

Отзыв официального оппонента на диссертацию
Остапенко Антона Геннадиевича
«Норвежская народная музыка в записях Людвиг Матиаса Линнемана»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по
специальности 17.00.02 — музыкальное искусство

В истории Норвегии XIX век имеет особое значение. Это столетие оказалось богатым на политические события, а также принесло невероятный взлет в области искусства и науки, сделавший норвежцев известными далеко за пределами их родины.

Изучение периода «золотого века» норвежской музыки, связанного с именами Уле Бюлля, Хальфдана Хьерульфа, Эдварда Грига, Йухана Свенсена и целого ряда других музыкантов и композиторов, невозможно без погружения в мир норвежского фольклора: сказок и преданий, слоттов, баллад, локков и наигрышей на хардингфеле. Ведь именно народная культура питала творчество этих музыкантов, ощущавших себя прежде всего «норвежскими норвежцами из Норвегии» (как писал на своих концертных афишах за рубежом выдающийся скрипач Уле Бюль). В настоящее время, когда традиционная культура и отношение к ней во многом отличаются от реалий 150-летней давности, достойно уважения, что норвежское общество, достигнув высочайшего уровня жизни, по-прежнему чтит свои традиции: национальные костюмы для многих являются неизменным атрибутом конфирмации, свадьбы и ежегодных праздничных шествий в День независимости 17 мая.

Наши представления о норвежском музыкальном фольклоре и фольклористике ограничены в силу объективных причин: отсутствия публикаций по теме на нескандинавских языках. В этой связи актуальность и новизна настоящего исследования, основной целью которого является представление неизвестных за пределами Норвегии «страниц истории собирания норвежской народной музыки» (с. 14), очевидны. Фигура главного героя, Людвиг Матиаса Линнемана, а также деятельность некоторых его предшественников и соратников, как пионеров в деле фиксации и изучения норвежского музыкального фольклора, представляют большой интерес. Имя Линнемана — органиста, педагога, композитора и фольклориста — знакомо нам по монографиям о Григе. Известно также, что композитор хранил сборник «Старинные и новые норвежские горные мелодии» в рабочей хижине в Тролльхаугене, называя его «своим Евангелием». Однако сведений о собирательской деятельности Линнемана в русскоязычной литературе немного. Исследование А. Г. Остапенко — первая работа, посвященная одной из ключевых фигур в истории норвежской фольклористики.

В диссертации поставлен и успешно решен целый ряд научных задач.

Во **Введении** и в **Первой главе** представлены новые для отечественного музыковедения имена собирателей и исполнителей периода 1830–1880-х годов. Читатель получает общее представление о становлении норвежской фольклористики, в некоторых отношениях оказавшейся в авангарде в деле собирания, публикации и изучения устной народной культуры в сравнении с другими странами. Первые записи музыкального фольклора в сельской местности в Норвегии относятся к концу 1830-х, и уже в 1848 году Линнеман получает от Университета Кристиании дотацию «для осуществления поездки в некоторые горные деревни для записи народных мелодий» (с. 45). Для сравнения: в России первая фольклорная экспедиция на средства учреждения, а не частного лица, состоялась только в 1874 г., когда А. И. Рубец был командирован Санкт-Петербургской консерваторией. Аналогичное предприятие, задуманное в тремя годами ранее профессорами Н. Д. Кашкиным, П. И. Чайковским и Г. А. Ларошем, Московская консерватория поддержать не смогла.

Украшением первой главы и работы в целом является раздел о предшественнице и соратнице Линнемана, первой собирательнице норвежского музыкального фольклора — Улеа Стюрь Крёгер. Именно она в конце 1830-х годов открыла жанр норвежской баллады в живом бытовании в губернии Телемарк и привела к информантам Магнуса Ланнстада и Людвиг Линнемана. Начав собирательскую деятельность раньше коллег-мужчин, Крёгер опережала их и в методах полевой работы, более точных и передовых. На с. 40 диссертации отмечается, что в отличие от Линнемана Крёгер фиксировала напевы с полными текстами и предпочитала работать в пределах одного региона, обследуя коммуну за коммуной. К тому же Крёгер стремилась записывать мелодии документально точно, а Линнеман подвергал их редактуре или художественно обрабатывал (с. 41). Жаль, что в работе не упоминается замечательная скульптура, установленная в память о собирательнице у деревянной церкви XIII в. (ставхирке) в Хеддале, изображающая ее с исполнительницей на сеансе записи.

Вторая глава, этномузыкологическая, посвящена «характеристике методов полевых исследований Л. М. Линнемана» (с. 13), оставшихся, несмотря на высокую степень разработанности темы, за пределами внимания норвежских ученых. В этом — одно из главных достоинств работы А. Г. Остапенко: на основе рукописных и изданных источников, среди которых и экспедиционные отчеты, проанализированы методы работы собирателя, представлены маршруты, способы фиксации информации и характер сведений об исполнителях (с. 56), выявлены жанры, вызывавшие особый интерес, а также цели повторных поездок.

Об успешности работы говорят и материалы **Третьей главы**, текстологической, посвященной «анализу эволюции системы музыкально-теоретических воззрений Линнемана, отраженных в полевых нотациях» (с. 13). Отмечу, что в распоряжении диссертанта, помимо многочисленных публикаций архивных материалов (как в виде факсимиле, так и в нотных

транскрипциях), было рукописное собрание Линнемана в полном объеме, оцифрованное и размещенное в открытом доступе на сайте норвежской Национальной библиотеки. Изучая материалы собрания, содержащие около 2000 слуховых нотаций, диссертант делает некоторые выводы и предположения о способах нотирования в полевых условиях (метод «стенографирования», с. 82), о специфике фиксации напевов и текстов, отмечая стремление собирателя к отражению диалектных особенностей (с. 113), к точной фиксации ладовых и метроритмических характеристик мелодий. Автор предпринимает попытку разобраться в том, какие изменения Линнеман вносил в экспедиционные записи при подготовке к публикации, а также выявляет принципы формирования коллекции (хронологический, географический, именной и жанровый), свидетельствующие о попытке научного осмысления собирателем своих полевых материалов.

Важная составляющая рецензируемой работы — информативные **Приложения**, в которых наибольший интерес представляют отчеты Линнемана о собирательских поездках (в пер. с норвежского) и географическая карта Норвегии с указанием обследованных районов и населенных пунктов, являющаяся, по-видимому, первым опытом картографирования записей Линнемана.

Таким образом, диссертация А. Г. Остапенко вносит существенный вклад в литературу по истории фольклористики и музыкальной истории Западной Европы XIX века.

В целом успешное решение основных задач исследования оставляет пространство для пожеланий, замечаний и возражений. Очевидно, что автор работает с интереснейшим материалом. Чтение диссертации вызывает ассоциации и параллели с явлениями и событиями в области отечественной фольклористики. Фигура женщины-собирательницы Крёгер, с одной стороны, отсылает нас к Е. Э. Линёвой, а с другой стороны, к таким знатокам народной традиции, перенимавшим ее непосредственно от носителей как Третий Филиппов, Павел Якушкин или Лариса Косач. Рассуждения о методах слуховой записи, степени их достоверности или о сложностях фиксации инструментальных наигрышей связывают Линнемана с опытами В. П. Прокунина, Ю. Н. Мельгунова, С. И. Танеева. Разговор о семейных исполнительских династиях в норвежских хуторах вызывает в памяти имена Рябининых и Крюковых. Подобные или любые другие параллели (например, отражающие ситуацию в Германии и соседних скандинавских странах) позволили бы значительно расширить историко-культурный контекст диссертации и эффективнее решить одну из задач: «способствовать международному признанию результатов деятельности Линнемана» (с. 16).

Но в работе не прописан не только общеевропейский, но и локальный норвежский контекст, лишь эскизно намеченный общими рассуждениями о росте национального самосознания и стремлении Норвегии к независимости. На мой взгляд, этот контекст можно было бы развернуть, как путем привлечения эпистолярных и мемуарных источников (на с. 10

во Введении названы несколько публикаций писем и дневников Линнемана), так и привнесением деталей городской и сельской жизни норвежцев того времени. Например, говоря о прибытии Линнемана в столицу в 1833 году, автор отмечает, что музыкант начал работу в качестве органиста в крупнейшем соборе Кристиании — Церкви Спасителя. За скобками остается тот факт, что в те годы эта церковь была практически единственной в городе. Когда же по прошествии нескольких лет Линнеман задумался об устройении сольного органного концерта в стенах собора, то получил столь резкий отказ из Департамента, что на долгие годы отказался от этой идеи. Характеристика культурной жизни норвежской столицы (в 1830-е годы города с населением около 15 тыс. чел.), менее всего соответствовавшей представлениям о «столичности», придала бы еще большую весомость разносторонней деятельности Линнемана.

Отдельные замечания автора о политической и культурной ситуации Норвегии первой половины XIX века выглядят не совсем точными. Так, на с. 26 процесс становления и развития норвежского национального искусства представлен антитезой двух тенденций — «общевропейской» и «национально-патриотической». При этом к первой отнесены поэт Юхан Вельхавен и композитор Хальфдан Хьерульф, оба противопоставляемые Хенрику Вергеланну. Позволю себе не согласиться с таким, несколько упрощенным представлением творческих позиций художников. Так, Григ писал о Хьерульфе, что тот в своих романах «заставил зазвучать национальные струны» и если и был «резким противником “норвегизации”», то лишь потому, что понимал, «что великое в национальной идее должно быть сопряжено со всеобщим»¹. Упоминание в этом контексте Вельхавена, вероятно, связано с дискуссией о путях становления и развития национальной литературы, в которую оба поэта (Вельхавен и Вергеланн) были вовлечены в качестве оппонентов. Но уже в 1840-е годы Вельхавен становится одним из идеологов движения «национального прорыва», с которого начнут свое творческое развитие Ибсен и Бьёрнсон.

На мой взгляд, в дополнении нуждаются разделы о полевой работе Линнемана. Сельский быт норвежских крестьян разных губерний, говорящих на различных диалектах, детали экспедиционных поездок, сопряженных с преодолением больших расстояний, погодных и природных препятствий — этот контекст оживил бы общую картину и позволил норвежской народной музыке, вынесенной в заглавие диссертации, зазвучать с ее страниц. Тем более, что в работе имеются к этому предпосылки. Так, Телемарк назван в диссертации «заповедной областью» (с. 8), отличающейся «до настоящего времени разнообразием и высокой сохранностью фольклорной традиции» (с. 51). На с. 70 (сноска 139) отмечается, что «в XX веке норвежские собиратели инструментальным наигрышам на обыкновенной скрипке и ее

¹ Цит. по кн.: *Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д.* Эдвард Григ — человек и художник. М.: Радуга, 1986. [цв. вклейка].

традиционной норвежской разновидности хардингфеле уделяли больше внимания, нежели песням». Однако эти и другие подобные замечания, призванные сопоставить результаты работы Линнемана с более поздними материалами, не получают пояснений, и без авторских комментариев и ссылок на источники выглядят легковесными. По этой же причине неубедительна цитата из книги Н. Гриндэ о том, что «деление народной музыки на вокальную и инструментальную во многом условно» (с. 64).

В тексте очевидна нехватка самых общих характеристик фольклорных традиций и жанров тех регионов, в которых работал Линнеман. Норвежский язык удивляет разнообразием диалектов. Отличаются ли таким же богатством местные региональные / локальные традиции, и удалось ли автору составить представление о музыкальных диалектах Норвегии? В работе эта тема едва затронута двумя беглыми замечаниями: о том, что «репертуар исполнителей определялся особенностями местной традиции» (с. 62), и об индивидуальном певческом стиле Андреаса Ульсена Граффа, «высоко оцененном Л. М. Линнеманом и сохранившемся в следующем столетии» (с. 71).

Основные жанровые группы в диссертации названы в соответствии с классификацией, предложенной норвежцами (с. 65), но не охарактеризованы. Неясно, например, что представляет из себя жанр «стева», насколько он схож с балладой, песней или отличен от них. Ведь в монографии О. Е. Левашевой «стев» — это не жанр, а одна из форм баллады — четверостишие с добавлением пятого стиха, рефрена². Вызывает интерес упомянутый на с. 96 халлинг в записи 1865 г. от Берит Турисдаттер из Валдреса, без уточнений, на каком инструменте играла исполнительница: хардингфеле или лангелейке. Этот образец выделяется своим переменным размером. Учитывая, что в русскоязычных изданиях халлинг обычно в качестве двухдольного танца противопоставляется трехдольному спрингдансу, и принимая во внимание замечание Линнемана о явлении переменности в халлинге (с. 164), интересно узнать, удалось ли автору составить представление о том, насколько смена трех- и двухдольной ритмической пульсации типична для этого жанра.

Недостаточно представлена в работе проблема сольного и ансамблевого исполнительства. На с. 62 говорится: «Все образцы народной музыки записаны от одиночных исполнителей, поскольку ансамблевое пение и музицирование на народных инструментах в Норвегии XIX век распространения не имело». И тут же упоминается дуэтная запись. Известно также, что исполнение норвежских круговых песен сопровождалось хоровым пением, а ряд гравюр и картин содержат изображения инструментальных ансамблей, аккомпанирующих сельским танцам. Любопытно, какие выводы на этот счет были сделаны норвежскими этномузыкологами на материалах XX столетия?

² Левашева О. Е. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / общ. ред. Д. Житомирского. Серия «Классики мировой музыкальной культуры». Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1975. С. 21.

Не затронут и вопрос мелизматике в народном вокальном исполнительстве. Между тем, один из нотных примеров (напев стева на с. 104) содержит мордент, а на с. 173 приводится наблюдение Линнемана о том, что пение псалмов «часто сопровождается украшениями». Было бы интересно сопоставить эти примеры и наблюдения с обильной мелизматикой наигрышей на хардингфеле.

Некоторой доработки требуют карты в Приложениях. Карта 1 не датирована и не имеет ссылки на источник заимствования. При сравнении Карты 2 («География собирательских поездок Л. М. Линнемана») с каталогом рукописного Собрания Линнемана оказывается, что в каких-то экспедициях обозначены не все населенные пункты, а в некоторых, напротив, лишние. В частности, в 7 селениях, отнесенных на карте к поездкам 1868 и 1869 годов, Линнеман фактически не был: записи из этих мест были сделаны в Кристиании от одного исполнителя, Самюэля Хеллена (1813–1892), напевшего собирателю редкие образцы баллад, песен и псалмов, и точно указавшего места, где они были им выучены в период бродяжничества. Кроме того, результаты картографирования ставят под сомнение определение метода работы Линнемана как «фронтального» (с. 118): расстояние между крайними точками составляет более 900 км с юга на север и около 500 км с востока на запад. Фронтальное обследование столь обширной территории заняло бы не одно десятилетие и при более значительном количестве участников. В этой связи вопрос: в работах каких ученых получает обоснование метод фронтального обследования, и в каком значении используется термин «фронтальный» в настоящей работе? Целесообразно ли говорить о «фронтальности» полевой работы применительно к деятельности одиночных собирателей, как в случае с Линнеманом? Есть ли сведения, позволяющие утверждать, что им были обследованы все населенные пункты хотя бы в пределах Телемарка?

Было бы также интересно услышать предположения диссертанта относительно названия сборника Линнемана «Старинные и новые норвежские горные мелодии». Почему собиратель, отказавшись от распространенных вариантов: «народные мелодии», «народные песни и баллады» (*folkesanger, folketoner, folkeviser*), — предпочитает собственную версию — «горные мелодии»? И находит ли отражение в публикации / рукописной коллекции разделение этих мелодий на «старинные» и «новые», заявленное Линнеманом в заглавии сборника?

Высказанные замечания и возражения не умаляют значимости представленной на защиту диссертационной работы А. Г. Остапенко. Ее достойный научный уровень и актуальность несомненны. Материалы исследования дополняют учебные курсы истории европейской музыки колледжей и вузов, что обуславливает практическую ценность осуществленного труда. Кандидатская диссертация А. Г. Остапенко соответствует требованиям ВАК. Новизна темы защищаемой работы, находящейся на стыке музыковедения и этномузыкологии и представляющей мало известные в России норвежские источники, не

вызывает сомнений. Список литературы включает 247 наименований. Апробация исследования представительна. Перечень публикаций, в которых изложены основные положения диссертации содержит пять позиций. Три из них входят в перечень ВАК. Автореферат соответствует содержанию всех разделов работы.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что диссертация А. Г. Остапенко соответствует требованиям, изложенным в пп. 9, 10, 14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 (в ред. № 2 от 21.02.2019), а ее автор — Остапенко Антон Геннадиевич — заслуживает ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Старший научный сотрудник
Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки,
кандидат искусствоведения

Е. В. Битерякова

Битерякова Елена Викторовна

ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Россия, 125009, Москва, ул. Большая Никитская д. 13/6

тел/факс 495 629 4143

e-mail орг. места работы: nauka@mosconsv.ru

e-mail личный: elena-biteryakova@yandex.ru

веб-сайт организации: <http://www.mosconsv.ru>

17.05.2021

Подпись Е. В. Битеряковой заверяю:

