Министерство культуры Российской Федерации; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Г. В. Лобкова (научный редактор-составитель), К. А. Мехнецова, А. Г. Остапенко [и др.]. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2016. – С. 19–36.
131. *Теплова, И. Б.* Нотации Н. А. Римского-Корсакова народных мелодий с голоса олонеккой сказительницы И. А. Федосовой / И. Б. Теплова // *Oreга musicologica*. – 2019. – № 1. – С. 47–61.
132. *Теплова, И. Б.* Русский музыкальный фольклор в слуховых записях XIX – начала XX века: вопросы источниковедения и текстологии / И. Б. Теплова // *Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной научной конференции, 30 сентября – 3 октября 2010 года : в 2 томах* / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; редакционная коллегия: Г. В. Лобкова (научный редактор), К. А. Мехнецова (ответственный редактор), С. В. Подrezова (ответственный редактор), [и

- др.]. – Санкт-Петербург : Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 1. – С. 11–29.
133. *Теплова, И. Б.* Сергей Михайлович Ляпунов: собиратель и исследователь русского фольклора / И. Б. Теплова // Ляпунов С. М. Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую, Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами. – Санкт-Петербург : Скифия принт, 2015. – С. 3–58.
134. *Теплова, И. Б.* «Уж как слава Тебе, Боже, на небеси! Слава!»: музыкально-поэтический текст в истории музыкальной культуры / И. Б. Теплова // Древнерусское песнопение. Пути во времени: по материалам научной конференции «Бражниковские чтения – 2004». – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2005. – С. 192–206.
135. *Теплова, И. Б.* Фольклорный архив С. М. Ляпунова в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (к 150-летию со дня рождения) / И. Б. Теплова // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов: К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; редакционная коллегия : Г. В. Лобкова (научный редактор), И. Б. Теплова (ответственный редактор) [и др.]. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2013. – С. 233–248.
136. Уральский вокальный фольклор в записях И. Я. Стяжкина / Подготовка материалов, сост., вступ. ст. и коммент. Т. И. Калужниковой. – Екатеринбург : Уральское издательство, 2016. – 274 с.
137. *Утенкова-Шалапак, И. А.* Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии. К 200-летию со дня рождения / И. А. Утенкова-Шалапак. – Санкт-Петербург : Северная звезда, 2014. – 145 с.
138. *Финдейзен, Н.* Эдвард Григ. Очерк его жизни и музыкальной деятельности / Н. Финдейзен. – Санкт-Петербург ; Москва : Бессель, 1908. – 55 с.

139. *Чекановска, А.* Музыкальная этнография: методология и методика / А. Чекановска ; перевод с польского. – Москва : Советский композитор, 1983. – 190 с.
140. *Шейн, П. В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.: Т. 1, вып. 1, 2 / Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном / П. В. Шейн. – Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1900. – LVIII, 833, [4] с.
141. *Щуров, В. М.* Жанры русского музыкального фольклора : учебное пособие для музыкальных вузов и колледжей : в двух частях / В. М. Щуров. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 2018. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности – 390, [1] с .
142. *Щуров, В. М.* Стилиевые основы русской народной музыки / В. М. Щуров. – Москва : Московская государственная консерватория, 1998. – 466 с.
143. *Эмсхаймер, Э.* Шведские народные музыкальные инструменты / Э. Эмсхаймер // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сборник статей и материалов : в 2 частях. Часть 2 / под общей редакцией Е. В. Гиппиуса ; Союз композиторов РСФСР, Комиссия музыковедения и фольклора. – Москва : Советский композитор, 1988. – С. 3–17.
144. *Aarnes, S.* Olea Crøger / S. Aarnes // Norsk biografisk leksikon. URL: https://nbl.snl.no/Olea_Crøger (accessed date: 12.01.2019)
145. *Aksdal, B.* Hardingfela : felemakerne og instrumentets utvikling / B. Aksdal. – Trondheim : Tapir akademisk forlag, 2009. – 246 s.
146. *Andris Eivindson Vang* og verket hans. Eit 100-års skrift. – Gjøvik : Valdres historielag, 1951. – 76 s.
147. *Anmarkrud, B.* De ulike felestille i hardingfeletradisjonene / B. Anmarkrud. – Norsk folkemusikklag. – 1992. – № 7. – S. 7–144.
148. *Balladar og blue Hawaii : folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005.* Redaktør: A. N. Ressem. – Oslo : Novus forlag, 2005. – 320 s.

149. Bemærkninger til 37 ældre Salmemelodier restaurerede rytmisk og harmonisk samt 2 gregorianske hymner mensurerede, ledsagede af et Afsnit om Takt, Rytmus og Mensurering af Otto Winter-Hjelm. – Kristiania : Cammermeyer, 1876. – 31 s.
150. *Benestad, F.* Norsk musikk / F. Benestad. – Oslo : Dansk-norsk fond, 1968. – 75 s.
151. *Berge, R.* Bygdedikting fraa Telemarki / R. Berge. – Risør : Erik Gunleiksons forlag, 1907–1933. 23 binder.
152. *Berge, R. M. B. Landstad* / R. Berge / Norske folkeminnesamlarar II : 2. – Risør : Erik Gunleiksons forlag, 1920. – 139 s.
153. *Berge, R.* Norsk visefugg / R. Berge. – Kristiania : Norli, 1904. – 274 s.
154. *Berge, R. Olea Crøger* / R. Berge, H. G. Heggtveit // Norske folkeminnesamlarar II : 1. – Risør : Erik Gunleiksons forlag, 1920. – 75 s.
155. *Bergheim, N. O.* Folkeminnesamlaren Andris Vang / N. O. Bergheim. – Oslo : Samlaget, 1974. – 130 s.
156. *Bergheim, I.* Salmetoner i folketradisjonen : analyse av ei samling salmetoner etter Knut D. Stafset / I. Bergheim. – Trondheim : Musikkvitenskapelig institutt, NTNU, 2002. – 183 s.
157. *Bjørndal, A.* Norsk folkemusikk / A. Bjørndal. – Bergen : Nord- og Midhordland sogelag, 1952. – 335 s.
158. *Bjørkvik, H.* Edvard Storm / H. Bjørkvik // Norsk biografisk Leksikon, 2019. URL: https://nbl.snl.no/Edvard_Storm (accessed date: 23.01.2019)
159. *Blom, Å. G.* Ballader og legender : fra norsk middelalderdiktning / Å. G. Blom. – Oslo : Universitetsforlet, 1971. – 302 s.
160. *Blom, Å. G.* Norske balladar i oppskrifter frå 1800-tallet / Å. G. Blom, O. Bø. – Oslo : Samlaget, 1973. – 376 s.
161. *Bø, O.* Heilag-Olav i norsk folketradisjon / O. Bø. – Oslo : Samlaget, 1955. – 241 s.
162. Choral-bog, indeholdende de i Kingos, Guldbergs og den evangelisk-christelige psalmebog forekommende : paa ny gennemseede og rettede efter originalmelodierne og fiirstemmigt udsatte : ved kongelig resolution af 15de juni

- 1835 autoriseret til udelukkende bruk ved gudstjenesten i rigets kirker ved O. A. Lindeman. – Christiania : [s. n.]. – 180 s.
163. Choral-Melodier for Psalmodicon til de i Kingos, Guldbergas og den evangelisk christelige Psalmebog forekommende Psalmer, udsatte i Siffre efter den ved kongelig Resolusjon af 15de Juni 1835 autoriserede Choralbog, tilligemed en Veiledning til Brugen av Psalmodicon af J. A. Lindeman, residerende Capellan til Leganger. – Christiania : P. T. Hoppes Forlag, 1841. – XXXVI, 146 s.
164. Christelige Psalmer fra ældre og nyere Tid. Samlede af Wilhelm A. Wexels. Tredje, forøgede og omarbeidede Udgave. – Christiania : P. T. Mallings Forlag, 1859. – 24 s.
165. Christelige Psalmer, samlede, ordnede, bearbeidede, og, til Brug ved huuslig Andagt, og som et Bidrat til et vordende Psalmeværk for den norske Kirke udgivne af Wilhelm A. Wexels. – Christiania : Trykt hos Chr. Grøndahl, 1840. – 24 s.
166. Danske Folke-Sange og Melodier, samlede og udsatte for Pianoforte af A. P. Berggreen. Anden meget forøgede Udgave. – Kjöbenhavn : Forlagt af dem Gyldendalske Boghandling og Th. Lind, 1861. – XI, 281, [3] s.
167. Den Norske Studentersangforening, 2019. URL: <http://www.studentersangforeningen.no/en/> (accessed date: 16.02.2019).
168. Edvard Storm 1749-1794 : Døla-viser. Redaktør: T. Malegi. – Lillehammer: Dølaringen boklag ; Vågå kommune, 1994. – 87 s.
169. *Edwardsen, E. H.* «... intet til Veiledning for mig paa disse Kanter» : et tidsbilde av Ludvig Mathias Lindemans reiser i Krødsherad og et skjebnesvangert møte med Jørgen Moe / E. H. Edwardsen // *Balladar og blue Hawaii : folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005.* Ressem A. N. et al. red. – Oslo : Novus forlag, 2005. – S. 161–181.
170. *Edwardsen E. H.* Åndelige sanger og ballader om bruderov og svik : L. M. Lindemans samlerferd til Modum i 1862–1865 / E. H. Edwardsen, T. Lund. – Vikersund : Caspersens trykkeri, 2002. – 87 s.
171. *Elling C.* Norsk folkemusikk / C. Elling. – Kristiania : Steenske forlag, 1922. – 152 s.

172. *Elling C. Religiøse Folketoner / C. Elling.* – Oslo : i Kommission hos Jacob Dybwad, 1927. – 60 s.
173. *Elling C. Vore Folkemelodier / C. Elling.* – Kristiania : i Kommission hos Jacob Dybwad, 1909. – 101 s.
174. *Essai sur la musique ancienne et moderne / Borde, J. B. de la.* – Tome second. – Paris : P.-D. Pierres, et se vend chez E. Onfroy, 1780. – 444 p.
175. *Et hundrede udvalde Danske Viser, om allehaande merckelige Krigs-Bedrivt og anden selsom Eventyr, som sig her udi Riget ved gamle Kemper, Navnkundige Konger, og ellers fornemme Personer begivet haver, af Arilds Tid til denne nærværende Dag: forøgede med det Andet hundrede Viser om danske Konger, Kæmper og Andre, samt hosføjede Antegnelser til Lyst og Lærdom [ved Peder Syv].* – Kjøbenhavn : Bockenhoffer, 1695. – 732 s.
176. *Etwas Neues unter der Sonnen! oder Das unterirrdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeiget, von Mattheson.* – Hamburg : Gedruckt bey seel. Thomas von Wierings Erben, im güldnen A. B. C., 1740. – [8] s.
177. *Etwas Neues unter der Sonnen! oder Das unterirrdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeiget, von Mattheson.*
URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN629766908&PHYSID=PHYS_0045 (accessed date: 25.02.2020)
178. *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk.* – 2. opplag. – Oslo : Universitets forlaget, 1998. – 448 s.
179. *Gamla Reglo aa Rispo, ifraa Valdris : en Samling af Fortællinger, Sagn og Eventyr, optegnede i Valders af Anders Evensen Vang, forhenværende Skolelærer i Vang i Valdres.* – Christiania : Forlagt af C. A. Dybwad, trykt hos W. C. Fabritius, 1850. – 78 s.
180. *Gamla Reglo aa Rispo, ifraa Valdris : en Samling af Fortællinger, Sagn og Eventyr.* Redaktør: B. Alver. – Oslo : Universitetsforlaget, 1974. – 63 s.
181. *Gamle norske Folkeviser, samlede og udgivne af Sophus Bugge.* – Kristiania : trykt paa Feilberg og Landmarks Forlag, 1858. – 156 s.

182. *Gaukstad, Ø.* Ludvig Mathias Lindeman : bibliografi II : folkemusikk / Ø. Gaukstad. – Oslo : Tanum, 1972. – 239 s.
183. *Gaukstad, Ø.* Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. Bind 1: Tekster: etter originalmanuskriptene i Norsk Musikkksamling, UBO / Ø. Gaukstad. – Oslo : Novus forlag, 1997. – 840 s.
184. *Gaukstad, Ø.* Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. Bind 2: Faksimile: etter originalmanuskriptene i Norsk Musikkksamling, UBO / Ø. Gaukstad. – Oslo : Novus forlag, 1997. – 840 s.
185. *Gaukstad, Ø.* Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. Bind 3: Tekst – Faksimiler – Finale noter / Ø. Gaukstad. – Oslo : Novus forlag, 2012. – 1 CD-ROM.
186. *Gaukstad, Ø.* Toner fra Valdres / Ø. Gaukstad. – Gjøvik : Valdes Bygdeboks forlag, 1973. – 263, [251] s.
187. *Gaver, E.* The (Re)construction of music for bowed stringed instruments in Norway in the Middle Ages / E. Gaver. – Hovedoppgave in musicology. – University of Oslo, 2007. URL: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/27124> (accessed date: 25.02.2020)
188. Gradual: en ny almindelig Kirkesalmebog under behørig Noder og Melodier efter Kongl. befaling til trykken befordret af Thomas Kingo. – Odense: H. K. M. priviligerede Trykkerie, 1699. – 300 s.
189. *Grinde, N.* Norsk musikk historie : Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år / N. Grinde. – Oslo : Universitets forlaget, 1971. – 331 s.
190. *Grundtvig, S. H.* Danmarks gamle Folkeviser / S. H. Grundtvig. – København : Selskabet til den danske Literaturs Fremme ; København : Otto B. Wroblewskis Boghandel ; København : Gyldendalske Boghandel ; København : J. H. Schultz. – København : Universitets-Jubilæets danske Fond, 1853. – XIV, 428 s.
191. Halvhundrede norske Fjeldmelodier, harmoniserede for fire Mandsstemmer af Ludv. M. Lindeman. – Christiania : W. D. Fabritius, 1862. – VIII, 44 s.
192. *Hernes, A.* Ole Andreas Lindeman og hans tid / A. Hernes. – Oslo : Det Norske Samlaget, 1956. – 207 s.

193. *Herresthal, H.* Lars Roverud / H. Herresthal // Norsk biografisk leksikon. URL: https://nbl.snl.no/Lars_Roverud (accessed date: 16.07.2018)
194. *Herresthal, H.* Ludvig Mathias Lindeman (1812–1882) / H. Herresthal. – URL: <http://docplayer.me/3276336-Lindeman-ludvig-mathias-h-o-v-e-d-a-r-t-i-k-k-e-l-av-harald-herresthal.html> (accessed date: 16.02.2019)
195. *Hodne, Ø.* Jørgen Moe : folkeminnesamler — dikter — prest / Ø. Hodne. – Oslo : Universitetsforlaget, 1982. – 162 s.
196. Immateriell kulturarv i Norge. URL: <https://vdocuments.mx/immateriell-kulturarv-i-norge.html> (accessed date: 16.02.2019)
197. *Jonsson, B. R.* Vil du meg lyde : balladsångare i Telemark på 1800-talet / B. R. Jonsson, O. Solberg. – Oslo : Novus forlag, 2011. – 664.
198. *Juvkam, D.* Historisk oversikt over endringer i kommune- og fylkesinndelingen / D. Juvkam. – URL: https://www.ssb.no/a/histstat/rapp/rapp_199913.pdf (accessed date: 09.02.2019).
199. Lilja bære blomster i enge : folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840–50-åra. Norsk folkeminnelags skrifter. – Bind 112. – Oslo : Aschehoug, 2004. – 383 s.
200. L. M. Lindemans samling av folketoner og folkeviser, eventyr og sagn. Egne og andres oppskrifter. Lindemans Legat, 2018. URL: <http://lindemanslegat.no/wp-content/uploads/2012/06/LM-Lindemans-samling-folkemusikk-i-manuskript.pdf> (accessed date: 24.02.2020).
201. Ludvig Mathias Lindeman. Samlarferd 1851 : oppskrifter og ei dagbok. Merknader ved Åse Røynstrand. Norsk musikkamling, №11. – Oslo, Universitetsbiblioteket, 1980. – 167 s.
202. Ludvig Mathias Lindeman. Samlarferd 1860 og 1861 : oppskrifter. Merknader ved Åse Røynstrand. Norsk musikkamling, № 13. – Oslo : Universitetsbiblioteket, 1984. – 231 s.
203. Martin Luthers aandelige Sange oversatte og paa ny omarbeidede samt 25 Salmer fra det 16de og 17de Aarhundrede ordnede af M. B. Landstad. De hertil hørende opridelige Melodier rytmisk fremstillede og 4stemmigt harmoniserede samt ledsagede med Anmærkninger af Ludv. M. Lindeman. – Christiania :

- W. C. Fabritius's Forlag, 1859. – 120, L s.
204. Norges musikkhistorie. Bind 1: Tiden før 1814. Lurklang og kirkesang. Redaktør: Arvid O. Vollsnes. – Oslo : Aschehoug, 2001. – 379 s.
205. Norges musikkhistorie. Bind 2: 1814-70. Den nasjonale tone. Redaktør: Arvid O. Vollsnes. – Oslo : Aschehoug, 2000. – 398 s.
206. Norsk folkemusikk. Serie II B 1 : Slåtter for vanlig fele Oppland : halling, springleik, springar, springdans. – Oslo : Universitetsforlaget, 1992 – 284 s.
207. Norsk folkemusikk. Serie II B 2 : Slåtter for vanlig fele Oppland : springleik, springar, springdans, marsj. – Oslo : Universitetsforlaget, 1992 – 297 s.
208. Norsk folkemusikk. Serie II B 3 : Slåtter for vanlig fele Nordfjord : halling, gamalt, springar, marsj. – Oslo : Universitetsforlaget, 1995 – 390 s.
209. Norsk folkemusikk. Serie II B 4 : Slåtter for vanlig fele Hedmark : halling-, polspringartyper, mars. – Oslo : Universitetsforlaget, 1997 – 495 s.
210. Norske Fjeld-Melodier harmonisk bearbejdede av Ludv. M. Lindeman. – Christiania : Malling, [1841].
211. Norske Folkeeventyr samlede og fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe. Anden forøgede Udgave. – Christiania : Johan Dahls Forlag, 1850. – 257 s.
212. Norske Folke-Sange og Melodier, samlede og udsatte for Pianoforte af A. P. Berggreen. Anden meget forøgede Udgave. – Kjöbenhavn : Forlaft af dem Gyldendalske Boghandling og Th. Lind, 1861. – 165 s.
213. Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad. – Christiania : Chr. Tönsbergs Forlag, 1853. – XX, 868, [52] s.
214. Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad. Norsk folkeminnelag. – Oslo : Universitetsforlaget, 1968. – XIX, 867, [53] s.
215. Norske middelalder ballader: Melodier. Bind 1: Naturmytiske ballader, legendeballader og historiske ballader. Redaktør: A. R. Ressem. – Oslo : Aschehoug, 2011. – 323 s.
216. Norske middelalder ballader: Melodier. Bind 2: Ridderballader, kjempe- og trollballader. Redaktør: A. R. Ressem. – Oslo : Scandinavian Academic Press, 2014. – 323 s.

217. Norske middelalder ballader: Melodier. Bind 3: Skjemteballader. Redaktør: A. R. Ressem. – Oslo : Scandinavian Academic Press, 2015. – 323 s.
218. Norske middelalder ballader: Melodier. Bind 4: Biografier, register og tilleg. Redaktør: A. R. Ressem. – Oslo : Aschehoug, 2016. – 323 s.
219. Norske Mindesmærker, aftegnede paa en Reise igjennem en Deel af det Nordenfjeldske, og beskrevne af Lorentz Diderich Klüwer, Capitaine og Divisions-Adjutant, Medlem af det Kongelige Norske Videnskabers Selskab. Udgivne av det Norske Videnskabers Selskab i Trondhjem. – Christiania : Trykt i det Wulfsbergske Bogtrykkerie, af R. Hviid, 1823. – 152 s.
220. Norske Sagn samlede og udgivne af Andreas Faye, Lærer ved Arendals Real- og Middel-Skole, og Medlem af det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i Trondhjem. – Arendal : Halds Bogtrykkerie af L. A. Krohn, 1833. – XXXI, 256, VI s.
221. *Ofsdal, S.* Norsk folkemusikk og folkedans. – Oslo : Aschehoug, 2001. – 88 s.
222. *Olsen, O. T.* Folketonar fra Nordland / O. T. Olsen / Red.: Ø. Gaukstad. – Oslo : Noregs boklag, 1982. – 176 s.
223. Om den lutherske Salmesang og dens Gjenindførelse i den norske Kirke af Joh. D. Behrens. – Kristiania : Feilberg & Landmark, 1858. – 40, 19 s.
224. Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter. Med en Indledning av Jørgen Moe. Cand. theologiæ. – Christiania : P. T. Mallings Forlag, 1840. – XIV, 138, 8 s.
225. Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter. Med en Indledning av Jørgen Moe. Cand. theologiæ. – Oslo : Norsk Folkeminnelag, 1988. – XII, 138 s.
226. *Sandvik, O. M.* Kingo-tona: Ludv. M. Lindemans optegnelser i Valdres 1848. Med innledning og analyse / O. M. Sandvik. – Oslo : Johan Grundt Tanum, 1941. – 73 s.
227. *Sandvik, O. M.* Ludv. M. Lindeman og folkemelodien : En kildestudie / O. M. Sandvik. – Oslo : Johan Grundt Tanum, 1950. – 84 s.
228. *Sandvik, O. M.* Norsk folkemusikk : særlig Østlandsmusikken / O. M. Sandvik. –

- Kristiania : Steenske forlag, 1921. – 96 s.
229. *Sandvik, O. M.* Norsk koralhistorie / O. M. Sandvik. – Oslo : Aschehoug, 1930. – 183 s.
230. *Sandvik, O. M.* Setesdalsmelodier / O. M. Sandvik. – Oslo : Johan Grundt Tanum, 1952. – 62 s.
231. *Sandvik, O. M.* Østerdals musikken / O. M. Sandvik. – Oslo : Johan Grundt Tanum, 1943. – 263 s.
232. Saxonis Grammatici Historia Danica. 2 : Pars posterior, prolegomena et notas uberiores complectens, cum quinque tabulis Æneis. – Kristiania : Gyldendal, 1858. – XCIX, 387 s.
233. Selektiv bibliografi om norsk vokal folkemusikk / Irene Bergheim og Astrid Nora Ressem, 2007. URL: http://visearkivet.no/pdf_filer/folkevisebibliografi/selektiv_bibliografi_om_norsk_vokal.pdf (accessed date: 16.01.2020)
234. *Storm, E.* Døleviser / E. Storm / Red. A. D. Seip. – Oslo : Aschehoug, 1949. – 55 s.
235. *Storm, E.* Døleviser / E. Storm / Red. W. Dahl. – Bergen : Eide, 1977. – 40 s.
236. Strengen var av røde guld : folkeviser samlet av L. M. Lindeman i Solør 1864 // Norsk Folkeminnelags skrifter. A. Heidi et al. red. – Oslo : Norsk Folkeminnelag / Aschehoug, 1996. – 97 s.
237. Tekst og tradisjon : M. B. Landstad 1802-2002. Redaktører: O. Solberg, H. Baklid, P. Fjågesund. – Høgskulen i Telemark, 2003. – 106 s.
238. The Types of the Scandinavian Medieval ballad : a descriptive catalogue. Editors: Jonsson B., Solheim S., Danielson E. – Oslo: Universitetsforlaget, 1978. – 329 s.
239. Tradisjonsinnsamling på 1800-tallet. – Oslo : Universitetsforlaget, 1964. – 164 s.
240. *Tveit, G.* Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems / G. Tveit. – Oslo : Gyldendal, 1937. – 211 s.
241. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen : efter Anders Sørensen Vedels og Peder Syvs trykte udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Werner Abrahamson, Rasmus Nyerup, og Knud Lyne Rahbek. – 5te Tome. – Kjøbenhavn : trykt og forlagt af Directeur I. F. Schultz, Kongelig Universitets-

- Bogtrykker, 1814. – LXXXVIII, 152 s.
242. Vokal folkemusikk verden rundt = Studies in global vocal traditions. Redaktører: I. Bergheim. – Trondheim : Tapir akademisk forlag, 2007. – 274 s.
243. Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. – Christiania : P. T. Malling Forlagshandel, [1853–1867]. – 15, 168 s.
244. Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. – Christiania : Norsk Musikkforlag, 1907.
245. Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. – Oslo : Norsk Musikkforlag, 1963. – 15, 168, 153, 54, XXVI s.
246. Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. – Oslo : Norsk Musikkforlag, 1983. – 15, [444] s.
247. 54 viser og stev fra Øst-Telemark: nedskrevet av Ludvig M. Lindeman, Sophus Bugge og Olea Crøger. Redaktør: Askjem T. – Oslo : Grøndahl, 1984. – 160 s.

Список иллюстративного материала

Рисунок 1. Мелодия инструментального наигрыша из рукописи И. Маттезона «Нечто новое под солнцем! Или концерт подземной музыки в Норвегии» (1740 г.).....	21
Рисунок 2. Лангелейк. Изображение, созданное художником по рисунку Л. М. Линнемана.....	70
Рисунок 3. Наигрыш на лангелейке «Танец героев»	71
Рисунок 4. Нотация наигрыша «Мелодия Лангеберга» (Валдрес, 1848 г.)	82
Рисунок 5. Нотация сказочной баллады «Злая мачеха» (Телемарк, 1860 г.).....	83
Рисунок 6. Нотация песни «Мой Бон на холме» (Телемарк, 1851 г.).....	84
Рисунок 7. Фрагмент нотации шутовой баллады «Песня башмачника» (Валдрес, 1848 г.).....	86
Рисунок 8. Нотация баллады «Прекрасная девочка» (Валдрес, 1848 г.).....	88
Рисунок 9. Нотация наигрыша на лангелейке «Краткий» (Валдрес, 1848 г.).....	89
Рисунок 10. Нотация «Свадебного наигрыша» (Валдрес, 1848 г.).....	90
Рисунок 11. Народный вариант распева псалма из Сборника Т. Кинго «Господь, Бог Отец Небесный» (Валдрес, 1848 г.).....	90
Рисунок 12. Нотация баллады «Юный Ромун» (Телемарк, 1851 г.).....	91
Рисунок 13. Нотация наигрыша на лангелейке (Валдрес, 1848 г.).....	91
Рисунок 14. Нотация сказочной баллады «Валравн, мертвый ворон» (Телемарк, 1860 г.).....	95
Рисунок 15. Нотация танца «Полсданс» (Эстердал, 1862 г.).....	96
Рисунок 16. Нотация танцевального наигрыша «Халлинг» (Валдрес, 1865 г.)...96	
Рисунок 17. Нотация песни «Глядя на Фосхёльм» (Телемарк, 1860 г.).....	97
Рисунок 18. Нотация рыцарской баллады «Вальдемар и Туве» (Телемарк, 1861 г.).....	98
Рисунок 19. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Телемарк, 1860 г.).....	99
Рисунок 20. Указание Л. М. Линнемана на основную ритмическую фигуру в народном распеве псалма «О, великий Бог, мы молим Тебя» (Валдрес, 1848 г.)	100

Рисунок 21. Нотация народного варианта распева псалма «Мы молим Дух Святой» (Валдрес, 1848 г.)	100
Рисунок 22. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Телемарк, 1860 г.)	101
Рисунок 23. Нотация халлинга, исполненного на лангелейке (Валдрес, 1848 г.)	101
Рисунок 24. Нотация баллады о герое и троллях «Юный Херредаг побеждает короля Гэутланна» (Телемарк, 1860 г.)	102
Рисунок 25. Нотация народного варианта распева псалма «Единосуцный Бог на небесах» (Валдрес, 1848 г.)	102
Рисунок 26. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Сетесдал, 1861 г.)	103
Рисунок 27. Нотация сказочной баллады «Рикебалль и Гюдбьёрг» (Сетесдал, 1861 г.)	103
Рисунок 28. Нотация рыцарской баллады «Маленький Кнут и Сюльвелин» (Телемарк, 1861 г.)	104
Рисунок 29. Нотация стева «Мальчик странствовал по побережью» (Сетесдал, 1861 г.)	104
Рисунок 30. Нотация народного варианта распева псалма «О, Отец Небесный» в народном распеве (Валдрес, 1848 г.)	107
Рисунок 31. Нотация баллады о герое и троллях «Свейн-Лебедеь» (Телемарк, 1870 г.)	108
Рисунок 32. Нотация народного варианта распева псалма «О, великий Бог, мы молим Тебя» (Валдрес, 1848 г.)	109
Рисунок 33. Нотация наигрыша на лангелейке «Кари» (Валдрес, 1862 г.)	110
Рисунок 34. Нотация песни «Кари» (Валдрес, 1862 г.)	110
Рисунок 35. Нотация шутовой баллады «Трульс-лучник» (Сетесдал, 1861 г.)	111
Рисунок 36. Нотация «Песни, сочиненной мной в Хэугевинне» (Телемарк, 1860 г.)	112
Рисунок 37. Нотация детской считалки «Качаю я сухарь» (Телемарк, 1860)	112

Приложения

Приложение А. Таблицы

Таблица 1. Периодизация творческого пути Л. М. Линнемана

Период	Годы	«Церковная» линия	«Светская» линия
I	1812–1833	<ul style="list-style-type: none"> – Участие в богослужении Вор Фрюе кирке Тронхейма в качестве органиста (1825). Позднее осознано Л. М. Линнеманом как начало музыкальной карьеры. 	<ul style="list-style-type: none"> – Уроки музыки у У. А. Линнемана. – Обучение игре на виолончели у Ф. К. Лемминга. – Первое выступление на концерте (1822). Исполнена «Тема и вариации для кабинетного фортепиано».
II	1833–1839	<ul style="list-style-type: none"> – Участие в пасхальном богослужении в Вор Фрельсерс кирке в Кристиании. – Обучение в Университете на богословском факультете (1833–1835). – Первое письменное свидетельство о Л. М. Линнемане как органном мастере (1837). <p><i>Сочинения:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – 17 вариаций на хорал «Кто знает, как близок мой конец» (1836). 	<ul style="list-style-type: none"> – Избрание музыкальным директором Норвежского студенческого общества. – Игра на виолончели в оркестре Публичного театра Кристиании (1834–1840), на виолончели и контрабасе в Музыкальном лицее (1838–1840). <p><i>Сочинения:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Вариации на народную мелодию «Старец Ной» для фортепиано в 4 руки (1839).
III	1840–1857	<ul style="list-style-type: none"> – Вступление в должность кантора Вор Фрельсерс Кирке. – Руководство хором мальчиков Детского дома для сопровождения богослужений (1840). – Преподавание литургического пения на семинарах по богословской практике в Университете (с 1849). <p><i>Сочинения:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – «Хоралы и псалмы к “Христианским псалмам” Вильгельма Вексельса» (1840). 	<ul style="list-style-type: none"> – Основание студенческого хора, позднее названного Норвежским студенческим обществом (1844). – Л. М. Линнеман — один из инициаторов Филармонического общества. Хормейстер и помощник дирижера (1846–1865). – Получение стипендии от Университета Кристиании на посещение норвежских деревень с целью записи «народного псалмопения» как предполагаемой основы для реформы литургического пения (1848). – СобираТЕЛЬские поездки в Валдрес, Вого и Мелдал (1848). – Получение государственной

			<p>субсидии для поездки с целью записи народной музыки в Телемарке (1851)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Посещение Телемарка, Хардангера и Халлингдала (1851) – Нотное приложение к «Сборнику песен, народных баллад и стемов» Й. Му (1840). – Нотное приложение к сборнику «Норвежские народные песни» М. Б. Ланнстада (1853). <p><i>Сочинения:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – «Народные песни» для мужского хора (1854). – «Мелодии норвежских гор» (1841). Первая публикация обработок народных мелодий Л. М. Линнемана. – Кантата на текст Вельхавена по случаю смерти короля Карла Юхана (1844). – «Похоронная кантата» на стихи Андреаса Мунка (1844). – «Датская победная песнь». На слова Грундтвига (1848) – «Три Фуги на имя ВАСН» (1850). – Первая тетрадь «Старых и новых мелодий норвежских гор, собранных и обработанных для фортепиано» (1853).
IV	1858–1874	<ul style="list-style-type: none"> – Участие в «битве псалмопения» (1858–1877). – 13 мелодий к текстам псалмов из приложения «Евангелическо-христианского сборника псалмов» (1863). – Сборник «Духовные песнопения Мартина Лютера» Л. М. Линнемана и М. Б. Ланнстада (1859). – Публикация «Норвежской книги месс» (1870). 	<ul style="list-style-type: none"> – Получение ежегодной государственной стипендии на собиране фольклора (1860–1874). – Участие в собраниях Норвежского общества (с 1859). – Получение звания рыцаря ордена св. Улафа (1870). – Участие в концертах по случаю открытия органа в Альберт-холле (1871) <p><i>Сочинения:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Полсотни горных мелодий, гармонизованных для мужских голосов (1862). – Музыка к поэме «Лебединая песнь» Бурсона (1864). – «Старые и новые мелодии

			<p>норвежских гор» (1853–1867).</p> <ul style="list-style-type: none"> – Кантата на текст Й. Му памяти короля Карла XV (1872). – Кантата на текст Б. Бьёрнсона по случаю смерти Н. Ф. С. Грунтвига (1872). – Кантата по случаю коронации Оскара II и его супруги Софии в Нидаросском соборе (Тронхейм, 1873).
V	1874–1887	<p>– «Хоральная книга» Л. М. Линнемана утверждена к использованию на богослужениях (1877).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – 50-летие деятельности Л. М. Линнемана-органиста. – 26 и 36 фугированных прелюдий для органа (1881). – Открытие Школы органистов совместно с сыном Петером Линнеманом (1883).

Таблица 2. Документы Собрания народной музыки Л. М. Линнемана

Год записи	Фондовые номера тетрадей и коробок	Заглавия тетрадей, данные Л. М. Линнеманом	Кол-во нотаций	Номера транскрипций А. Бертельсен
1848	Mus. ms. 6847 \ eske 577	«Валдресские мелодии псалмов по сборнику Кинго или Церковной книге»	86	1–86
	Mus. ms. 6848 \ eske 577	«А. 2»	5	87–91
	Mus. ms. 6849 \ eske 577	«Маленькие песни»	115	92–206
	Mus. ms. 6850 \ eske 577	«Дополнение к валдресским песням»	29	207–235
			всего 235	
[1851]	Mus. ms. 6874 a \ eske 578	–	155	236–390
	Mus. ms. 6874 b \ eske 578	–	1	391
	Mus. ms. 6874 c \ eske 578	–	12	392–403
	Mus. ms. 6874 d \ eske 578	–	6	404–409
	Mus. ms. 2607 \ eske 214	«19 мелодий из Халлингдала»	21	410–430
	Mus. ms. 2608 \ eske 214	«12 песен из Соггендала в окрестностях Кристиансанна»	13	431–443
			всего 208	
1860	Mus. ms. 2456 \ eske 203	–	107	444–550
1861	Mus. ms. 2456 \ eske 203	«Мелодии из Сэтерсдалена. 7 июля 1861 [года]»	168	551–718
	Mus. ms. 723 \ eske 59	«Мелодии, записанные Рингнэсом из Станге, отредактированные Людв. М. Линнеманом»	12	719–730
			всего 180	
1862	Mus. ms. 2456 \ eske 203	«1–17. Наигрыши (лоты) на арфе со словами и без»	118	731–848
	Mus. ms. 2456 \ eske 203	«1869. Путешествие в Нурьмарк»	21	849 - 869
			139	

1863	Mus. ms. 6853 \ eske 577	-	87	870–956
1864	Mus. ms. 6858 \ eske 578	-	104	957–1059
1865	Mus. ms. 6862 b \ eske 578	«Мелодии 1865 года. 1–78»	55	1060–1114
	Mus. ms. 6862 a \ eske 578	-	26	1115–1140
	Mus. ms. 6863 \ eske 578	-	2	1141–1142
	Mus. ms. 6864 b (renskrift) \ eske 578	-	15	1143–1157
	Mus. ms. 6864 a (kladd) \ eske 578	-	19	1158–1176
	Mus. ms. 2609 d \ eske 214	-	1	1177
	Mus. ms. 6866 \ eske 578	-	5 всего 123	1178–1182
1866	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	87	1183–1270
1867	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	51	1271–1321
1868	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	86	1322–1407
1869	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	33	1408–1440
1870	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	65	1441–1505
1871	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	61	1506–1566
1872	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	42	1567–1608
1873	Mus. ms. 2456 \ eske 203	-	8	1609–1616
1874	Mus. ms. 2456 \ eske 203	«Нурланские мелодии. Записаны и переданы канд. теологии У. Т. Ульсеном»	36	1617–1652
–	Mus. ms. 6883 a \ eske 578	-		1653–1688
–	Mus. ms. 2456 f \ eske 203			
–	Mus. ms. 2609 a \ eske 214			
–	Mus. ms. 4131 \ eske 322			
			Всего 1689	

Приложение Б.

Список сочинений Л. М. Линнемана

Хоровые сочинения

Две кантаты по случаю смерти Карла Юхана XIV в 1844 г. на слова Вельхавена и Мунка

Датская победная песнь. На слова Грундтвига (1848)

Рождественская кантата (1848, утрачена)

Кантата по случаю Университетского праздника (1874)

Кантата по случаю коронации Оскара II и его супруги Софии в Тронхеймском соборе 18 июля 1873 г.

Кантата на текст Бьёрнсона (1874)

Кантата по случаю торжественного открытия церкви в Бюгдё (1876). На слова Монрада (опубликована в 1898)

Четыре церковных хора для больших праздников (опубликованы в 1890)

Хоры для мужского и смешанного составов.

Музыка для сцены

Музыка к пьесе Вергеланна «Campebellerne» (1838, утрачена).

Органное сочинения

Вариации на тему «Кто знает, как близок мой конец» (1836, опубликовано в 1975)

Три прелюдии на имя *VACH* (1850-е)

36 фугированных прелюдий (1881)

54 маленькие прелюдии (1883)

Марш по случаю коронации Оскара II и его супруги Софии в Тронхеймском соборе 18 июля 1873 г.

Фортепианные сочинения

Четыре вальса (1830-е).

Вариации на тему «Старец Ной» для фортепиано в четыре руки

Скерцо (опубликовано в 1851)

Vivace grazioso (опубликовано в 1878)

Нотные приложения к поэтическим сборникам фольклора

«Норвежские народные песни, собранные и изданные М. Б. Ланнстадом» («Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad», 1853)

«Собрание песен, народных баллад и стемов в норвежском просторечии. С предисловием Йоргена Му, канд. теологии» («Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter. Med Indledning af Jørgen Moe, Cand. Theologiæ», 1840, переиздан в 1988)

Сборники обработок народных мелодий

«30 норвежских героических песен с полным текстом, гармонизованных для 3 однородных голосов (2 теноров и баса или 2 сопрано и альт) Людв. М. Линнеманом» («30 norske Kjæmpevisemelodier med fuldstændig Text harmoniserede for 3 lige Stemmer (2 Tenorer og Bas eller 2 sopraner og Alt) af Ludv. M. Lindeman», 1863)

«Народные мелодии, обработанные для четырех мужских голосов и посвященные Студенческому обществу Людв. М. Линнеманом» («Folkeviser bearbejdede for fire Mandstemmer og det norske Studentersamfund tilegnede af Ludv. M. Lindeman», 1854)

«Норвежские горные мелодии» («Norske Fjeldmelodier», 1842)

«Норвежские героические песни, гармонизованные для смешанных голосов (гомофонно и канонически) Людвигом М. Линнеманом» («Norske Kjæmpevisemelodier harmoniserede for blandede Stemmer (enkelt og kanonisk) af Ludvig M. Lindeman», 1874)

«Полсотни норвежских горных мелодий, гармонизованных для мужского хора Людв. М. Линнеманом» («Halvhundrede norske Fjeldmelodier harmoniserede for Mandstemmer af Ludv. M. Lindeman», 1862)

«Старые и новые мелодии норвежских гор. Собраны и обработаны для фортепиано Людвигом М. Линнеманом» («Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman», 1853–1867, 1907; переиздания: 1963, 1983)

Приложение В.
Иллюстрации

Рисунок 1. Портрет Л. М. Линнемана (1870 г.). Фотограф: Л. Абель²⁴⁵



²⁴⁵ Иллюстрация заимствована со страницы Интернет-сайта «Фотографии Осло» («Oslo bilder»). URL: <http://www.oslobilder.no/OMU/OB.F14674b> (дата обращения 31.07.2018). Правообладатель: Музей Осло (Oslo Museum), Коллекция «История города» (Byhistorisksamling), шифр: OB.F14674b.

Рисунок 2. Страница из «Руководства по использованию псалмодикона Й. А. Линнемана» с изображением строения инструмента [161]

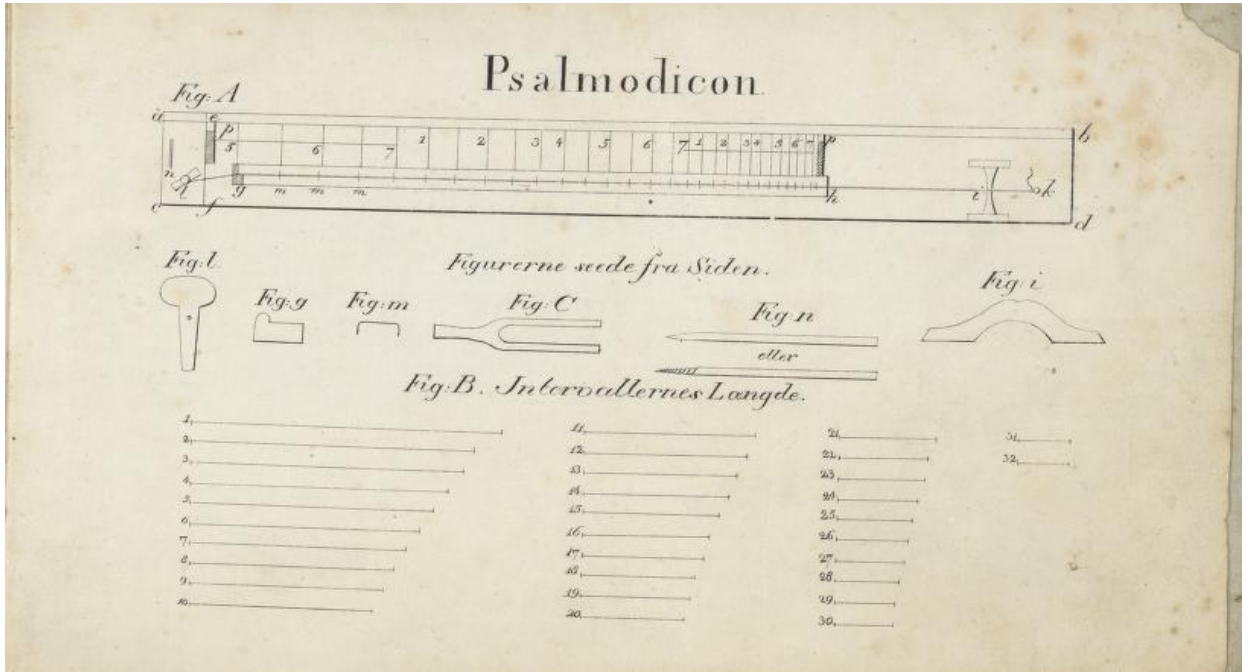
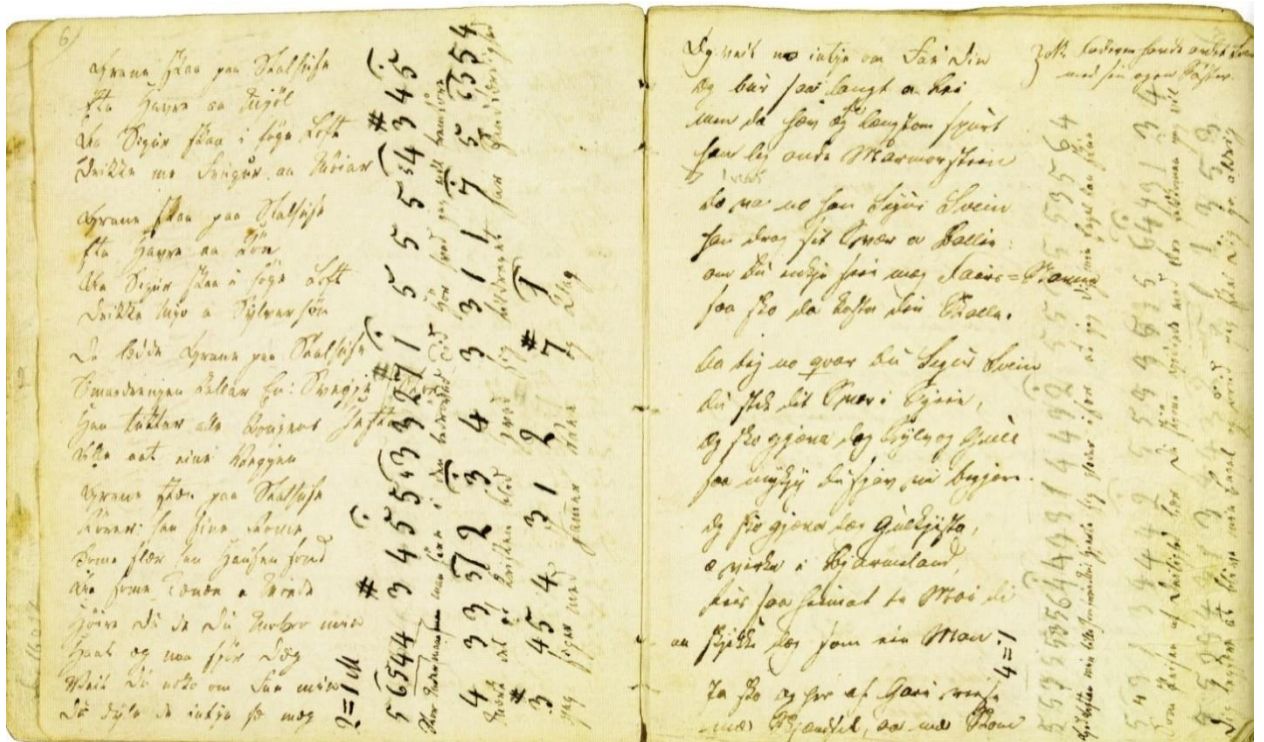


Рисунок 3. Образец рукописной нотации У. С. Крёгер баллады «Далебо Юнсон» с поэтическим текстом и напевом, отраженным цифровой нотацией на полях страниц [191]



Приложение Г.

«Отчет Л. М. Линнемана о путешествии, совершенном с целью записи народных мелодий в июле и августе 1848 года на средства государственной стипендии».

Перевод²⁴⁶

В своем прошении в Академическую коллегию я указал на необходимость обратить внимание на народное псалмопение в горных деревнях и важность его близкого изучения для работы над его повсеместным улучшением.

Предпринятые ранее попытки совершенствования псалмопения посредством введения и в некоторых случаях навязывания общинам новых мелодий взамен тех, которые народ впитал как будто с молоком матери, можно признать неудачными; последствие от такой замены вызывает путаницу в псалмопении, поскольку большая часть народа поет по-старому, а меньшая руководствуется самолюбием более, нежели любовью к псалмопению и принимается за исполнение новых мелодий <...>. Не может не вызвать мое удивление часто слышимый от пожилых людей вопрос: «Не могли бы вы нам помочь вернуть

(90)²⁴⁷ старые мелодии? Стало так неуютно пребывать в церкви, поскольку более мы не способны петь вместе». Я не могу не удивляться этому и подобным высказываниям, а также и прочим всплескам негодования <...>.

Сопоставляя отдельные валдресские мелодии с теми, что звучат в иных местностях, я пришел к выводу, что они обладают сходством, которое в свою очередь привело меня к пониманию, как это подобие может проследиваться в других сельских областях, где используется сборник псалмов Кинго. Кроме того, я обнаружил, что все эти мелодии сохранили почти тот же вид, что и 60 или 70 лет назад в Кристиании, когда ученики Латинской школы были солистами [Forsangere — «запевалами»] в церкви, и псалмопение, которое, к сожалению, теперь не встречается, тогда все еще пребывало в расцвете; в связи с этим возник вопрос: много ли сейчас общин, которые могли бы исполнить хотя бы несколько мелодий из того репертуара?

(91) Вместо того, чтобы насаждать новые мелодии, скорее следовало бы унифицировать пение и надлежащий способ его исполнения. Поэтому мое мнение таково: упорядочивания и улучшения мелодий ради единства в деревенском церковном пении легко достичь, записав и исследовав мелодии в том виде, в каком они уже используются в иных горных областях, к примеру, в Телемарке (Telemark), Реннебу (Rennebu), Мелдале (Meldal) и др. В случае появления желания изучить мелодии в приходе Реннебу, рекомендую обратиться к звонарю Уле Эвенсену (Ole Evensen). Несмотря на преклонный возраст, а ему 72 года, он продолжает оставаться звонарем и школьным учителем уже около 52 лет, поет еще ясным и чистым голосом, и в деревне славится своей невероятно богатой памятью.

Вывести в свет эти обделенные вниманием мелодии псалмов из горных деревень и подвергнуть их скрупулезному изучению было моей главной задачей

²⁴⁶ Документ опубликован в статье А. Г. Остапенко [92].

²⁴⁷ Здесь и далее приведены номера страниц издания, положенного в основу настоящего текста в переводе [230]. — Прим. перев.

в 1848 году, когда я обращался за получением стипендии на путешествие. Впрочем, мне хорошо известно, что Телемарк, Сетесдал (Sætersdalen) и другие области также должны рассматриваться как горные местности, которые могут принести самую большую пользу в поиске народных мелодий различных жанров (Art) и происхождения (Beskaffenhed). Однако я избрал песни именно области Валдрес для моего исследования, когда осознал, что в ней устойчиво сохраняется норвежское псалмопение и искусство игры на лангелейке.

Мое путешествие совершено этим холодным и дождливым летом. Я выехал из Кристиании 1 июля и пребывал в отъезде до 12 августа. Уже 2 июля я приступил к записи мелодий в долине Одаль (Aadalen), которая очаровала меня жителями, способными на простой и искренний разговор, а также пение песен. После поездки в Рингерике (Ringerige) долины Одаль я отправился также в долину Хедаль (Hedalen).

(92) Потом я направился в долины Южный и Северный Оурдаль (Ourdal): в селения Слидре (Slidre) и Ванн (Vang). Отсюда я отправился обратно в Стее (Stee), затем в Слидре и Хегге (Hegge) — подчиненный церковный приход Слидре, а потом через высокие горы в Воге (Våge) после почти одного месяца пребывания в Валдресе. Я сделал также краткий визит и в окрестности Тронхейма и в долине Мелдаль побывал на богослужении.

Непрерывная утомительная работа с утра до вечера за общением, пением и записью не позволила мне, конечно, испытать радость от путешествия; мое время было ограничено, и я хотел извлечь из него насколько возможно больше пользы. В связи с этим, мне пришлось столкнуться со многими расходами: на поездку к персонам, упомянутым здесь как наиболее одаренным в пении (sangdygtigste), на оповещение о назначении встреч, на вознаграждение певцов, песенников (Sangersker) и исполнителей на инструментах (Spillemand) в благодарность за порой очень продолжительные (milelange) беседы с ними — за их пение и игру. Так, вышеупомянутые расходы на путешествие составили в среднем около трех специй-далеров в день.

В поисках мелодий, которые были бы достойны записи, приходилось выслушивать всевозможный бессодержательный хлам (Kram) и продолжать искать до тех пор, пока <...> самим народом не вспомнится нечто (Ting) почти неизвестное или совсем забытое, поскольку старинные песни (Viser og Sange) все более и более исчезают из памяти и как будто погребаются под всем этим роем новых песен, в большей или меньшей степени не представляющих ценности.

Легкость, с которой народ сочиняет собственные мелодии для пения, записанные и приложенные к настоящему отчету, открывает его богатые музыкальные способности и умения.

Сложность самой записи мелодий, помимо неясностей и неопределенностей старинного народного пения, состоит в том, что очень часто возникают звуки,

(93) которые располагаются на четверть тона выше или ниже обычных (brugelige), — т. е. звуки, которые занимают промежуточное место среди полутонов, и которые, следовательно, ставят перед нотировщиком (Optegnerens) задачу отобразить их ближе к определенным, с которыми завышенные или заниженные тоны необходимо соотносить (maatte tilhøre). Если иногда это

кажется простым, <...> то в действительности далеко не так, и нельзя позволять себе произвольности. Для того, чтобы точно и понятно отобразить завышенный или заниженный тон в пении исполнителя, можно привести его к определенному тону (bestemme) — тому тону, который является правильным (rette). [Предполагаемая] гармоническая основа не всегда может точно подсказать тот или иной тон. Поскольку гармония как таковая обладает богатством, то и самые странные (besynderligste) мелодические обороты могут быть основаны на ней. Безусловно, каждая мелодия явно или подспудно проистекает из своей гармонической опоры (Harmoniforbindelse), в то время как и гармония в каждом случае имеет мелодическое основание; но именно поэтому не нужно связывать мелодию с определенными подлежащими разрешению гармоническими оборотами (Harmonivendinger), но напротив мелодия сама разъясняет (utfinde) гармонию, из которой она исходит. Когда мелодия и гармонические последовательности (Harmonifølger) вступают друг с другом в противоречие, следует разбираться согласно собственно законам гармонии.

Другая сложность, с которой сталкивается нотировщик, — зачастую неритмичное исполнение начала пения (Foresyngen), при котором деление такта оказывается неопределенным. Иногда встречается сочетание тактовых размеров: к примеру, 3/8 и 2/4 в халлинге и 3/4 и 2/4 в спрингдансе; [такой] такт называется «смешанным» («Tvitak»)²⁴⁸ и создает нерегулярность во всем ритмическом рисунке мелодии — то, на что необходимо обратить внимание. Но подчас ритмическая нерегулярность является следствием того ощущения певца, когда он, исполняя начальные паузы, передерживает (overspringer) их, так что создается впечатление подобное остановке, препятствию или перерыву в мелодическом течении, которое не способствует «сбою» в исполнении мелодии, если он (певец) только не сопровождает свое пение игрой на инструменте и тем самым не заполняет необходимые паузы ради ритмической завершенности. <...>

(94) Поскольку здесь я намеревался изложить результаты моей поездки, я поделил записанные мной мелодии на четыре группы (Samlinger). Первая состоит из 86 образцов и озаглавлена мной как «Мелодии валдресских псалмов по сборнику Кинго или Церковной книге» («Valdriske Psalmslættona aat Kingos Psalmslættbok ell Kyrkjibok») и содержит мелодии ко всем псалмам из сборника Кинго <...>.

Об этих мелодиях я также хочу привести следующие исторические сведения. Около 150 лет назад жил и работал в селении Ванн и затем в Слидре школьный учитель по имени Халвор Кнудсен (Halvor Knudsen), чьи редкие способности и умения донесли славу о его имени в деревне до наших дней. Говорят, тот Халвор Кнудсен пел мелодии так, как они еще исполняются сегодня; его ученик Торстейн Финкельсен (Thorstein Finkelsen) стал школьным учителем в Ванне в 1746 году в возрасте 20 лет, учил своего сына Эвена Торстейнсена (Even Thorsteinsen) всем мелодиям так, как он сам усвоил их от Халвора Кнудсена. Эвен

²⁴⁸ Есть предположение, что валдресское «Tvitak» образовано из сочетания двух слов: «неопределенный» («tvivlesom») и «музыкальный такт» («Takt»). — *Прим. перев.*

Торстейнсен стал школьным учителем после своего отца, в свою очередь также воспитал своих сыновей —

(95) ныне школьных учителей Торстейна Эвенсена (Thorstein Evensen) и Андерса Эвенсена (Anders Evensen) — псалмопению. Что касается последнего, Андерса Эвенсена Ванна, то именно он и спел мне большинство записанных мелодий. Некоторые образцы исполнил звонарь Бё (Klokker Bøe) в Ванне, также ученик Эвена Торстейнсена. Таким образом, эти мелодии имеют долгую историю, которая обладает большим значением.

Стремление народа к псалмопению проявляется также и в том, что иногда он приспособливает и активно использует мелодии псалмов к поэтическим текстам других песен (Viser), несмотря на то, что те уже имеют свои собственные мелодии.

Вторая группа состоит из 83 мелодий и озаглавлена мной как «Старинные песни, короткие песенки, песни-наигрыши и рождественские игры» («Gamla Visø, Visø Stubba, Stubbø-Laata aa Joleleike»).

Третья группа включает 13 мелодий. Ее я назвал «Наигрыши на лангелейке с соответствующими объяснениями правил игры на нем» («Laatta aat Langhørpun ell Langleike mæ derte høirande Fortælinga ell Ræglo aa Rispo»).

Лангелейк содержит семь и иногда более струн, настраивающихся с помощью колков (Skruer — т. н. «хёрпёстиллера» / «Нørpøstillera»), расположенных по обе стороны шейки (Hals). Для настройки коротких струн, кроме упомянутых колков, используется подвижная кобылка (Stole). У передней струны деление на маленькие характерные лады (Been — т. н. «хёрпёнута» / «Нørpønota») — здесь формируется звукоряд инструмента (Skala). Можно играть с помощью плектра (Plekter) или, как мне было продемонстрировано, «использовать пальцы для удара по струнам лангелейка» («Fjørøpinin brukast te strjeke раа Strængidn раа Langhørpun ell раа Langleike»).

Струны настраиваются следующим образом: длинная на a , короткие обычно на $e^1 - a^1 - cis^2$ или $e^1 - a^1 - e^2$.

Лангелейк обладает таким звукорядом (Skala): $a - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2 - h^2$. Fis^1 и dis^2 настраиваются значительно ниже обычного; g^1 — гораздо выше, a^1 — между a и ais .

(96) Четвертая группа включает восемнадцать инструментальных мелодий: свадебные наигрыши (Brulaatta), наигрыши только для слушания (Lualaata), крестьянские наигрыши (Bondølaata) или халлинги (Hallinga) и спрингдансы (Springlaata). Все эти четыре группы вбирают около 200 мелодий.

Помимо них со словами и повествований (Fortællinger) я записал шесть коротких рассказов, не сопровождаемых пением <...>.

Приложение Д.

Отчеты Л. М. Линнемана о собирательских поездках на средства Стортинга в 1860–1874 годы. Перевод

Отчет о собирательских поездках в 1860–1861 годы

«Я собрал и записал:

1) в 1860 году преимущественно в Тюдале и Грансхерраде 103 мелодии;
2) в 1861 году в Сетесдалене, а именно в [коммуне] Бюгланн 72 мелодии, в Фюресдале в [коммуне] Му и Верхнем Телемарке 91 мелодию; в других областях — 13 мелодий — в общей сложности 176 образцов, которые, безусловно, не все обладают одинаково большой ценностью.

Опубликованы в печати:

1) двадцать горных мелодий в сборнике для школы «Мелодии / Упражнения для пения»;

2) в прошлом году вышла в свет третья и четвертая тетрадь из второго тома сборника горных мелодий, гармонизованных для фортепиано. В этом году будет протекать работа над пятой и шестой тетрадью, которыми завершится второй том;

3) через несколько дней будет опубликован сборник «Полсотни норвежских горных мелодий, гармонизованных для мужских голосов».

В конце следующего месяца запланировано путешествие в горные селения для продолжения работы над сбором мелодий.

Кр[истиания], 3 мая 1862».

Отчет о собирательских поездках в 1862–1864 годы

«В предшествующие три года моя коллекция народных мелодий увеличилась почти на сто с четвертью образцов благодаря новым мелодиям и вариантам ранее записанных, обладающим большей или меньшей ценностью. В 1862 году мелодии были нотированы 1) в Эстердалене, 2) в Халлингдале и Мудуме, 3) в Сёрькедале и Нурмарке; в 1863 году 1) в Дрангдале, Тёррисдале, Нисседале, Квитесейде, Лордале и Му, 2) в Хаделанне и Евнакере; в 1864 году 1) в Ломе, Воге и Фруене, 2) в Груе и Бранневолле, 3) в Маридалене.

Из них я опубликовал в 1862 году следующие сборники: 1) “16 норвежских народных мелодий, гармонизованных для 3 однородных голосов: 2 сопрано и альты или 2 теноров и баса”, изданные в сборнике мелодий “Песни и стихи Рейтана”, 2) “50 норвежских горных мелодий, гармонизованных для 4 мужских голосов”. В 1863 году — “30 норвежских героических баллад с мелодиями, гармонизованными для 2 сопрано и альты или 2 теноров и баса”, а также пьесы для сопрано, альты, тенора и баса с дополнительным тенором *ad libitum*, изданные в сборнике “Мелодии к песням из ‘Хрестоматии для чтения’ в народной школе”. В начале 1864 года — “40 норвежских горных мелодий, гармонизованных для 4 мужских голосов”.

Из народных мелодий, гармонизованных с обязательным сопровождением, напечатано всего несколько, однако некоторые были уже исполнены отчасти в

филармонии и на других сценах. Сборник “Норвежские горные мелодии, гармонизованные для сопрано, альты, тенора и баса” подготовлен и ожидает публикации.

19 июня 1865 года».

Отчет о собирательских поездках в 1865–1867 годы

«В упомянутые годы мое собрание увеличилось примерно на 300 мелодий благодаря новым образцам и вариантам уже записанных. В 1865 году я нотировал мелодии в Мудуме, Вардале, Ланне, Эурдале и Верхнем Слидре; в 1866 году — в Лейтене, Румедале, Станге, Эйдсволле и Хурдале; в 1867 году — в Сигдале, Эггедале и Крёдсхераде. Помимо упомянутых местностей, я также собрал мелодии в столице у приезжих из различных уголков страны.

С публикациями дело обстоит не так, как того хотелось, поскольку помимо мелодий для педагогических целей вышла из печати только одна тетрадь третьего тома, содержащая *полсотни* горных мелодий, гармонизованных для фортепиано. Мне следовало бы предугадать, что работа над этим изданием будет протекать очень медленно, поскольку его объем и иное предназначение, по сравнению с предыдущим, способны вызвать затруднения: я изменил и контрапунктически обработал записанные мелодии в виде двухголосных упражнений или этюдов для начинающих играть на скрипке. В обработке такого вида я подготовил около 150 мелодий. Их я предоставил для ознакомления господам Бёну и Урсину в виде дуэтов для скрипки. Остальное, что я не смог опубликовать, предоставил в рукописи библиотеке Университета.

12 мая 1868 года Л. М. Линнеман».

Отчет о собирательских поездках в 1868–1870 годы

«Настоящим заявляю, что мое собрание норвежских горных мелодий за 1868, 1869 и текущий годы увеличилось немногим более чем на 200 мелодий. В 1868 году я собрал и записал мелодии в Хвалёерне [Валере] и Согне Иде, Берге, Нёстемарке и Аремарке; в 1869 — преимущественно в Гравскаберне, а в 1870 — большей частью в Сёруме, Гьердруме и близлежащих окрестностях.

Кроме того я также продолжил поиски мелодий из Гудбраннсдалена, Согна, Валдреса, Бири, Хемседаля, Квикне, Телемарка, Арендаля, Мандаля, Сюнндалена и др.

О работе по ревизии и гармонизации мелодий сообщаю, что кроме тех порядка 150 мелодий, которые я упомянул в предыдущем отчете, подготовлено также около 200 из 350 мелодий к передаче в состав Собрания рукописей библиотеки Университета. Подтверждение библиотекаря об их приеме будет направлено в министерство позднее.

В области военной музыки я переделал некоторые уже существующие гармонизации мелодий для ансамбля духовых инструментов. Эта работа будет иметь продолжение. Так же и для общества стрелков. Для хоровых обществ я гармонизовал часть мелодий в обработке для мужского квартета. Это работа также будет впоследствии продолжена.

С уважением, Людвиг М. Линнеман
Кристиания, 19 декабря 1870».

Отчет о собирательских поездках в 1871–1881 годы

«Когда господин председатель Свердруп в 1860 году без моей подачи, но с моего согласия, обратился к Стортингу с предложением назначить мне ежегодную стипендию в признание и для продолжения моей деятельности собирателя и автора обработок норвежских народных мелодий, и когда его инициатива была единогласно поддержана, я отрадно воспринял это как одобрение моей работы, и посчитал своим долгом откликнуться на пожелания общества. Я со всей готовностью незамедлительно оставил должность учителя пения в городской школе с ежегодным жалованием в 500 крон, чтобы каждый день посвящать свободное время работе над народными мелодиями, а также принял решение в один из первых месяцев получения стипендии отправиться в горы для собирания мелодий.

В моем уже преклонном возрасте следует именно как можно скорее обобщить то, что необходимо для последующего осмысления, сопоставления, гармонической обработки в целях публикации, когда издатель к тому же мог обнаружить или в крайнем случае для хранения в библиотеке. По этой причине, я каждый год (или раз в два года по состоянию здоровья) продолжал собирательскую работу, а теперь постепенно вступаю в период своей старости, мне теперь в мои 69 лет непригодно. Благо в прошлом году я совершил непродолжительное путешествие в горы, в котором отметил, что более не способен переносить трудности перехода болотистых местностей сельских окраин, где часто невозможно отыскать обыкновенную кровать или необходимые продукты питания. Старинные мелодии, как правило, обнаруживаются в отдаленных местностях, к посещению которых я признаю себя совершенно непригодным. Однако я с удовольствием и интересом тихо продолжаю работу с народными мелодиями дома. То, что я истратил на путевые расходы и на оплату певцам, я не записывал.

Мое собрание народных мелодий — песен и наигрышей, включая их варианты, — достигло 2000 образцов. Из них я гармонизовал уже большую часть, опубликованную или представленную только в рукописи <...>».

Приложение Е.

Примечания к сборнику

«Полсотни норвежских горных мелодий,
гармонизованных для мужских голосов Людв. М. Линнеманом» (1862).

Перевод

[III] Поскольку то, что народные мелодии [в настоящем сборнике] приведены без каких-либо «улучшений», можно счесть за категоричное требование издателя, я подчеркиваю, что это является [прежде всего] моим руководящим принципом, а также, что я обзавелся издателем моего большого собрания народных мелодий — г[осподи]ном Маллинном, предоставляющим свою типографию на многие годы, благодаря которому «мелодии [теперь] печатаются без изменений — так, как они были записаны из народных уст», так что каждый беспристрастный читатель может воспринять и независимо оценить образцы, которые я записал сам или получил от других [собирателей]. Поэтому, как господин органист Берггреен очень верно заметил, необходимо «отражать подлинные народные мелодии в точности, как они восприняты из народных уст».

Прошло уже более двадцати лет с тех пор как я опубликовал первый сборник народных мелодий, большей частью записанных и обработанных мной для фортепиано, что случилось до того, как некоторые подобные издания вышли в свет. За это время я познакомился с [творчеством] г-на Берггреена, чье имя [ранее] мне было неизвестно; составленный им сборник, содержащий также норвежские мелодии, в немалой степени возник благодаря его общению с норвежскими друзьями. Позднее, после того, как я самостоятельно записал и собрал мелодии, исчисляющиеся сотнями, я приступил к изданию еще не совсем законченного более крупного сборника [чем предыдущий], в котором ранее опубликованные мелодии бок о бок соседствуют с новыми и по определенным соображениям распределены в разные тетради. Теперь я создал для г-на Берггреена такой богатый источник для его нового сборника, что [здесь] я «в исторических целях» могу упомянуть его как «достойного соперника в снискании благосклонности со стороны музы норвежской песни».

Поскольку любовь к норвежской горной мелодии я унаследовал от своих отцов, а сама народная музыка окружала меня с колыбели — как наигрыши, так и песни, — постольку оказывается естественным, что я, особенно с одобрения и поддержкой, оказанной мне Стортингом для сбора, гармонизации и издания норвежских народных мелодий, по-прежнему не только люблю эти драгоценные мелодии, но также старательно ищущу способ сохранить их, с наибольшей задушевностью гармонизирую их и продолжаю искать способы вывести в свет в художественном облачении, раскрыть их глубокое содержание и указать им

новый путь бытования в народной среде. Иными словами, как выразился мой друг, «я стучусь в горную дверь, чтобы ввести королеву Горную Мелодию в прекрасную жизнь при дворе, одетую в меха из соболя и куницы».

Прекрасные мелодии в моих сборниках и, следовательно, также в тех, издать которые меня побудило Норвежское общество, приведены без классификации и хронологического или источниковедческого порядка, а также и без комментариев об их истории. Поэтому я считаю, что [на сей раз] следует сопроводить мелодии некоторыми сведениями о том, от кого и где они были записаны, чтобы исправить отдельные возникшие со временем неточности, несмотря на то, что это может показаться несущественным, например, сообщением подобным тому, как зовут исполнителя Пер или Пол, для того, чтобы мелодию признали достоверной и исходящей из народных уст, поскольку народные мелодии — это *commune bonum* [общее благо — *лат.*], народное знание, которое каждый считает себя вправе изменять без каких-либо обязательств, к примеру, объявляя ненорвежские песни норвежскими, а датские — датскими. В этой связи должен заметить, что г-н Берггреен в интересах истории не только не привел в собственном сборнике свои источники использованных мелодий, но также с большой наивностью, чтобы подчеркнуть собственное высказывание, обратился ко мне с предложением помощи в руководстве подобной работой, в связи с тем, что я еще не снабдил свои издания таковыми комментариями. Причем легко может остаться незамеченным, что источником некоторых образцов послужили мои сборники, равно как сам стал источником некоторых из моих мелодий.

Что касается правильной и характерной гармонизации, следует заключить, что для ее осуществления необходимым условием является близкое знакомство с источником, а также владение гармонией. Но когда г-н Берггреен (см. «Датские народные песни», с. IX) утверждает, что изучение народных мелодий нежелательно <...>, ему следовало бы доказать это. Далее на странице X он продолжил делать открытия, указав на «необычную интонацию» перед заключительным тоном или тоникой в большинстве «северных народных мелодий». Это он считает исключительно самобытным способом завершения мелодии [т. е. мелодическим кадансом], который также требует и особой гармонизации, когда по его мнению приходится на заключительную каденцию (Hovedkadens). Однако дело в том, что 1) упомянутое мелодическое завершение в известной степени не является особенным, когда с ним начинает иметь дело едва ли не каждый современный композитор и не только; 2) заявленное как особое средство гармонизации имеет широкое распространение у новейших композиторов, но обнаруживается также у композиторов старшего поколения; оно встречается даже в старинных французских как и в новейших датских

изданиях «Школы игры на фортепиано» Крамера в №2; 3) мелодия с данным кадансом очень естественно может производить впечатление желаемой заключительной каденции не будучи гармонизованной современными средствами, когда ей позволяют воздействовать мелодически. Из всех, приведенных г-ном Бергтрееном, примеров не обнаруживается ни одного содержащего особенные приемы гармонизации, предпочтительные для заключительной каденции (Hovedkadens). В пьесе №36 «Vuferd»

[IV] я, к примеру, в двенадцатом и шестнадцатом тактах гармонизовал упомянутый мелодический оборот как обычный заключительный каданс; а в десятом и четырнадцатом тактах тот же мелодический оборот современной аккордовой последовательностью ради разнообразия. Сравнить следует также начала первого, второго и третьего тактов с пятым, шестым и седьмым.

Это ясно именно на примере изложенной в си-миноре мелодии пьесы №14, которая оканчивается на *cis, h, h* или на *cis, d, h* с тоникой *h* или ее терцовым тоном *d*, так что ее гармонизацию можно оставить во втором случае неизменной. Но гармонизуя *cis* не доминантсептаккордом, каданс оказывается неустойчивым что также не может быть предписано самой мелодии, но прихоти гармонизирующего. Пример тому каждый может обнаружить в моем наиболее раннем сборнике обработок горных мелодий как в моем пробном [экспериментальном] издании. <...>

В отношении песен следует отметить, что их слова полностью приведены в известных сборниках М. Ланнстада, Й. Му, С. Бюгге и П. Сюва, на которые я также ссылаюсь. Отдельные строфы, которыми подтекстованы мелодии, любезно проверены и отредактированы г-ном Иваром Осеном.







№1. «Арфа» («Нагре»). Записана во время моей поездки в Валдрес в 1848 году. Спела мне Марит Ларсдаттер Лейро (Marit Larsdatter Leiro) в мили на север к окрестностям Фрюденлунна в Эурдале.

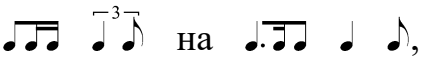
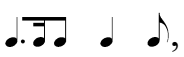
№2. «Сигурд и свадьба троллей» («Sigurd og Trollbrudi»). Мелодия приведена у Л. Д. Клювера в «Памятниках Норвегии» на странице 138 и записана так, как ее поют халлингдальцы:

Adagio.

Kongen han stod paa høyen loft sval, han saag sig ut saa qvi=de, tet u=de paa den grønne Bal der

fik han see han Sjugur mon ri = de. Sju=gur vo=ga li = ve for jom=fru=a.

Здесь очевидно, что Клювер не справился с задачей удовлетворительно отобразить мелодию, потому как 1) при всем заметном стремлении передать определенное деление такта на доли (Taktinddeling) [т. е. соблюсти правила ритмической группировки], он, тем не менее, мог записать ее даже и на 5/4 или на 10/8; 2) несмотря на то, как мелодия соотносится с отдельными словами, знак «**» указывает на четыре слога, приведенные под одним тоном — здесь он целесообразно распределен на две четверти произвольно, тогда как эти длительности в данном месте останавливают мелодическое движение. К тому же передает такой способ пения с делением на многие слоги под одним тоном с расширенным стихотворным размером (Versemaal) свободу исполнения данных народных песен. Сложности, которые испытывает нотировщик (Opptegner) при записи народных мелодий, в связи с этим следующие: 1) свободная, часто поддекламационному живая манера исполнения в особенности героических баллад (Kjæmpeviser) и отдельных стевов (Stev); 2) произвольное взятие исполнителем [атака] начального и заключительного тонов; 3) увеличение продолжительности пауз, вызванное в особенности тем, что песня в горных деревнях никогда не сопровождается инструментальным аккомпанементом. То, что крестьянки имеют обыкновение аккомпанировать себе во время пения игрой на лангелейке — инструменте, использующемся для исполнения слоттов и танцев, — вымысел, приведенный у г-на Берггреена в сборнике «Норвежские песни» на с. 157; 4) неточное исполнение пунктирного ритма как триолей и т. п. В то время как одни мелодии можно записать легко и просто, другие, в виду свободы их исполнения, труднодоступны для записи, а иногда и почти недоступны даже для самых опытных в этом деле. См. №44 и №48. Хотя знак «**» не является указанием на народный вариант мелодии, он приводится здесь, однако, для того, чтобы предупредить о частом произвольном варьировании в данном месте, но с использованием более мелких длительностей в соответствии с размером такта. Ритмическая фигура  в сборнике встречается в семи песнях и образует устойчивую ритмическую основу для мелодий, которая уловлена слухом и отчетливо передана в записи. Знаком † отмечена фигура , которая здесь переходит в  как в свою триольную разновидность, и очевидный распространенный вариант менее четкого воспроизведения  как , также передан в виде фигуры . Однако тем определяется исполнение ритма в мелодии. Продленные тоны, отмеченные как «*», располагаются также вне такта как произвольные увеличения протяженности длительностей (Udhold) или ферматы. Это свойственно и другой мелодии на те же слова, которую я записал

в Гуле в Халлингдале. См. сборник «[Норвежские] народные песни» Ланнстада. Следовательно, так, как я здесь отобразил мелодию, я также опубликовал ее в моем первом сборнике горных мелодий, в сборнике для мужских голосов, для с[о]пр[ано], а[льта], т[енора] и б[аса] и др. Но когда г-н Б[ерггреен] отражает рефрен иным способом, который я также, по его мнению, должен принять, и который он, как иностранец, публикующий сборник в русле исторической тенденции, считает уместным, это распространяется на две песни и в своем надлежащем месте, обновленном замечанием об этом, что это не совсем удовлетворительно. Теперь выглядит то, что вытекает из произвольной замены  на , выполненной г-на Б[ерггрееном] в противоречие с предыдущим, надуманным и едва ли удобным для пения. Наивное замечание г-на Б[ерггреена] о том, что запись Клювера следует воспринимать как подлинное отображение мелодии (см. сборник «Норвежские народные мелодии», с. 154), поскольку Кл[ювер] записал другую, действительно существующую, мелодию, очень простительно, в виду того, что г-н Б[ерггреен] не имеет точного представления о том, как исполняются стевы и героические баллады крестьянами, жителями горной местности. Поэтому также он указывает, что «Кл[ювер] оказывается в том же положении, что и г-н Л[иннеман], записавший мелодии псалмов из Валдреса,

[V] в которых также редко встречается определенная форма такта (en bestemt Taktform)». Вместе с тем удивительно, насколько слепым все же может оказаться даже и музыкант. Героическая баллада исполняется в свободной декламационной манере, в то время как единообразное и степенное пение, характерное для псалмов, часто сопровождается украшениями. <...>

По всей вероятности, эта мелодия первоначально была спрингдансом из Гюдбранндалена не только в связи с тем, что обладает характерным устойчиво-трехдольным тактовым размером, подобно тому, как халлинг без исключения по своей природе двудольный, а иногда встречается и на 6/8 вместо 2/4 с триолями, но также и потому, что мотив этой мелодии узнается во многих спрингдансах из той же местности, и наконец, потому, что она по обыкновению исполняется в темпе спрингара.

* Г-н Б[ерггреен] здесь заметил, что халлинг также может быть трехдольным, и ссылается на 1) халлинг, которым с ним поделился ректор Эрн, записанный на 3/8 вместо 6/8 или 2/4 с [использованием] триолей (см. №120 в [сборнике] Б[ерггреена] «Норвежские народные песни»); 2) спрингданс, который неизвестная персона передала ему и по ошибке назвала халлингом (см. там же №123); в рукописи моего отца около 60 лет назад эта мелодия обозначена как спрингданс предположительно из Сюрендалена, места его рождения; и

собственно 3) на очевидную ошибку в моем сборнике в №285 и №286, где халлинг №285 обозначен как спригданс, а спрингданс №286 — как халлинг. Незнание г-на Б[ерггреена] нашей народной музыки может извинить его неудачное обоснование. Тем не менее, остается для меня непонятным, как он может предлагать как норвежский тот национальный танец, [который содержит] существенные ошибки?

№3. «Жених» («Friefaren»). Мелодия очень известна, но часто исполняется с более или менее значительными вариантами. Приведена здесь по записи уже умершего кантора Л. Роверюда (L. Roverud). Слова — также от уже умершего церковного певчего Ханса Аллюма (Hans Allum). <...>

№6. «Встреча в лесу» («Skogmøtet»). Мелодия повсеместно известна, однако исполняется порой с некоторыми вариантами. Здесь она приведена по рукописи моего отца. Вариант из моего сборника для фортепиано — также по его рукописи. У месье Лябора (La Borde) в «Эссе о музыке старой и новой» 1780 года во втором томе на с[транице] 408 эта мелодия приведена в таком виде:

Stusle Sondafsaf=tein ein=gang for me va Væit va dæ hei=mo Væ=va
Ly=tin=gen va giol, åt Sko=gen strauk e sta Næ=ver Struf=ka tok til Næ=va

knaft æ Kom=min va aat ulv=hus Da= len trang For æ by= dia hei= re naagaa der som saang

maa= le tyf= tes mæ dæ æ Kien=tes ve, aft paa det= te Vaut e gie= va.

№7. «Всадник Блаккен» («Beiarblakken»). Мелодию я записал так, как мне ее спел Улаф Глосимут (Olaf Glosimot) в Селльорде в Верхнем Телемарке. Г-н Б[ерггреен] привел ее в сборнике, видимо, для того, чтобы поправить меня, ссылаясь на Предисловие [в сборнике] Ланнстада. Тем не менее, когда оно было написано и опубликовано, я составил приложение из мелодий, и слова, приведенные им в сборнике, соответствуют мелодиям, которые он сам отправил мне: среди них три от У. С. Крёгер (из них одна была напечатана), семнадцать от органиста г-на Рейссигера (Reissiger) (из них половина была опубликована [в упомянутом сборнике] в том числе с вариантами), одна от Хаугена (Haugen), шестнадцать от канд[итата] теол[огии] Себерга (Seeberg) (записаны от него при содействии госпожи У. С. Крёгер, из которых шесть включено [в сборник], а остальные десять — мои собственные записи главным образом с голоса У. С. Крёгер), наконец, мои ранние записи мелодий из Телемарка, записанные с голоса У. С. Крёгер. Так я добавил примечания после приведенных мелодий, чтобы обратить внимание на то, что предположения и высказывания г-на

Ланнстада не были полны знаний о мелодиях, в то время как эти высказывания приведены главным образом в моем собственном сборнике [на основе] большей частью моих записей. Эти Примечания г-н Б[ерггреен], тем не менее, оставил без внимания, безусловно, [«]из соображений исторической точности[»].

№8. «Осмунн Фрэгдеивар» («Aasmund Fregdegivar»). Мелодию я записал от Улафа Глосимута с голоса госпожи У. С. Крёгер. Г-н Б[ерггреен] привел ее в сборнике, видимо, для того, чтобы поправить меня (Прим[ечания] к №7). Следует отметить, что затактовая [ритмическая фигура] ♩ ♪ временами может сокращаться до ♩, как это встречается, к примеру, на словах «Тяни меня, тяни меня, Осмунн» («Du slepp meg, slepp meg Aasmund»), но распространяется и на другие строфы,

[VI] притом без восьмой [длительности]. Долгие ноты делятся в определенной протяженности ♩. ♩ или объединяются. Ноты с форшлагом в двух последних тактах должны быть исполнены согласно своим длительностям и выделены акцентами.



Г-н Берггреен позволил себе сделать изменения в мелодии, а именно 1) превратил затакт в полный такт, тем самым сместив акцент в мелодии; 2) исправил первую целую ноту определенной длительности на [ноту] произвольной продолжительности, чем указал на неверный способ пения женских [хореических] окончаний быстрой последовательностью [двух восьмых] ♩♪; 3) уничтожил обе ноты с форшлагами в предпоследнем и последнем тактах. Такой школьный подход, не обмолвившись о котором ни словом, может привести лишь к заблуждениям.

№9. «Маленький Кнут» («Knut Liten»). Мелодию, приведенную здесь из Нисседала в Нижнем Телемарке, я записал с голоса госпожи У. С. Крёгер. Г-н Б[ерггреен] использовал ее в сборнике, как и видимо, для того, чтобы поправить меня. Исполнение мелодии должно быть решительным и устрашающим (vældigt), но также и оживленным, притом более медленно, чем [в темпе] ♩ = 90 М. М. Г-н Б[ерггреен же] исправляет темп на Andantino.

№10. «Кирсти Сталлдренн» («Kirsti Stalldreng»). Мелодию я записал так, как ее спела мне Пиген Аслауг Гунлейксдаттер Броккеберг (Pigen Aslaug Gunleiksdatter Brokeberg) в Омланне в Верхнем Телемарке; в то время она находилась в Хегнине в Селльорде. Г-н Б[ерггреен] привел ее в сборнике, видимо, для того, чтобы поправить меня. <...>

№12. «Свейн Нурманн» («Svein Nordmann»). Мелодию, [приведенную] здесь из Фюрисдала, также называемого Моланн, в Верхнем Телемарке, я записал с голоса У. С. Крёгер. Г-н Б[ерггреен] привел ее в сборнике, видимо, для того,

чтобы поправить меня. Он обозначил ее как из Сельюра, и позволил себе изменить характерно протяженный затакт в четвертом такте на короткий, чтобы [тем самым как бы] «проучить» свободолубивую норвежскую горную королеву — мелодию. <...>

№15. а. «За окошком» («Ut for Gluggen»). Мелодия записана от уже умершего учителя музыки Брэггера (Brøgger). Г-н Б[ерггреен] по обыкновению позволил себе внести изменения: 1) объединил шестой такт с конца с первой половиной пятого в один, сократив [длительность одной ноты] с  до ; 2) добавил паузы, которые продлевают вторую половину четвертого такта с конца до целого такта так, что для народной песни это становится неестественным, начиная с третьего такта до конца. <...>

№16. «Afskil med Høvringen». Мелодией поделился [со мной] звонарь и церковный певчий Э. Хоуген (E. Hougen). Первую половину мелодии [1–16 такты] я изложил [по записи] в Сэльбю в окрестностях Тронхейма, сделанной ранее. Вторую [17–30 тт.] — добавил от упомянутого [исполнителя] в более позднее время.

№17. «Локк» («Gjeite-Lokk»). Мелодия в четном размере такта (i lige Takt) записана органистом Ф. А. Рейссигером и имеет очень характерное завершение в трехдольном размере (i Tripel-Takt) с оживлением темпа (Bevægelse). Г-н Б[ерггреен], вероятно, не оценил это и полностью упразднил эту особенную черту, приведя всю мелодию в двудольном размере (i lige Takt). <...>

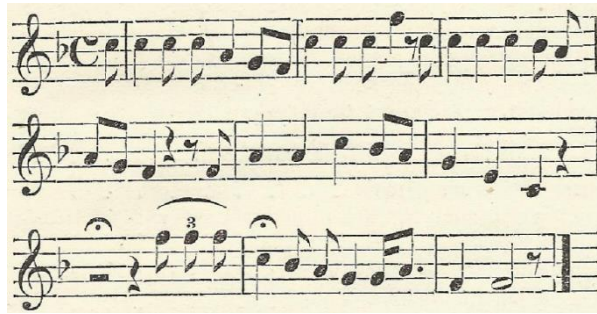
№20. «Ула Глумстулен» («Ola Glomstulen»). Мелодию я записал от уже умершей сестры моей матери госпожи Поппе, которая около 50 лет назад выучила ее в Шиене в то время, когда в течение многих лет в нем проживала. Эта мелодия порой поется и сейчас в моей семье. В моем сборнике «Горные мелодии» имя Глумстулен в процессе работы редактора по ошибке исправлено на Грумстулен. В «Норвежских песнях и стевах» Маллинна [и Й. Му] имя указано верно: именно так, как оно звучит на местном наречии в Шиене. Мелодия обнаруживается без изменений у г-на Б[ерггреена], который по ошибке присвоил ей происхождение из Сельюра, а себе честь ее «спасателя». <...>

№22. «Лагманн» («Lagmann»). Мелодию я записал в Йердале в Верхнем Телемарке с голоса Пиген Ан[н]е Юнсдаттер (Pigen An[n]e Jonsdatters Sang). В ней присутствует особое скорое завершение мелодии в трехдольном размере в рефрене. Г-н Берггреен как обычно по недопониманию упразднил эту своеобразную особенность мелодии, приведя ее в едином тактовом размере (Taktform) и однообразном темпе (Bevægelse). Кроме того, он также изменил характерно протяженный затакт в третьей строке [и превратил его] в короткий. Естественно, что он не обмолвился об этом искажении ни словом.





№23. «Песня соловья» («Nattergalvisen»). Мелодию я записал такой, какую ее спела Анне Эннресдаттер Сёрли (Anne Ændresdatter Sørli) из Гуля в Халлингдале. Фермату в третьем такте с конца г-н Б[ерггребен] не использовал и, как следствие, укоротил последнюю фразу. <...>



Г-н Берггребен изменил характерно протяженный затакт в третьей строке и превратил его в короткий, а размер 4/4 заменил на 2/4, не сообщив об этом ни слова. <...>




№33. а. «Масс и Лассе» («Han Mass og han Lasse»). Мелодию спел мне священник Лунд. Органист Ф. А. Рейссигер записал ее вариант из Фредриксхалла:



Мелодия встречается в нашей стране почти повсеместно и звучит в четном размере такта (i lige Takt) с равным делением на доли (med lige Inddeling), [который] наилучшим образом соответствует здесь переменному поэтическому размеру. Отсюда следует, что вариант этой мелодии в размере 6/8 должен быть признан как неверный и менее подходящий, или же [вовсе] неподобающий. <...>

№36. «Песня всадника» («Buferdvisa».) Мелодия приведена у месье Лябора в «Эссе о музыке старой и новой» 1780 года во втором томе на странице 408. В его записи в девятом и пятнадцатом тактах используется [ритмическая фигура] , которую я исправил на  после второго, шестого, одиннадцатого и тринадцатого тактов. В десятом такте исполняется [ритмическая фигура] , которую после четырнадцатого я исправил на . <...>

№38. «Хюльдра и Элланн» («Huldre aa han Elland»). Мелодия приведена у ля Бора в «Эссе о музыке старой и новой» 1780 года во втором томе на странице 410. В его записи над последними нотами в первом, втором и пятом такте указаны трели , которые отсутствуют в сходных им шестом, девятом, тринадцатом и четырнадцатом тактах. Поскольку этот прием пения в наших горных деревнях применяется произвольно по желанию исполнителя, то в упомянутых строфах пьесы я его не отобразил. В четвертом, десятом и двенадцатом тактах [у ля Бора] ноты, соответствующие последним слогам текста, записаны с форшлагом. В [следующей за этой пьесой] «Песне Хюльдры» ритмическая фигура  призвана исправить распространенную [ошибку] при ее воспроизведении [в

нотах] как , а в четвертом такте [проведение ритмической фигуры]  в первый раз, а во второй  — передано согласно общепринятому исполнению. В отсутствие высокого тенора можно воспроизвести всю пьесу на тон ниже, то есть в до-миноре. Г-н Б[ерггреен, кстати,] представляет себя «спасателем» (Redningsmand) этой мелодии. <...>

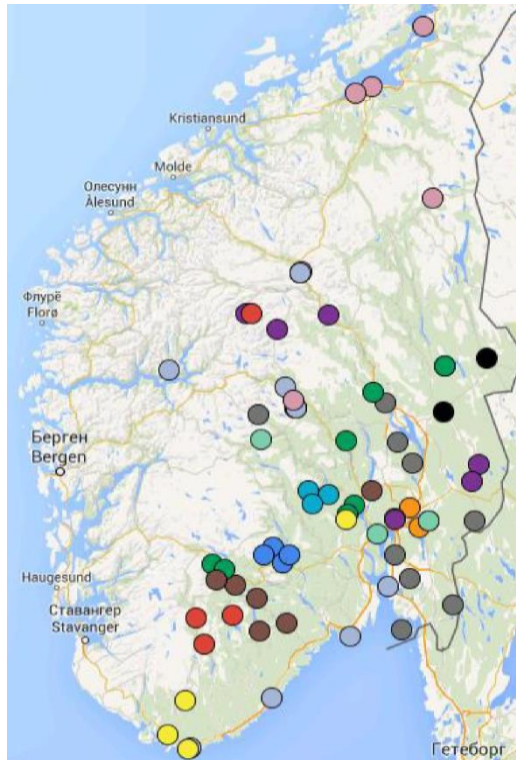
№44. «Стев» («Stev»). Мелодию спела мне Кари Персдаттер Либак (Kari Persdatter Libak) в Бюгланне в 1861 году. Она родилась в Осерале. Следует отметить, что мелодии стевов разделяются на две группы: мажорные и минорные. Последние обладают устойчивым признаком: нисходящим завершением [кадансом] на квинтовый тон, к которому мелодически подводят тоны, расположенные как выше, так и ниже. Размер такта, как правило, нечетный (ulige Takten), однако иногда также встречается и четный (lige [Takten]); одни исполнители поют в равномерно-акцентном ритме (i streng Takt), другие — напротив, в свободной декламационной манере, подобно речитативу. Приведенная здесь мелодия должна быть исполнена в отношении ритма настолько точно, насколько это возможно, вместе с тем свободу и тонкие нюансы исполнения мне отобразить не представляется возможным. <...>

Приложение Ж. Карты

Карта 1. Традиционное деление территории Норвегии



Карта 2. География собирательских поездок Л. М. Линнемана
в 1860–1874 годы



● — 1860: Вáлле, Моланн, Лом, Бю́гланн; ● — 1861: Тю́ддал, Сэ́уланн, Гра́нсхерад, Я́ртдал; ● — 1862: Валдрес, Омут; ● — 1863: Дра́нгедал, Ни́сседал, Кви́тесейд, Ло́рдал, Му, Евнакер (Телемарк); ● — 1864: Квам, Боро, Лом, Маридал, Гру́э, Бра́ннвал; ● — 1865: Модум, Люнндал, Вордал, Ланне; ● — 1867: Си́гдал, Э́ггедал, Кре́дсхерад; ● — 1868: Э́йдсуг, Валдрес, Би́ри, Гу́дбраннсдал, Хе́мседадь, А́ремарк, Эдемарк, Во́лер; ● — 1869: Сли́дре (Валдрес), А́рендал, Ма́ндад, Валдрес, Мосс, Гу́дбраннсдал, Ста́верн (Вестфолль), Бьёрне́р, Согндальсфьёра; ● — 1870: Фетсунн, Сёрум (А́керсхус), Еррум, Маридадь; ● — 1871: Довре, Валдрес, Тронхейм, Индерёй (Нур-Трённелаг), Бюнесет, Рёрус (Сер-Трённелаг), Намдальсейд (Нур-Трённелаг); ● — 1872: Усен, Трю́силь (Хедмарк), Э́льверум (Хедмарк); ● — 1873: Биллинстад, Сель, Сёрум (А́керсхус)

Приложение 3.

Диаграмма. Количество нотаций народных мелодий, выполненное в соответствии с годом осуществления собирательской поездки

