

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

На правах рукописи



ХОНЯКИНА Елена Александровна

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В ДАНИИ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
(В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО)**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Светлова Ольга Александровна

Новосибирск 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИДЕИ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ В ИСТОРИОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДАНИСТИКИ.....	16
ГЛАВА 2. МЕСТО ДАТСКОСТИ В РЯДУ КОНЦЕПТОВ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.....	39
§ 2.1. Скандинавизм: родство и разногласие.....	40
§ 2.2. Германизм и датско-немецкое противостояние.....	56
§ 2.3. Датскость: национальные маркеры.....	66
ГЛАВА 3. СКАНДИНАВСКИЙ И ДАТСКИЙ ТОНЫ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ ДАНИИ.....	84
§ 3.1. Иностранные музыканты и композиторы в Дании XVI–XVIII веков.....	84
§ 3.2. Предпосылки формирования скандинавского и датского тонов в оперном творчестве И. Хартмана.....	100
§ 3.3. Музыкально-театральное творчество Ф. Кунцена: pro et contra...	124
§ 3.4. Опера И.П.Э. Хартмана как воплощение датскости.....	151
§ 3.5. Скандинавский и датский тоны в симфонической музыке Н.В. Гаде	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	191
ЛИТЕРАТУРА.....	197
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	222
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Скандинавизм во второй половине XIX века.....	225
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Противостояние Р. Раска и Я. Гримма: взгляды на скандинавизм и германизм.....	228
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Отражение национальных маркеров в датской живописи XIX века.....	232
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Б.С. Ингеман «Охота короля Вальдемара» (фрагменты).....	235
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Реконструкция содержания оперы «Смерть Бальдра» И. Хартмана.....	236
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Иллюстративный материал к постановкам.....	239
ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Избранные датские народные и авторские песни (фрагменты)	243
ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Военно-морская песня «Король Кристиан стоял у высокой мачты».....	246

ВВЕДЕНИЕ

В современном отечественном историческом музыкознании наблюдаются значительные лакуны в представлении европейских национальных композиторских школ. Наиболее проблемным регионом с данной точки зрения является Скандинавия и одна из ее стран – Дания. Имеющихся на сегодняшний день трудов о ее музыкальном наследии, в особенности XVIII–XIX веков, крайне недостаточно. Дания незаслуженно «отодвинута» на крайний план исследовательского внимания, в сравнении не только с Норвегией, но даже Финляндией и Швецией¹. На наш взгляд, настало время изменить определенные стереотипные воззрения и актуализировать вопрос изучения датского музыкального искусства как одной из самобытных национальных традиций северо-европейской культуры последней трети XVIII – первой половины XIX века.

Уникальность датской музыкальной культуры во многом обусловлена географическим положением страны. Находясь на стыке северонемецкой² и скандинавской (шведской, норвежской и финской) культур, она являлась своеобразным мостом, проводником между своими южными и северными

¹ Приведем диссертационные исследования. **Норвегия:** *Левашева О.Е.* Эдвард Григ: очерк жизни и творчества: Дисс. ... док. иск. М., 1962; *Остапенко А.Г.* Норвежская народная музыка в записях Людвиг Матиаса Линнемана: Дисс. ... канд. иск. СПб, 2012. **Финляндия, Швеция:** *Нилова В.И.* Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии: конец XIX - начало XX века: Дисс. ... док. иск. СПб, 2005; Мищенко М.П. Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен скандинавской музыкальной культуры: Дис. ... канд. иск. СПб., 1997; *Шихерина А.А.* Инструментальное творчество Вильгельма Стенхаммара в контексте искусства Скандинавских стран и Финляндии конца XIX – начала XX века: Дисс. ... канд. иск. Петрозаводск, 2012. **Дания:** *Хвостиков М.В.* Фридрих Кулау и его флейтовые сочинения: Дис. ... канд. иск. М., 2012; *Белянский Д.Б.* Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. иск. М., 2021.

² Поскольку Германии как единого государства до 1871 года не существовало (Священная Римская империя германской нации до 1806 года и Германский союз с 1815 года), под северонемецкой культурой мы подразумеваем культуру северонемецких герцогств (Шлезвиг, Гольштейн, Мекленбург-Шверин, Ольденбург и др.), Королевства Пруссия и трех вольных городов Бремен, Гамбург и Любек.

соседями и находилась в тесной взаимосвязи с этими национальными ветвями. Но, в тоже время, в рамках такой, своего рода, синтетической области происходил процесс формирования датской композиторской школы, а творчество датских мастеров обретало специфические национальные качества. Именно на почве межкультурной коммуникации в Дании в вышеобозначенный период нашел яркое отражение рост национального самосознания и сформировались ключевые национальные концепты³, представляющие датскую культуру как: 1) органичную часть культуры Скандинавии, 2) взаимодействующую с немецкой культурой, 3) самодостаточную и самобытную (собственно датскую) культуру. Эти три основополагающих концепта культурной идентичности обозначаются как скандинавизм, германизм и датскость (*danskhed*)⁴.

Гипотетически полагаем, что в Дании к XIX веку сложились особые условия для становления и последующего развития национального музыкального искусства, которое, с одной стороны, было наделено самобытными качествами в скандинавском контексте и, с другой, отразило неизбежное взаимодействие с европейскими музыкальными культурами, в первую очередь немецкой. Все вышеизложенное определяет **актуальность исследования** композиторского творчества в Дании последней трети XVIII – первой половины XIX века в связи с формированием трех ведущих культурных концептов и поисками национальных маркеров.

³ «Концепт – это семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующие носителей определенной этнокультуры. Концепт, отражая этническое мировидение, маркирует этническую языковую картину мира и является кирпичиком для строительства “дома бытия” (по Хайдеггеру). Но в то же время – это некий квант знания, отражающий содержание всей человеческой деятельности. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека (по Лихачеву). Он окружен эмоциональным, экспрессивным, оценочным ореолом» [Маслова, 2008, с. 36].

⁴ Термин «датскость» отражает традиционные, неоспоримые, давно принятые датским обществом истинные ценности, получившие активное распространение. Многие выдвинутые датским мыслителем рубежа XVIII–XIX веков Н.Ф.С. Грундтвигом тезисы легли в основу этой концепции и получили активное развитие в эпоху романтизма, особенно после потери Данией Норвегии в 1814 году [Красова, 2023, с. 126, 129].

Степень разработанности темы. Музыкальная данистика⁵ зарождалась, безусловно, в зарубежной науке, где ситуация более удачная в сравнении с российской, но все же имеющая свою специфику. Для ее понимания необходимо более детально проследить историю изучения музыкальной культуры Дании такими учеными, как А. Хаммерих [Hammerich, 1916; Hammerich, 1891; Hammerich, 1892], О. Конгстед [Kongsted, 1996], В. Ниман [Niemann, 1906], Б. Уолнер [Wallner, 1962], А.М. Мёллер [Møller, 1980], О. Нёрлинг [Nørlyng, 1982], Дж. Гиссель [Gissel, 1999], А. Ё. Йенсен [Jensen, 2004a; Jensen, 2004b], К. Рёллум-Ларсен [Røllum-Larsen, 2004], Х.В. Шваб [Schwab, 2001]. Причем скандинавские исследователи наиболее глубоко чувствуют разницу датской, шведской, финской и других культур своего региона, применяя по отношению к ним устойчивое понятие тона⁶, например, датский тон, шведский тон, скандинавский тон и т.д., в то время как другие европейские и американские музыковеды [Matter, 2012; Spitta, 1892; Celenza, 1998; Celenza, 2017; Celenza, 2009; Celenza, 2088; Celenza, 1999; Celenza, 2001; Thaning, 2005] практически (или совсем) не улавливают этих национальных градаций.

Несмотря на имеющиеся исследования, сфера датской и, в целом, скандинавской музыкальной культуры в научном пространстве остается открытой. Данный вопрос поднял в 2018 году Кристофер Невилл: «Данию и Швецию никогда не включали в историю культуры Центральной Европы, они скорее, изображались как часть единого культурного процесса на побережье Балтийского моря <...> Однако большинство научных трудов, выдвигающих этот тезис, делает акцент на позднем Средневековье, а не на раннем Новом времени. Что еще более удручающе, определение Балтийского региона не привело к росту внимания к тем замечательным произведениям искусства, которые там появлялись, или к утверждению более значимого места для него в европейской

⁵ Данистика – подраздел скандинавистики, изучающий датский язык, литературу и культуру.

⁶ В датской музыковедческой литературе до 1948 года было принято написание слова «тон» с прописной буквы. Вследствие языковой реформы, направленной на уход от немецкого языкового влияния (в немецком языке существительные пишутся с заглавной буквы), все существительные стали писаться со строчной буквы [Jensen, n.d.].

истории искусства и культуры. <...> этот крупный регион представлялся незначительным даже в те годы, когда королевские дворы Дании и Швеции развивались особенно активно» [Невилл, 2022, с. 20–21]. Более того, Скандинавию, и прежде всего, Данию в XIX веке «воспринимали как важную составную часть германской культуры. Только в XX веке в результате двух мировых войн разрыв культурных связей с Германией стал окончательным» [цит. по: Невилл, 2022, с. 8]. В настоящее время в зарубежной гуманитарной науке происходит пересмотр взглядов на датскую национальную культуру и музыкальное искусство.

В российском музыковедении данистика до сих пор является мало разработанной сферой. Изучение композиторского наследия Дании носит спорадический характер, а с точки зрения историко-стилевого охвата наблюдается явный дисбаланс, поскольку преобладают работы о культуре XX века и ее выдающемся представителе К. Нильсене. В круг научных трудов входят четыре диссертации, из которых две о творчестве К. Нильсена [Мохов, 1983а; Мамонтова, 2007] и две о датском романтизме [Бемянский, 2021б; Хвостиков, 2012], более десятка статей, в том числе по материалам данных диссертаций [Бемянский, 2019а; Бемянский, 2019б; Бемянский, 2020; Бемянский, 2021а; Згара, 1998; Коперская, 2007; Мамонтова, 2000; Мамонтова, 2001а; Мамонтова, 2001б; Мамонтова, 2004; Мамонтова, 2005а; Мамонтова, 2005б; Мохов, 1980; Мохов, 1996; Нилова, 2015; Хвостиков, 2011а; Хвостиков, 2011б; Хвостиков, 2011в;], энциклопедические материалы [Балабанова, 1890–1907; Васютинский, 1929–1939; Левашева, 1937; Ошис, 1974; Скандинавизм, 1890–1907]. В недавнее время появились работы Е.Г. Окуневой о творчестве датских композиторов второй половины XX века Пера Нёргора [Окунева, 2023б], Пола Рудерса [Окунева, 2024; Окунева, 2025] и Бента Сёренсена [Окунева, 2023а; Окунева, 2024]. Ряд музыковедческих трудов необходимо дополнить работами по общей истории европейского и, в частности, датского искусства [Возгрин, 2015; Возгрин, 2019; Коровин, 2011; Кошкарова, 2009; Маркелова, 2006; Матцевич, 2016; Тихомиров, 1964].

Очевидно, что вне исследовательского внимания остаются многие важнейшие события датской музыкальной истории последней трети XVIII – первой половины XIX века. Состояние изученности таких крупных репрезентативных сфер как музыкальный театр и симфоническая музыка далеко не исчерпано. Требуют рассмотрения и осмысления вопросы становления и развития композиторского творчества в Дании сквозь призму ведущих концептов культурной идентичности и воплощения в произведениях датского и скандинавского тонов. Что касается историографии музыкальной данистики, она практически не затрагивалась в отечественном музыкознании с позиции идей национальной самобытности и поэтому также нуждается в специальном освещении. Сказанное формирует проблемное поле настоящей диссертации.

Объектом исследования является композиторское творчество в Дании последней трети XVIII – первой половины XIX века. **Предмет исследования** – воплощение скандинавского и датского тонов в ходе исторического процесса развития композиторского творчества в Дании обозначенного периода в областях театральной и симфонической музыки.

Цель исследования – выявить специфику и вехи развития датского композиторского творчества последней трети XVIII – первой половины XIX века во взаимосвязи с процессом поиска национальной культурной идентичности.

Для осуществления цели решаются следующие **задачи**.

1. Обозначить идеи национальной самобытности в историографии музыкальной данистики;
2. Раскрыть особенности развития и взаимодействия трех ведущих национальных концептов скандинавизма, германизма и датскости в искусстве Дании последней трети XVIII – первой половины XIX века и определить датские национальные маркеры;
3. Рассмотреть влияние иностранных, главным образом, немецких музыкантов на культуру Дании, уделив особое внимание явлению «Хольгерская распря» в музыкальном театре;

4. Выявить достижения композиторов Иоганна Хартмана, Фридриха Людвиг Эмилиуса Кунцена и Иоганна Петера Эмилиуса Хартмана в сфере музыкального театра с точки зрения претворения скандинавского и датского тонов.

5. Представить раннее симфоническое творчество Нильса Вильгельма Гаде как вершину Золотого века Дании сквозь призму национальных концептов.

Материалом исследования служат, во-первых, наиболее репрезентативные сочинения композиторов Дании в крупных жанрах театральной и симфонической музыки, в которых нашли наиболее яркое воплощение национальные концепты, оказавшие значительное влияние на развитие датской музыкальной культуры, а именно: оперы «Смерть Бальдра» и «Рыбаки» И. Хартмана [Hartmann, 1876; Hartmann, 1886], «Хольгер Датский» Ф. Кунцена [Kunzen, n.d.], «Маленькая Кирстен» И.П.Э. Хартмана [Hartmann, n.d.], музыка к драме «Гирит, или Спасение Дании» Ф. Кунцена [Kunzen, 1872], Первая и Вторая симфонии, увертюра «Отзвуки Оссиана» Н.В. Гаде [Gade, n.d.a; Gade, n.d.b; Gade, n.d.v].

Во-вторых, в связи с изучением концептов культурной идентичности в качестве источников в диссертации привлекаются сборники датских народных и авторских песен «Эссе о древней и современной музыке» Жана де Ла Борде и Пьера Руссье [La Borde, 1780], «Избранные датские баллады Средневековья: по печатным изданиям А.С. Веделя и П. Сива, а также по рукописным сборникам» [Abrahamson, 1814], «30 скандинавских песен» в обработке Н.В. Гаде [Gade, 1910], «Датская национальная музыка» [Hansen, 1939], скандинавские баллады [Borrow, 1913; Датские народные..., 1980], памятники североевропейского средневекового эпоса «Беовульф» [Беовульф, 2024], «Старшая Эдда» [Старшая Эдда, 2023] и «Младшая Эдда» [Младшая Эдда, 1970], хроники «О происхождении и деяниях гетов» Иордана [Иордан, 2000] и «Деяния Данов» Саксона Грамматика [Саксон Грамматик, 2017], наследие датских литераторов Г.Х. Андерсена [Андерсен], Б.С. Ингемана [Ingemann], Й. Эвальда [Ewald], А. Эленшлегера [Oehlenschläger], художников Д. Драйера, К. Кёбке, В. Кюна, Й.Т. Лундбю, А. Мельби, П.М. Мёнстеда, П.К.Т. Скоугора, Т. Филипсена, К.В.

Эккерсберга, филологов – датчанина Р. Раска [Rask, 1811; Rask, 1818; Rask, 1838] и немца Я. Гримма [Grimm, 1819; Grimm, 1869; Grimm, 1875–1878], эпистолярное наследие Н.В. Гаде [Gade, 1892]⁷.

Следует обозначить **хронологические рамки** исследуемого периода, которые определяются знаковыми сочинениями, созданными между 1778 («Смерть Бальдра» И. Хартмана) и 1846 («Маленькая Кирстен» И.П.Э. Хартмана) годами, т.е. охватывают периоды классицизма, зарождения датского романтизма и его расцвет, так называемый Золотой век датской культуры. Вместе с тем, исследование музыкальной культуры Дании в широком историко-культурном срезе потребовало обзорного рассмотрения явлений более ранних художественных эпох, начиная с XVI века.

Положения, выносимые на защиту:

1. В последней трети XVIII – первой половине XIX века происходило становление датской национальной композиторской школы с постепенным переходом от преобладания иностранных (особенно немецких) профессионалов к датским;
2. Ключевыми национальными концептами указанного периода стали скандинавизм, германизм и датскость, в русле которых развивалось датское музыкальное искусство;
3. Импульсом к активизации скандинавизма и проявлению его в музыке стала оппозиция укрепляющимся в Дании идеям германизма. Концепт датскости возник, с одной стороны, в контексте скандинавской культуры, а с другой, вследствие желания датчан обозначить собственные национальные культурные приоритеты, образы и природные символы;
4. Музыкальные термины «скандинавский тон» и «датский тон» являются не взаимоисключающими, но полярно контрастными на образно-смысловом и музыкально-языковом уровнях;

⁷ Привлекались материалы иностранных библиотечных онлайн-ресурсов: Королевской библиотеки Дании (<https://www.kb.dk/find-materiale>), Интернет-архива (<https://archive.org/>), Международной платформы для научной коммуникации и сотрудничества (<https://www.academia.edu/>) и Датского ежегодника музыковедения (<https://dym.dk/>).

5. Датские композиторы немецкого происхождения И. Хартман, Ф. Кунцен и И.П.Э. Хартман внесли выдающийся вклад в развитие датской театральной музыки, в разной степени отразив в произведениях национальную идентичность; И. Хартман заложил в операх основы развития музыкального скандинавизма и датскости.

6. Раннее симфоническое творчество датчанина Н.В. Гаде, приходящееся на кульминацию Золотого века Дании, наиболее полно воплощает концепты скандинавизма и датскости.

Научная новизна исследования обусловлена источниками, материалом, проблемным ракурсом и результатами. В научный обиход отечественного музыкознания вводятся фрагменты зарубежных литературно-художественных источников, датские оперы «Смерть Бальдра» и «Рыбаки» И. Хартмана, «Хольгер Датский» и музыка к драме «Гирит, или Спасение Дании» Ф. Кунцена, в т.ч. либретто в авторском переводе. Впервые дается историография музыкальной данистики в зарубежной и российской науке. Впервые в российском музыкознании освещается датская музыкальная культура последней трети XVIII века как важнейшего этапа в процессе формирования национальной композиторской школы, высвечивается роль немецко-датских связей на пути к национальному романтизму Золотого века, обозначаются наиболее значимые для датского искусства фигуры и веховые музыкальные произведения. Новизна исследования определяется обоснованием национальных природных маркеров как основополагающего качества датского менталитета, ракурсом рассмотрения композиторских достижений Дании в контексте взаимодействия трех национальных концептов и специфики проявления скандинавского и датского тонов. В музыковедческий обиход вводится новый терминологический аппарат германо-скандинавского научного направления, по результатам музыкально-аналитических процедур впервые формулируются и сопоставляются главные компоненты скандинавского и датского тонов.

Методологические основы исследования находятся в русле исторического музыкознания. Базовым служит принцип историзма, позволивший

сформировать историко-стилевую панораму датской музыкальной культуры последней трети XVIII – первой половины XIX века. Опорными являются труды, принадлежащие к разным областям гуманитарной науки и посвященные, прежде всего, общей истории и культуре Дании [Биркетт, 2021; Бут, 2021; Ванкукер, 2022, Ванкукер, 2021; Возгрин, 2015; Возгрин, 2019; Иордан, 2000; История Дании, 1996; Коровин, 2011; МакКой, 2022; Маркелова, 2006; Мусин, 2012; Невилл, 2022; Обухова, 2009; Палудан, 2007; Саксон Грамматик, 2017; Стрингольм, 2023; Тихомиров, 1964; Johansen, 1907; Turville-Petre, 1964], концептам культурной идентичности [Кошкарова, 2009; Красова, 2023; Мацевич, 2016], а также развитию музыкального искусства обозначенного периода [Кречмар, 2025; Кудряшов, 2002; Николаева, 1971; Маркус, 1968; Соллертинский, 1963; Черкашина, 1986]. При выявлении характеристик скандинавизма и датскости используются методы индуктивного, сравнительного и системного анализа, позволяющие определить особенности пространственной картины мира скандинава и датчанина в музыке.

Разработка национальных маркеров равнинности и маринности применительно к композиторскому творчеству осуществляется в опоре на принципы географического детерминизма – философской теории, описывающей влияние климата, географического ландшафта и его ресурсов на историю и ментальность этноса, активно развивающейся в гуманитарной науке [Берг, 1922; Гумилев, 1990а; Гумилев, 1990б; Мелетинский, 1975; Шпет, 1996]⁸. Отметим, что подобная работа уже проводилась в рамках исторической и культурологической науки – в 2016 году А.А. Хлезов в монографии «Предвестники викингов.

⁸ Концепция географического детерминизма имеет ряд последователей, среди которых Жан Боден (Jean Bodin; 1529/1530–1596), Шарль Луи де Секонда, барон де Ла-Бред и де Монтескье (Charles Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu; 1689–1755), Жан-Батист Дюбо (Jean-Baptiste Dubos; 1670–1742), Жак Элизе Реклю (Jacques Elisee Reclus; 1830–1905), Сергей Михайлович Соловьев (1820–1879), Василий Осипович Ключевский (1841–1911), Лев Ильич Мечников (1838–1888), Арнольд Джозеф Тойнби (Arnold Joseph Toynbee; 1852–1975), Л.Н. Гумилев (1912–1992) и др. На протяжении ряда лет Российской академией художеств, Институтом кино и телевидения (ГИТР), ИНИОН РАН и РГГУ проводится Международная научная конференция «География искусства», по итогам которой выпускаются сборники трудов.

Северная Европа I–VIII вв.» [Хлезов, 2016] при рассмотрении культур скандинавских стран обозначил важнейшее место географического детерминизма в исследовательском поле. Данное обстоятельство усиливает методологические основы настоящей работы.

Для определения специфики проявления скандинавского и датского тонов в рассматриваемых музыкальных образцах используются компаративистский метод, принятые в отечественном музыкознании методы жанрово-стилевого анализа оперных и симфонических произведений, в т.ч. в опоре на труды о скандинавской и датской музыке [Баранова, 2015; Баранова, 1990; Бемянский, 2021в; Бочкарева, 2002; Брянцева, 1985; Егорова, 1979; Кириллина, 2007а; Кириллина, 2007б; Крауклис, 2007; Нилова, 2015; Мохов, 1983а; Мохов, 1994; Хохловкина, 1962; Яруллина, 2009б].

Теоретическая значимость исследования заключается в следующем:

1. Обзор музыковедческой зарубежной и отечественной литературы в сфере данистики с конца XIX века по настоящее время;
2. Представление панорамы музыкальной жизни Дании с XVI по XIX век;
3. Введение в научный обиход отечественного музыкознания понятий скандинавского и датского тонов в контексте национальной датской музыки эпохи романтизма.
4. Обозначение роли немецких профессионалов в Дании, а также влияния концепта германизма на датскую музыку в последней трети XVIII – первой половине XIX века;
5. Выявление главных маркеров скандинавского и датского тонов в музыкальных произведениях И. Хартмана, Ф. Кунцена, И.П.Э. Хартмана и Н.В. Гаде.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах образовательных организаций высшего образования по дисциплине «История зарубежной музыки», в т.ч. при изучении национальных школ эпохи романтизма, в соответствующих теме диссертации

просветительских, научных и творческих проектах, в дальнейших исследованиях музыкального искусства скандинавских стран.

Степень достоверности. Достоверность результатов исследования определяется опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в отечественном и зарубежном музыкознании, а также широкий спектр источников из сферы гуманитарных наук, специализированные исследования по истории датской музыки. Тем самым в диссертации обеспечивается методологическая, историческая и теоретическая обоснованность результатов.

Апробация результатов исследования на всех этапах его подготовки осуществлялась в формате обсуждения на заседаниях кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Основные положения отражены в 12 публикациях⁹, в т.ч. 6 статьях, опубликованных в научных рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, 14 докладах на международных и всероссийских конференциях¹⁰, в лекциях, прочитанных

⁹ Приведены в списке литературы [Хонякина, 2019; Хонякина, 2021а; Хонякина, 2021б; Хонякина, 2021в; Хонякина, 2023а; Хонякина, 2023б; Хонякина, 2024а; Хонякина, 2024б; Хонякина, 2025а; Хонякина, 2025б; Хонякина 2026а; Хонякина, 2026б].

¹⁰ Формирование и развитие романтизма в художественной культуре Дании / IV Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Музыковедение: история и современность глазами молодых ученых» (16–17 октября 2019 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки; Нильс Гаде: особенности творческого пути / Всероссийская научно-практическая конференция «Романтизм и романтическое в музыкальном искусстве» (12 февраля 2020 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки; Национальные сюжеты и образы в романтическом музыкальном искусстве Дании / 59-я Международная научная студенческая конференция МНСК-2021 (12–23 апреля 2021 г.). Новосибирск: Новосибирский государственный университет; Музыкальная культура Дании XIX в. в курсе «История зарубежной музыки» российских консерваторий / V Всероссийская научная конференция «Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых» (11–12 октября 2021 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки; Музыкальная культура Дании XIX века отечественном музыкознании и образовании / XV Международная научная конференция студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» (11–12 апреля 2022 г.). Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных; Итальянское и немецкое влияние на музыкальную культуру Дании в XVIII в. / Международная научно-практическая конференция «Западноевропейская доклассическая музыка: вопросы теории, истории и практики» (27–29 апреля 2023 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория; Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII века / IV Всероссийский (V Международный) конкурс научных работ в области музыкального искусства (5–15 мая 2023 г.). Красноярск: Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского; Роль географического пространства Дании в формировании национальной художественной и музыкальной символики в

в рамках курса «История зарубежной музыки» в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Основные идеи диссертации представлены в конкурсных работах, удостоенных призовых мест¹¹.

Соответствие содержания диссертации научной специальности.

Диссертация Е.А. Хонякиной «Композиторское творчество Дании последней трети XVIII – первой половины XIX в. (в поисках национального)» соответствует п. 16. История музыки, п. 20. История и теория музыкальных жанров,

XIX в. / IX Международная научная конференция «География искусства» (25–27 мая 2023 г.). Москва: РАХ, ИНИОН, РГГУ, Институт телевидения (ГИТР); Датская национальная опера XIX в.: «Король и Маршал» Петера Хейзе / Шестая международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность» (11–15 марта 2024 г.). Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных; Развитие датской национальной оперы в XIX в. / Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкальный театр в прошлом, настоящем и будущем» (28–29 марта 2024 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория; Опера «Хольгер Датчанин» Ф. Кунцена в контексте датско-немецкого противостояния конца XVIII в. / XXIII Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов и студентов «Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания», приуроченная 90-летию со дня рождения А. Шнитке (15–19 апреля 2024 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория. Датское музыкальное искусство при дворе Христиана IV / II Международная научно-практическая конференция «Традиции Возрождения и Барокко в мировой музыкальной культуре» (18–19 апреля 2025 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория; Национальные приоритеты в творчестве датских композиторов-романтиков / IX Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики» (24–25 апреля 2025 г.). Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова; Опера И. Хартмана «Смерть Бальдра»: первый опыт претворения скандинавизма в музыкальном театре Дании / VII Всероссийскую научно-практическую конференцию «Музыкальное искусство: история и современность глазами молодых ученых» (5–6 ноября 2025 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория.

¹¹ Романтизм в Дании (доклад-презентация) / IV Всероссийский конкурс по музыковедению, г. Томск, 5–7 дек. 2019 г. (лауреат 1 степени); Симфонии Нильса Гаде: в поисках национального стиля (статья) / XXXI Международный конкурс научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (1 марта – 30 апреля 2021). Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных (III место); Нильс Вильгельм Гаде: в поисках национального стиля (видеопроект) / II Всероссийский конкурс научно-творческих проектов студентов и аспирантов «Консерваторская наука» (1 апреля – 26 декабря 2022 г.). Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных (II место) <https://rutube.ru/video/a12dbeb141d342264b621396ed0c74d5/>; Итальянское и немецкое влияние на музыкальную культуру Дании в XVIII в. / Международная научно-практическая конференция «Западноевропейская доклассическая музыка: вопросы теории, истории и практики» (27–29 апреля 2023 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (Лауреат II степени); Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII века / IV Всероссийский (V Международный) конкурс научных работ в области музыкального искусства (5–15 мая 2023 г.). Красноярск: Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского (Лауреат I степени).

музыкального языка, п. 27. История и теория музыковедения, музыкальной критики паспорта научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Структура диссертации включает Введение, три главы, Заключение, список литературы, приложения. Первая глава содержит панораму музыковедческой историографии о датской музыке в зарубежных и отечественных трудах в фокусе идей национальной самобытности. Во второй главе рассматриваются концепты скандинавизма, германизма и датскости в историческом и социокультурном контекстах, определяются датские национальные маркеры. В третьей главе прослеживается музыкальная история Дании последней трети XVIII – первой половины XIX века, в которой обозначаются главные вехи и достижения ведущих композиторов в сфере театральной и симфонической музыки с точки зрения претворения скандинавского и датского тонов. В Приложении 1 дан очерк о развитии идей скандинавизма в Дании во второй половине XIX века. В Приложении 2 представлен обзор противостояния представителей скандинавизма и германизма Р. Раска и Я. Гримма. В Приложении 3 размещены иллюстрации картин датских художников XIX века с точки зрения воплощения трех национальных датских маркеров. В Приложении 4 приводится фрагмент стихотворения «Охота короля Вальдемара» Б.С. Ингемана в авторском переводе. Приложение 5 содержит таблицу с реконструкцией драматургии оперы «Смерть Бальдра» И. Хартмана на основе пьесы Й. Эвальда. В Приложении 6 собран иллюстративный материал к постановкам опер «Смерть Бальдра», «Рыбаки» И. Хартмана, «Маленькая Кирстен» И.П.Э. Хартмана. В Приложении 7 отражены фрагменты избранных датских народных и авторских песен. В Приложении 8 изложен текст королевского гимна «Король Кристиан стоял на высокой мачте» из зингшпиля «Рыбаки» И. Хартмана в авторском переводе.

ГЛАВА 1.

ИДЕИ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ В ИСТОРИОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДАНИСТИКИ

Историография датской музыкальной культуры представляется слабо освещенной темой в современном российском музыкознании. Истоки научной мысли здесь принадлежат преимущественно зарубежным ученым, тогда как интерес отечественных исследователей возник относительно недавно – только в последней четверти XX века. Тем более остро проблема обозначается в связи с тем, что масса иностранных источников до сих пор не введена в российский научный обиход, значительная часть остается либо не переведенной на русский язык, либо вовсе недоступной. Сложившаяся ситуация обуславливает наше обращение к данному вопросу. Остановимся в первую очередь на трудах датских ученых, акцентируя внимание на результатах их изысканий, касающихся идей национальной самобытности.

Прежде всего отметим, что пути **датского музыкознания** прокладывались в общем контексте гуманитарной науки, формируясь на базе работ датских историков, литературоведов, философов и музыкантов XIX века. В этой связи важную роль сыграла научная деятельность датского эстетика, филолога и литератора Георга Брандеса (Georg Brandes¹²; 1842–1927), который в 1871 году начал читать цикл лекций «Основные течения европейской литературы XIX века»¹³, послуживший импульсом к изучению датского искусства, в том числе музыки. С 1890 года, благодаря докторской диссертации датского философа Вальдемара Веделя (Valdemar Vedel; 1865–1942), в обиход вошло

¹² Здесь и далее в скобках имена датских деятелей дублируются на датском языке.

¹³ Информация приводится по материалам сайта Королевской датской библиотеки: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916142343/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/index.htm>

понятие Золотого века, обозначающего эпоху датского романтизма (1800–1850) [Ebg, 1904–1926].

Основателем датской музыковедческой школы признан виолончелист, музыковед и музыкальный деятель Ангул Хаммерих (Angul Hammerich; 1845–1931). Он окончил Копенгагенский университет и в 1872 году получил степень по политологии, после чего проработал несколько лет в правительственном ведомстве. В 1876 году А. Хаммерих увлекся написанием музыкальных обзоров для еженедельника «Близко и далеко» («Naer og fjern») и затем для «Иллюстрированной газеты» («Illustreret tidende»). Он зарекомендовал себя как музыкальный критик и уже через четыре года публиковался в издании «Национальная газета» («Nationaltidende»). А. Хаммерих принял решение оставить государственную службу и полностью посвятил себя музыке [Bergsagel]. В 1892 году он защитил докторскую диссертацию «Музыка при дворе Кристиана IV: вклад в историю датской музыки»¹⁴, ставшую первым в Дании исследованием подобного жанра [Hammerich, 1892]. Выбор темы А. Хаммерих аргументировал следующим образом: «В истории датской музыки – насколько она известна до сих пор – эпоха Кристиана IV, одновременно продвинутая и изолированная, занимает особое место. Культивирование искусства тона приняло в этот период довольно странный подъем, настолько значительный, что можно с уверенностью сказать без преувеличения – двор короля Дании в этом отношении находился в авангарде развития или, по крайней мере, в числе первых. В те времена Дания была известной и гостеприимной страной для любителей музыкального искусства и оказывала эффективное притягательное влияние непосредственно на музыкальных знаменитостей настолько, что даже казалось, что под дружественным покровительством искусству Кристиана IV выросла бы национальная школа музыкантов» [Hammerich, 1892, s. 1]. Автор ввел в научный обиход неопубликованные при его времени материалы, коллекцию протоколов, писем и других документов XVI–XVII веков из

¹⁴ Кристиан IV (1577–1648) – король Дании и Норвегии с 1588 года.

Национального архива. При этом музыковед дал оценку описываемым данным с позиции исследователя-датчанина конца XIX века.

В состоящем из 12 глав труде А. Хаммерих придерживается хронологического принципа описания, указывая периоды развития музыкального искусства при дворе Кристиана IV и останавливая внимание на примечательных событиях и явлениях, вынося их в отдельные главы (например, глава 6 «Свадебные торжества 1634 года», глава 9 «Музыкальная литература. Ученые люди», 10 «Приверженцы органов. Производители инструментов. Социальные аспекты», глава 11 носит биографический характер «Кристиан IV», 12 – «Капелла короля Кристиана»). В диссертации поднимаются вопросы музыкального образования, приводится множество имен придворных музыкантов, бывших на обучении в различных европейских государствах, а также иностранцев, приехавших в Данию и внесших большой вклад в развитие датской музыки.

Здесь же заметим, что тенденция привлечения творческих кадров была характерна не только для музыкальной сферы. Как сообщает исследователь североевропейской культуры М.И. Безрукова-Долматовская, «в период правления Кристиана IV не только архитектура, но и изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство переживало подъем. Конечно, в основном работы выполнялись иностранными мастерами, которых из разных стран – Нидерландов, Германии, Италии – щедро приглашал Кристиан IV» [Безрукова-Долматовская, 1996, с. 401]. Однако подобное яркое и инициативное движение прекратилось вместе с кончиной Кристиана IV. Идеи монарха не обрели продолжения во времена его преемников, «и ни о каком национальном развитии в последующие столетия не может быть и речи, пока мы не дойдем до нашего времени. Период правления Кристиана IV остался в нашей музыкальной истории как сияющий оазис посреди большой и довольно бесплодной пустоши» [Hammerich, 1892, s. 1].

Другой весомой работой А. Хаммериха является опубликованная в 1916 году монография о жизни и творчестве датского композитора XIX века Йоханна Петера Эмилиуса Хартмана (Johann Peter Emilius Hartmann; 1805–1900)

[Hammerich, 1916]. Ценность издания определяется не только содержанием, но включением в него неопубликованных автобиографических материалов композитора, бесед А. Хаммериха с ним, а также перечня его произведений. Примечательно, что исследователь отводит две (из семи) главы специальным темам. Одна посвящена вдохновительнице И.П.Э. Хартмана – его супруге Эмме Хартман. Будучи образованной женщиной из знатной семьи, она не только прекрасно музицировала, но имела интерес к сочинению музыки и издавала собственные композиции под псевдонимом «Фредерик Палмер»¹⁵. Другая глава под названием «Король Кристиан стоял у высокой мачты» представляет собой эссе о датском королевском гимне¹⁶, написанном в 1778 году.

Важной для нашего исследования является классификация А. Хаммериха произведений И.П.Э. Хартмана, согласно которой он выделяет пять основных групп и дает определения: 1) «Универсальная музыка» – она же европейская и, в частности, немецкая; 2) «Нордическая музыка» – музыка северо-европейского региона; 3) «Датская музыка»; 4) «Работы, не подходящие под первые упомянутые группы»; 5) «Церковная музыка» [Hammerich, 1916, s. 83]. В тексте приводится перечень сочинений, относящихся к той или иной группе.

Обратим особое внимание на мысль исследователя (через призму взгляда самого И.П.Э. Хартмана) о самодостаточности творчества датских композиторов в первой четверти XIX века. А. Хаммерих пишет, что «коренными» датскими композиторами начали считать мастеров только в XIX

¹⁵ Приведем один примечательный фрагмент: «Для Хартмана жизнь вместе с этой богато одаренной, творческой женщиной, вероятно, имела большое значение. Он всегда играл для нее свои вещи, в том числе и для того, чтобы услышать ее мнение о них, что ему было особенно важно. Обладая подлинным музыкальным талантом, своей быстрой и уверенной легкостью, она была прекрасным эстетическим советчиком в музыкальных вопросах. <...> Говорят, что однажды он сидел и возился с гармоническим решением, но так и не находил того, чего хотел. “Разве это не должно быть g?”, – крикнула Эмма из другой комнаты. “Точно!”, – крикнул он в ответ. – “Именно так и должно быть, и поэтому у тебя должно быть шелковое платье!”. Эта история до сих пор живет среди членов семьи под названием “Det dyre g”» (с дат. Дорогая g) [Hammerich, 1916, s. 119–120].

¹⁶ Помимо данного гимна в Дании есть национальный государственный гимн «Эта прекрасная земля» («Der er et yndigt land»). Королевский гимн предназначен для церемоний с участием членов королевского дома и военных, национальный гимн – для гражданских церемоний. В особо торжественных случаях исполняются оба гимна.

столетии. «В творчестве композитора-сверстника Хартмана Й.Ф. Фрёлихе¹⁷ чувствуется, что народная песня перешла в кровь (особенно в балете “Детство Эрика Менведса”¹⁸), не меньше, чем и у молодого Нильса В. Гаде. Но Гаде можно считать *настоящим национальным композитором лишь пока он молод* (курсив мой – Е.Х.)» [Hammerich, 1916, s. 92], т.е. до того, как он отбыл в Лейпциг в 1842 году.

Помимо фундаментальных трудов, изыскания А. Хаммериха представлены в статьях и очерках, в числе которых работа об истории Копенгагенской консерватории за 25 лет ее существования (основана в 1867 году). В статье «Музыка», написанной специально для коллективной монографии «Дания; ее история и топография, язык, литература, изобразительное искусство, общественная жизнь и финансы» [Hammerich, 1891] (1891), описывается музыкальная жизнь Дании со времен викингов до конца XIX века. Именно в данной статье при характеристике творчества датского композитора Кристофера Эрнста Фридриха Вейсе (Christopher Ernst Friedrich Weyse; 1774–1842), автор вводит понятие «**данизм**» («Danism») и поясняет его через образно-ассоциативный ряд: *сияющие пейзажи, голубые, ветреные моря, колышущиеся кукурузные поля, все мягко-мечтательно-гармоничное и нежно-юмористическое в музыке* [Hammerich, 1891, s. 173]. При этом данизм противопоставлен всему скандинавскому, поскольку природа последнего насыщена *силой викингов и суровыми настроениями* [Hammerich, 1891, s. 173]. Подобные позиции имеют принципиальное значение для нашего исследования, так как являются исходными для выработки собственных представлений. В завершении обзора научного творчества А. Хаммериха добавим, что его многолетние исследования

¹⁷ Йоханнес Фредерик Фрёлих (Johannes Frederik Fröhlich; 1806–1860) – датский скрипач, дирижер и композитор, предшественник И.П.Э. Хартмана и Н. Гаде. Являлся одной из центральных фигур в датских музыкальных кругах эпохи романтизма [Briska, 1887–19056].

¹⁸ «Детство Эрика Менведа» («Erik Menveds Barndom») – исторический роман Б.С. Ингемана, написанный в 1828 г. Сюжет повествует о молодом наследнике датского короля Эрика V Клиппенга (1249–1286) Эрекине Менведе (1274–1319), его восшествии на престол и правлении которое ознаменовано различными народными волнениями.

были обобщены в другой монографии «Датская музыкальная история до 1700 года» («Dansk musikhistorie indtil ca.1700»).

Безусловно, в свое время А. Хаммерих не был единственным исследователем. Датский историк Андерс Монрад Мёллер (Anders Monrad Møller; 1942 г.р.) в критическом очерке на издание «Нильс Шёрринг: История музыки в Дании» обращает внимание, что А. Хаммерих не был первопроходцем в своем деле: «Другие классические работы в истории датской музыки уже были созданы или находились в стадии разработки. В предисловии к первому тому Нильс Шёрринг упоминает таких пионеров как Равн с работой “О концертах и музыкальных обществах в ранние времена” (опубликована в 1886 году, с основным акцентом на XVIII в.) и Карл Трейн с трудом под названием “Со времен придворных скрипачей” (опубликован в 1908 году, о Королевской капелле 1648–1848 годах). Но достижения юристов Равна и Трейна, несмотря на все их заслуги, нельзя назвать равными труду Хаммериха, даже в техническом плане» [Møller, 1980, s. 132]. Речь идет о Вильгельме Карле Равне (Vilhelm Carl Ravn; 1838–1905) и Вильденрате Кристиане Карле Бёк Трейне (Wildenrath Christian Carl Boeck Thrane; 1837–1916), которые по образованию и основной профессии были юристами, а не музыкантами, что и наложило отпечаток на их музыковедческие изыскания. Так, В.К. Трейн проводил обширные архивные исследования, правда, достоверность и наличие источников остаются под вопросом, это «загадочные отсылки», которые мало что могут дать любопытному читателю [Møller, 1980, s. 132]. В.К. Равн ограничивался всевозможными печатными источниками, при этом сам он запомнился как ученый, который первым в датском музыковедении стал анализировать музыку, разрабатывать методику ее исследования, по большей части вводя в научный обиход неопубликованные ранее памятники [Hammerich, V.C. Ravn, s. 964].

А. Мёллер относит В.К. Равна, В.К. Трейна и А. Хаммериха к первому поколению датских музыковедов первой четверти XX века, с учетом направленности их трудов на изучение проблематики сугубо датской истории музыки. Ко второму поколению он причисляет четырех учеников А. Хаммериха,

в работах которых проявлен интерес не только к датскому, но и к иностранному искусству [Møller, 1980, s. 133]. Так, в 1923 году Эрик Абрахамсен (Erik Abrahamsen; 1893–1949) защитил в Швейцарии диссертацию по романским и германским элементам в григорианских гимнах и народных песнях в Дании, после чего получил должность профессора в Копенгагенской консерватории. В том же году Кнуд Йеппесен (Knud Jeppesen; 1892–1974) в Вене написал диссертацию о подходе Палестрины к диссонансу. Затем он работал преподавателем консерватории в Копенгагене, занимался композицией и завершил карьеру первым профессором музыки в датском Орхусе. В 1924 году Торбен Торберг Крог (Torben Thorberg Krogh; 1895–1970) в Берлине подготовил диссертацию о датском зингшпиле XVIII века, открыв для себя сферу истории театра и став первым в этом направлении исследователем-профессором. Могенс Вёльдайк (Mogens Wöldike 1897–1988) прославился как органист, дирижер и основатель Палестриновского хора и Копенгагенского хора мальчиков.

В течение XX столетия музыкознание Дании пополнилось рядом трудов, расширяющих представление о национальной музыкальной культуре¹⁹. Увидели свет работы М. Вёльдайка «Датская хоровая книга» («Den danske Koralbog», 1954), Сёрена Сёренсена (Søren Sørensen; 1920–2001) «Вокальная церковная музыка Дитриха Букстехуде»²⁰ («Diderich Buxtehudes vokale

¹⁹ Наряду с этим приоритетным направлением датское музыкознание развивалось в области зарубежной музыкальной культуры. Назовем, например, исследователей и их труды: Йенс Петер Ларсен (Jens Peter Larsen; 1902–1988) «Традиция Гайдна» («Die Haydn-Überlieferung»; 1939); диссертация Хенрика Гланна (Henrik Glahn) «Мелодические исследования истории лютеранского гимнообразования» («Melodistudier til den lutherske salmesangs historie», 1954); Пол Хамбургер (Poul Hamburger; 1901–1972) «Субдоминанта и чередующаяся доминанта. Исследование истории развития» («Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung», 1955) и его обзорный труд «История музыки» (1966); Финн Матиассен (Finn Mathiassen; 1928 г.р.) «Стили раннего мотета» («The Style of the Early Motet», 1966); Ян Мегаард (Jan Maegaard; 1926–2012) «Исследования развития додекафонного письма Арнольда Шенберга» («Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schonberg», 1972); Петер Раймс (Peter Ryums; 1937 г.р.) «Рукописи Вивальди», «Les manuscrits de Vivaldi», 1977).

²⁰ Фигура Д. Букстехуде (ок. 1637–1707) является особой гордостью датчан. Считается, что он родился в датском городе Хельсингёре. Другая версия места рождения – город Бад-Ольдеслоэ, также относящийся к Датскому королевству (ныне Германия). Период детства Букстехуде попадает на поздние годы правления Кристиана IV. До 1668 года композитор работал в городах Дании, а после связал свою жизнь с Любеком [A.L., 1904–1926].

kirkemusik», 1958), Нильса Мартина Йенсена (Niels Martin Jensen; 1937 г.р.) «Датский романс 1800–1850 годах» («Den danske romance 1800–1850», 1964), Кая Оге Брюуна (Kai Aage Bruun; 1899–1971) «Датская музыкальная история: от Хольберга²¹ до Карла Нильсена» («Dansk musiks historie: fra Holberg-tiden til Carl Nielsen», 1969).

Обобщением накопленных научных изысканий стал ранее нами упомянутый трехтомный фундаментальный труд Нильса Шёппинга (Nils Schiørring; 1910–2001) «История музыки в Дании» (1977–1978), который считается первым «классическим» датским учебником по теме. Он открывается описанием существующей на начало XX века специализированной литературы и впервые охватывает обширное историческое пространство, представляя этапы развития музыкальной культуры страны от эпохи викингов (около X века) до третьей четверти XX столетия. Творческие портреты композиторов и музыкантов, отдельные произведения, музыкальные организации рассматриваются в широком духовно-социальном контексте. Анализ этой монографии в 1980 году осуществил А.М. Мёллер [Møller, 1980], отзыв на который написал Оле Нёрлинг (Ole Nørlyng) [Nørlyng, 1982].

На рубеже XX–XXI веков в датском музыковедении возник интерес к теме национального и нордического тона, к отдельным вопросам датской музыки прошлых эпох и ее представителей. Отметим в этой связи работу Джона Гисселя (John Gissel) «Нордическая линия в датской музыке» [Gissel, 1999] (1999). В ней автор утверждает, что нордическая линия является особой характеристикой, которая не заключается только в романтической национальной концепции, а воплощается благодаря определенной древней скандинавской образности – викингской: холодной, в какой-то степени отчужденной, но в то же время воинственной, агрессивной, героической. Все это представлено в обращении композиторов к истории родной страны и скандинавского региона, к народным музыкальным традициям. В работе привлечен широкий историко-

²¹ Людвиг Хольберг (Ludvig Holberg; 1687–1754) – известный норвежско-датский драматург эпохи Просвещения, создатель датской драмы [Белянский, 2021в, с. 17–18].

художественный контекст с 1750 по 1920 год, достаточно рельефно показаны связи датской и иностранных культур. Причем Дж. Гиссель рассматривает нордическое именно как североевропейское, включающее скандинавскую и кельтскую традиции, т.е. макрокультурное взаимодействие.

В 2002 году Королевская библиотека Дании (Det Kongelige Bibliotek) на официальном сайте опубликовала цикл лекций, посвященных основным тенденциям в искусстве Дании со второй половины XIX до конца первой четверти XX столетия. Рубрика получила название «Письменный стол Георга Брандеса» по авторству первой лекции, принадлежавшей уже упомянутому нами знаменитому литератору, к которой добавляются документы и статьи современных ученых. Среди них имеются работы Анне Ёрбек Йенсен (Anne Ørbæk Jensen) и Клауса Рёллум-Ларсена (Claus Røllum-Larsen). Три статьи первой посвящены опере «Король и маршал» немецко-датского композитора Петера Хайзе (Peter Heise; 1830–1879) [Jensen, Peter], датским музыкальным журналам и музыкальной критике второй половины XIX века [Jensen, Musiktidsskrifter], творческому пути датской женщины-композитора Хильды Сехестед (Hilda Sehested; 1858–1936) [Jensen, Hilda]. В двух статьях другого автора представлены биографии и музыкальное наследие Кристиана Фредерика Эмиля Хорнемана (Christian Frederik Emil Horneman; 1840–1906) [Røllum-Larsen, Horneman] и Томаса Лауба (Thomas Laub; 1852–1927) [Røllum-Larsen Thomas]. Одним из ведущих исследователей датской музыки XVI–XVII веков является сотрудник Королевской библиотеки Бьярке Моэ (Bjarke Moe). Его перу принадлежат обзорные статьи: «Итальянская музыка при датском дворе во время правления Кристиана IV. Картина культурной трансформации» [Мое, 2011], «Торговля нотами в Копенгагене в XVII веке» [Мое, 2015], «Григорианское пение после Реформации в Дании» [Мое, 2018].

Другой вектор изучения датской музыки представлен в иностранном музыковедении – скандинавском, немецком, американском.

Лидер **шведского** музыкознания Бо Уолнер, известный прежде всего своими фундаментальными исследованиями истории шведской музыки, а

также работами о датских композиторах XX века К. Нильсене и Руде Иммануэле Ланггоре (Rud Immanuel Langgaard; 1893–1952), в 1962 году опубликовал статью «Национальный романтизм на севере. Музыка с 1830 по 1914 год в скандинавских странах» [Wallner, 1962/1963]. В четырех разделах работы автор обрисовывает творческую деятельность композиторов Швеции, Дании, Норвегии и Финляндии, определяет кульминационные точки развития каждой из национальных школ, выделяет историко-географические условия становления и развития скандинавской музыки. При этом в его понятийно-терминологическом аппарате постоянно фигурирует понятие тона, которым оперируют многие авторы работ о скандинавской музыке.

Среди других шведских трудов выделим статью Ф. Матиассена «Наше искусство называется Поэзия. “Оссиановская” увертюра Н.В. Гаде» (1971) [Mathiassen, 1971], содержащую некоторые биографические сведения о композиторе, цитаты его писем, связанные с историей создания произведения и обоснованием выбора программы. Главным достоинством работы является подробный анализ увертюры с описанием композиционных закономерностей, тембровой, тональной и тематической драматургии. Основные темы рассматриваются в их связи с народным кельтским и скандинавским мелосом.

Одной из выдающихся фигур **немецкого** музыкознания рубежа XIX–XX веков является композитор, музыковед и критик Вальтер Ниман (1876–1953). С 1898 по 1901 год он учился в Лейпцигской консерватории у композитора, дирижера и пианиста Карла Генриха Карстена Райнеке (1824–1910), в Лейпцигском университете у Гуго Римана (1849–1919) и Августа Фердинанда Германа Кречмара (1848–1924). В 1901 году защитил докторскую диссертацию под руководством Г. Римана. В. Ниман оказал значительное влияние на популяризацию скандинавских композиторов в Германии. Его перу принадлежат монографии «Музыка и музыканты XIX века» (1905), «Музыка со времен Рихарда Вагнера» (1913; 5-е и более поздние издания вышли под названием «Современная музыка после Вагнера»), «Ян Сибелиус» (1917), «Нордическая фортепианная музыка» (1918) [Walter Niemann, 1997].

В 1906 году В. Ниман опубликовал в Лейпциге монографию «Музыка Скандинавии. Путеводитель по народной и художественной музыке Дании, Норвегии, Швеции и Финляндии до наших дней» («Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart»). В главах о датской и шведской музыке история ведется с XVI века, в то время как описание музыки Норвегии и Финляндии начинается только с эпохи романтизма. Автор отмечает ландшафтное различие между странами и указывает, что данный фактор влияет на художественное восприятие жителями Скандинавии окружающего их мира, которое они отражают в музыке. Приведем следующую развернутую цитату, показательную с точки зрения географического детерминизма.

«У нас есть прекрасное ощущение, которое преобладает в датской природе с доминирующим синим горизонтом Балтийского моря, с обширными буковыми лесами, бесчисленными озерами провинций, и все это многообразие настроений богатых зерном равнин (курсив мой – Е.Х.). Скания²² – от прекрасных лесистых районов Венерна и Веттерна, на озере Меларен²³, от пустынной меланхолии богатого архипелага Бохуслен²⁴, от замерзшего и бесплодного Самланда²⁵ до огромных лесных районов северных провинций Швеции, богатых озерами и реками. И вот наконец дикая, гнетуще-величественная, угнетенно-тоскливая высокогорно-фьордовая природа Норвегии, архипелаговая и лесная природа Финляндии, страны “тысячи озер”! Все это отражается в музыке как рефлексия. Датская музыка – это преимущественно сладкое, светлое искусство, которое в своей меланхолии поражает лишь нежными тонами прекрасных, серых сумеречных настроений (курсив мой – Е.Х.). Норвежское искусство – это искусство серьезности и тягостной меланхолии,

²² Скания – географический регион на юге Скандинавского полуострова, который был датской территорией в начале эпохи Средневековья.

²³ Венерн, Веттерн и Меларен – крупные озера на территории Швеции.

²⁴ Бохуслен – территория Швеции, располагающаяся чуть севернее Скании, вдоль пролива Скагеррак.

²⁵ Самланд (или Замланд) – наземная и морская область современной Риги.

накрывающее пеленой тихой грусти даже свои веселые или идиллические творения. Посередине между той и другой находится шведская и финская музыка, искусство созерцательности, прелести и нежной, мечтательной меланхолии во всех оттенках, вплоть до выражения спокойной и довольной радости жизни и здорового, сильного жизнелюбия» [Niemann, 1906, S. 7–8]²⁶. Так автор акцентирует внимание на музыке Скандинавии как искусстве настроения в ее глубокой связи с природой.

Но говоря о характерных качествах становления скандинавских композиторских школ, В. Ниман отмечает, что рост мастерства датских композиторов и отражение в их творчестве определенного идейного духа произошёл только после непосредственного контакта скандинавских авторов с германской культурой: «Важной общей характеристикой всех нордических школ является наблюдение, что наши немецкие романтики, особенно Шуман, Мендельсон и находившийся под его влиянием датчанин Гаде, оказали чрезвычайно сильное влияние на скандинавов. Да, скандинавский романтизм открывается непосредственно через произведения скандинавских композиторов, которые прямо или косвенно получили вдохновение для своего творчества из музыкального центра немецкого романтизма, Лейпцига, после завершения обучения мастерству в том же немецком городе» [Niemann, 1906, S. 4]. Рассматривая творчество И.П.Э. Хартмана с точки зрения стилистических влияний, В. Ниман усматривает у него три направления: «универсальный» – континентальный европейский и, в частности, немецкий, «нордический» – северо-европейский, «датский», приводя в качестве примеров ряд произведений и нотные образцы [Niemann, 1906, S. 34–36], однако, никак их не комментируя. Кроме того, автор указывает на то, что среди всех скандинавских стран влияние немецкой музыки в меньшей степени отражается в датской и финской школе, и наиболее полно в шведской и норвежской [Niemann, 1906, S. 3].

²⁶ Любопытно, как в продолжение высказанной мысли Ниман пишет о родственности с русским искусством: «В этом богато развитом и бесконечно тонком и напряженном чувстве природы скандинавские композиторы вновь соприкасаются со многими русскими» [Niemann, 1906, S. 8].

Подобное видение ситуации немецким исследователем значительно отличается от взгляда датчанина А. Хаммериха, что дает нам веское основание в дальнейшем осветить предпосылки разночтений. Вообще, тема датско-немецких связей является особенной для музыкальной данистики. Здесь исторически сложилась своя парадигма, обусловленная активной миграцией немцев в Данию, причем не только в музыкальной культуре, но и в других сферах деятельности. Подробно об этом речь пойдет в следующей главе, но предварительно отметим, что многие датские композиторы имели немецкое происхождение, например, Ф. Кулау, Ф. Вейсе, династия Хартманов. В свою очередь, датские музыканты, как правило, обучались за границей, в основном в Германии, поскольку на родине у них не было возможности получить высокую квалификацию и заявить свое исполнительское искусство на международной арене. Именно тесные датско-немецкие взаимоотношения послужили импульсом, во-первых, к изучению музыки Дании европейскими музыкантами и музыковедами, среди которых ведущие позиции заняли немецкие исследователи, а во-вторых, для самих датчан – к обращению к теме культурного обмена с соседней страной. Данное направление получило интенсивное развитие уже во второй половине XX – начале XXI века, но в этой связи следует назвать известный труд «История оперы» А.Г. Кречмара, переведенный на русский язык в 1925 году, где была упомянута опера Ф.Л.Э. Кунцена «Хольгер Датский». К конфликтной ситуации в датском театре, возникшей после появления этой оперы, зарубежные музыковеды вернулись только на рубеже XX–XXI столетий: сначала датчанин Оле Конгстед (Ole Kongsted; 1943 г.р.) [Kongsted, 1996], а затем немецкий исследователь Генрих Вильгельм Шваб (1938–2025) [Schwab, 2001]. Обе работы затрагивают одну из интереснейших страниц в истории датской музыки, получившую название «Хольгерская распря».

Вехой в развитии датско-немецкого направления стало издание «Избирательное сродство. Два века музыкального взаимодействия между Данией и Германией», подготовленное в 2004 году коллективом авторов и выпущенное в Копенгагене [Jensen, 2001]. В 14 главах труда дается исторический обзор

взаимоотношений датских и немецких композиторов и музыкантов, организаций и образовательных учреждений, начиная с XVIII века. Отдельные главы посвящены самым крупным композиторам – Ф. Вейсе и Ф. Кулау (6), Н.В. Гаде (7), Р. Вагнеру (12) и К. Нильсену (14). При этом удивительно, что династия Хартманов осталась без внимания, за исключением небольшого материала о И.П.Э. Хартмане в главе «Германия как страна возможностей».

Существенный вклад в исследование творчества датского романтика Н.В. Гаде внес немецкий ученый Михаэль Маттер (Michael Matter), опубликовавший труд «Нильс В. Гаде и "нордический тон": прецедент музыкальной истории» [Matter, 2012], где осветил его симфоническое творчество. Ценность работы состоит в использовании фрагментов писем Н.В. Гаде с высказываниями композитора о своих произведениях.

Немецкие музыковеды проявили интерес и к фигуре Кристиана IV. Выделим статью 2012 года «"Очаровательное изобретение, созданное королем" Кристиана IV и его невидимая музыка» [Spohr, 2012] профессора Арне Шпора, в которой автор дает обзор искусств при дворе датского короля.

Датские композиторы, безусловно, привлекли внимание других зарубежных музыковедов современности. В частности, фигура Н.В. Гаде нашла своего исследователя в лице **американского** искусствоведа Анны Селенца, которая написала ряд трудов: о Н.В. Гаде, как о датском космополите [Celenza, 2008], о его раннем симфоническом творчестве [Celenza, 2001], об увертюре «Отзвуки Оссиана» [Celenza, 1998] и Восьмой симфонии [Celenza, 1999], а также две статьи о роли творчества Ханса Кристиана Андерсена в музыкальном искусстве [Celenza, 2009; Celenza, 2017].

Совершив историографический обзор зарубежных трудов, кратко остановимся на вопросе используемого в них понятия **тона**, столь характерного для скандинавского музыкознания, которое рассматривается не как звуковысотный параметр, а как национально-стилевой компонент. В связи с этим, в работах можно встретить понятия «датский тон», «норвежский тон», «шведский тон», «финский тон», причем исследователи в опоре на историко-

географический и ментальный факторы очень точно обозначают дифференциацию скандинавских культур. Показательна цитата Б. Уолнера о музыке Дании: «В истории датской музыки любят говорить не о национальном романтизме, а скорее о “датском тоне”, означающим то, что вдохновение исходит прежде всего от народной песни, что придает музыке идиллический, лирический характер» [Wallner, 1963, S. 63]. Музыковед подчеркивает другое важное качество: «Когда вы говорите о датском тоне в творчестве некоторых датских композиторов, это часто означает то же самое, что и когда вы говорите об очень тонких нюансах» [Wallner, 1963, S. 63]. Восприятие именно таких тонкостей важно при изучении любой скандинавской национальной композиторской школы, что позволяет опровергнуть распространенное мнение о стилевом единстве музыки Скандинавии. Безусловно, при наличии ряда общностей, существуют национальные компоненты музыкальной культуры скандинавских стран²⁷. Этому вопросу посвящены труды скандинавских и немецких исследователей [Hammerich, 1916; Hammerich, 1891; Matter, 2012; Niemann, 1906]²⁸.

В музыковедческом тезаурусе фигурируют также такие понятия как «скандинавский тон» и «нордический тон». Здесь прежде всего необходимо развести понятия «скандинавский» и «нордический», которые схожи с точки зрения отражения культурно-территориального объекта, но не являются взаимозаменяемыми при учете локальных нюансов. Если «скандинавское» ограничивается территорией Дании, Норвегии, Швеции (в отдельных случаях также Финляндии, Исландии и Гренландии²⁹), а также регионов, имевших в

²⁷ Данный вопрос требует специального исследования за рамками нашей работы.

²⁸ Примечательно, что среди композиторов Дании, Норвегии, Швеции и Финляндии редко находился тот, кто мог сочинять музыку во всех тонах. Но, как считал В. Ниман, «есть исключения, как это показал Григ в Норвегии, который владеет всеми тонами, от самой мрачной меланхолии до самого буйного веселья, до самого нежного энтузиазма, также как Маллинг в Дании, Шёгрен и Халлен в Швеции» [Niemann, 1906, S. 9]. Возможно, отчасти это послужило одной из причин всеобщего возведения Э. Грига в ранг лидера скандинавской музыки.

²⁹ Вопросы «скандинавского» вместе с понятием скандинавизма наиболее полно будут раскрыты нами в следующей главе.

Средневековые значительный контакт с викингской культурой (например, Англия, Шотландия, Ирландия), то «нордическое» (от нем. «Nord» – «север») подразумевает гораздо больший ареал, а именно Северную Европу, вбирающую в себя всю Скандинавию, север современных Франции (Нормандия) и Германии³⁰ (Мекленбург-Передняя Померания, Шлезвиг-Гольштейн, Нижняя Саксония, Гамбург, Бремен), Англию, Уэльс, Шотландию, территории городов восточной и южной части Ирландии (Дублин, Уэксфорд, Уотерфорд, Корк, Лимерик), Исландию и Гренландию. И в отличие от «скандинавского», в «нордическом» центром является немецкая архаическая история и культура, а также трактование ее влияния на соседние регионы.

Воплощению в музыке скандинавского и нордического тонов посвящен ряд представленных нами выше зарубежных работ. Например, упоминание нордического тона имеется в трудах В. Нимана о скандинавской музыке (1906) [Niemann, 1906] и А. Хаммериха об И.П.Э. Хартмане (1916) [Hammerich, 1916]. Нордический тон также кратко представлен у Дж. Гисселя в контексте разговора о творчестве И.П.Э. Хартмана и Н.В Гаде [Gissel, 1999]. Также этот вопрос освещается в докторской диссертации М. Маттера о Н.В Гаде [Matter, 2012] и в статье Майкла Фьельдсё (Michael Fjeldsøe; 1965 г.р.) «Лейпцигская модель и ее последствия. Нильс В. Гаде и Карл Нильсен как европейские национальные композиторы» (2019) [Fjeldsøe, 2019].

Следует отметить, что в вышеназванных исследованиях скандинавский и датский тоны, актуальные для наших изысканий, лишь маркированы, но не конкретизированы. Зарубежные ученые не поясняют, не дают их признаки, но исходя из их высказываний, можно очертить первые контуры обоих тонов в сравнительной таблице (Таблица 1).

³⁰ В этой связи следует также сказать о неэквивалентности понятий «нордический» и «германский» (или «немецкий»). Германцы – «название древних племен индоевропейской языковой группы, обитавших в центральной, западной и юго-западной Европе» [Ожегов, 2019, с. 203]. Таким образом, очерчивается определенный ареал бытования германской культуры, который мы будем именовать центральноевропейским.

Таблица 1. Признаки скандинавского и датского тонов
(по зарубежным исследованиям)

Скандинавский тон	Датский тон
<i>Локализация</i>	
Территории Скандинавского полуострова, островов Исландия и Гренландия	Территория Дании
<i>Сюжетно-историческая основа</i>	
Средневековье, эпоха викингов	Не обозначена
<i>Преобладающий характер, колорит тона</i>	
Сумрачный, героический, воинствующий	Нежный, светлый, идиллический, лирический

Теперь обратимся к **российскому музыкознанию**, в котором данистика появилась достаточно недавно, причем работы о датской музыке отличаются довольно избирательной тематикой. В такой ситуации неизбежна масса лакун в отношении изысканий о датском искусстве в целом. Отчасти это может быть объяснено тем, что многие труды иностранных ученых не были переведены на русский язык. Первопроходцами стали Р.И. Грубер и Б.В. Асафьев: первый осуществил перевод труда «Симфония от Бетховена до Малера» Пауля Беккера [Беккер, 1926], второй выступил редактором и написал вступительное слово к изданию. В работе имеется раздел об искусстве Скандинавии, где упоминаются датская музыка, которую Беккер считает находящейся под влиянием немецкой, и имя Н.В. Гаде.

В последующие десятилетия музыка Дании совершенно не привлекала внимание российских музыковедов, условно до 1983 года, когда Н.Н. Мохов защитил кандидатскую диссертацию «Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия» [Мохов, 1983а; Мохов, 1983б], став основоположником данистики в отечественной музыкальной науке. В своем труде Н.Н. Мохов опирается на широкий круг зарубежных источников, впервые введенных им в российский научный обиход. Это работы К. О. Брууна, С. М. Кристенсена, Э. Брюлля, К. Лаукса, Р. Лэйтона, К. Стоуна, двухтомная монография Т. Майера и Ф. Ш. Петерсена «Карл Нильсен, художник и человек», посвященные К. Нильсену сборники статей, письма композитора. Помимо главного объекта музыковед затрагивает ряд

вопросов, связанных с историей музыки Дании. В период работы над диссертацией им были опубликованы статьи, в том числе важная для нас работа «Некоторые страницы датской музыки» [Мохов, 1980] с обзором музыкальной культуры Дании, начиная с XVIII века. Следует также сказать, что в продолжение зарубежной терминологии Н.Н. Мохов затронул вопрос нордического тона с отсылкой на труд В. Беренда о Н.В. Гаде³¹ [Мохов, 1980, с. 155]. Российский исследователь отметил отсутствие конкретного определения данного термина датскими музыковедами, «когда они, не расшифровывая, так часто применяют в отношении музыки Гаде и Хартмана понятие *nordiske tone* (“северный тон”))» [Мохов, 1980, с. 155]. В дальнейших работах этого и других ученых понятия тонов не получили разработки.

Н.Н. Мохов заложил исследовательский вектор, связанный с датской симфонической школой XX века и ее лидером К. Нильсеном. В 2007 году была защищена еще одна кандидатская диссертация – Н.Л. Мамонтовой на тему «Карл Нильсен. Инструментальное творчество», где обзревается творческий путь композитора и его симфоническое наследие, рассматриваются три инструментальных концерта (для скрипки, флейты и кларнета), а также камерно-инструментальные и фортепианные произведения. Ей принадлежат статьи и тезисы докладов, воссоздающие творческий облик датского композитора, представляющие его театральные и симфонические сочинения [Мамонтова, 2001а; Мамонтова, 2007; Мамонтова, 2004; Мамонтова, 2001б; Мамонтова, 2005; Мамонтова, 2000; Мамонтова, 2005].

В целом, датская тема «продвигалась» в России очень медленно. После первой диссертации Н.Н. Мохова в течение 40 лет изредка появлялись статьи обзорного или жанрово-монографического характера. Таковы, например, его же публикации в труде «История Дании с древнейших времен до начала XX века» [Мохов, 1996], Л.Б. Кириллиной «Музыка Скандинавии» в третьем томе «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX

³¹ Berend W. Niels Gade, København, 1906.

века» [Кириллина, 2004], статья Л. Згары «Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена)» [Згара, 1998]. В 2007 году вышла статья С.Ф. Коперской об органном творчестве Н.В. Гаде и И. Хартмана [Коперская, 2007], которое не является главной сферой деятельности композиторов, но представлено яркими образцами литургической музыки, произведениями для романтического органа. Имеются две статьи о творчестве известного датского балетмейстера XIX века Августа Бурнонвиля: М.И. Безруковой-Долматовской [Безрукова-Долматовская, 1996] и А.П. Груцыновой «“Из Сибири в Москву”: русская история в датском переводе» [Груцынова, 2013]. Последняя посвящена балету, сюжет которого основывается на «известной (прежде всего – в первой половине XIX века) истории о Прасковье Луполовой, дочери разжалованного дворянина, сосланного вместе со своей семьей в деревню близ Ишима» [Груцынова, 2013, с. 49], добившейся в 1803 году у Александра I милости для своего отца.

В 2015 году, когда праздновалось 150-летие со дня рождения К. Нильсена, в Датском институте культуры Санкт-Петербурга был организован научный симпозиум. Тематика докладов связана с творческим обликом композитора, его симфоническими произведениями (главным образом, Пятой и Шестой симфониями). По итогам Симпозиума В.И. Ниловой опубликована статья «История музыки по Карлу Нильсену (к 150-летнему юбилею)» [Нилова, 2015].

Ведущим современным исследователем скандинавской музыки XX–XXI веков является Е.Г. Окунева. В центре ее научных интересов находится творчество таких мастеров как Пер Нёргор (Per Nørgård; 1932–2025), Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen; 1952 г.р.), Бент Сёренсен (Bent Sørensen; 1958 г.р.) [Окунева, 2024; Окунева, 2023а; Окунева, 2023б; Окунева, 2024, Окунева, 2025]. Так же под ее руководством выполняются квалификационные работы в русле современной данистики³².

³² Например, Коновалов И.О. Творческий метод Пера Нёргора: пути эволюции: выпускная квалификационная работа. Петрозаводск, 2025. 113 с. (рукопись).

Периоды рубежа XVIII–XIX веков и Золотого века в отечественном музыкознании представлены гораздо скромнее. Первое аналитическое рассмотрение датского произведения обнаруживается в диссертационном исследовании Г.А. Яруллиной «Симфоническое прочтение трагедий Шекспира композиторами XIX столетия» 2009 года, где в третьей главе идет речь о концертной увертюре «Гамлет» Н.В. Гаде с точки зрения преобразования «”формулы-портрета” шекспировского героя в русле рыцарской тематики с претворением *мотивов доблести, долга, любви и женского идеала*» [Яруллина, 2009а, с. 16].

В 2012 году М.В. Хвостиков защитил кандидатскую диссертацию «Фридрих Кулау и его флейтовые сочинения» [Хвостиков, 2012], в которой представил фигуру одного из выдающихся композиторов Дании, обозначил место флейтовых произведений в контексте эпохи и дал предметный анализ опусов Ф. Кулау. Автором были изданы статьи по данной теме [Хвостиков, 2011а; Хвостиков, 2011б; Хвостиков, 2011в]. Через 10 лет появилась кандидатская диссертация «Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств» Д.В. Бемянского [Бемянский, 2021б, Бемянский, 2021в] с соответствующими публикациями [Бемянский, 2019а; Бемянский, 2019б; Бемянский 2020; Бемянский, 2021а], посвященная датскому художественному творчеству в период романтизма, и поэтому она привлекает наше внимание.

В диссертации в опоре на труды датских ученых – физика Х. К. Эрстеда, литературоведа К. Л. Рабека и критика В. Веделя, объясняется понятие Золотого века в историко-культурном контексте Дании, перечисляются выдающиеся деятели различных наук (как гуманитарных, так и точных) конца XVIII – начала XIX века, повлиявшие на формирование романтизма; обозначаются рамки направления с обоснованием нижней границы – от начала века, характеризующегося упадком социальной и экономической сферы жизни Дании. Музыковед освещает характерные черты романтизма, связанные со средневековой викингской культурой и религией скандинавского региона, уделяя значительное внимание эстетике и поэтике датского искусства. Интересным аспектом диссертации являются творческие параллели деятелей музыкального

искусства Дании и стран Центральной Европы, с акцентом, безусловно, на немецко-датских связях и на влиянии французского искусства – здесь Д.В. Белянский опирается на диссертацию Дэна Шора³³.

Важный вопрос связан с датским фольклором и эпосом. Говоря об интересе к устному творчеству – сказкам, мифам, легендам и др., музыковед приводит краткое описание сборников народных песен, обозначает фигуру Андреаса Петера Берггрена как собирателя песенного фольклора, знакомит в данном контексте с творчеством двух ведущих деятелей датской литературы – Августа Готлиба Эленшлегера и Ганса Христиана Андерсена.

Среди имен музыкантов и композиторов им справедливо выделены Й.П.Э. Хартман и Н. Гаде как «два ключевых композитора Золотого века Дании» [Белянский, 2021в, с. 14], представлены их творческие портреты, рассмотрены ранние симфонические произведения Н.В. Гаде и опера «Маленькая Кирстен» Й.П.Э. Хартмана. В отношении Н.В. Гаде Д.В. Белянский отмечает, что в отечественном музыкознании сложилось неверное представление о том, что под немецким влиянием он утратил свою оригинальность, но впоследствии все же стал самобытным автором. Исследователь предлагает периодизацию его творчества в опоре на симфоническое наследие: «ранний» этап – до 1842 года; «в Лейпциге» – 1843–1848; «снова на родине» – 1848–1867; «поздний» период – 1867–1890. Говоря о первых симфониях Н.В. Гаде, он пишет об их национальном своеобразии, проявляющемся в опоре на датский фольклор [Белянский, 2021в, с. 157], хотя не приводит примеры. Подобный прием работы использует Й.П.Э. Хартман в опере «Маленькая Кирстен». Д.В. Белянский рассматривает музыкальную драматургию оперы, приводя тексты нескольких номеров в авторском переводе.

Таким образом, в диссертации достаточно обширно освещается датское искусство Золотого века и его основные темы, интересовавшие датчан, –

³³ Shore D. The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846: Diss. ... PhD / Dan Shore. The City University of New York, 2008. 233 p.

увлечение прошлым и скандинавской мифологией, культурный обмен, бидермайер³⁴. Автор впервые ввел в российский научный обиход ряд знаковых иностранных работ – труды А. Селенцы, работу В. Каппеля «Современные датские композиторы на фоне датской музыкальной жизни и истории» (1950)³⁵, исследование Ф. Смита «Нордическая музыкальная культура: от Средневековья до третьего тысячелетия» (2002)³⁶. Его исследование стало первым основательным шагом на пути к подробному изучению в России датской музыки до XX века и творчества ее главных представителей.

Подводя итог, обозначим ряд выводов. В Дании «родное» направление музыкознания складывалось постепенно, период спорадического накопления знания датчан относительно национальной культуры в XVIII–XIX веках привел к появлению первых фундаментальных трудов А. Хаммериха, В.К. Равна, К. Трейна. Этот импульс был подхвачен их последователями и активно развивался на протяжении XX века. Параллельно наука о датской музыке пополнялась знаковыми работами скандинавских, немецких, американских и российских ученых, предметом исследований которых были историко-стилевые, биографические, теоретические вопросы, часто в контексте иных сфер гуманитарного знания (география, социология). При этом в развитии датского музыкознания наблюдается «центробежный» тематический вектор – от центральных историко-панорамных исследований, классическими образцами которых выступают труды К.О. Брууна и Н. Шёрринга, к работам о локальных явлениях, вершинных опусах и выдающихся фигурах, в числе которых Ф. Вейсе, Ф. Кулау, П. Хайзе, Н.В. Гаде, К. Нильсен.

³⁴ «Понятие “бидермайер” традиционно связывается с немецкой и австрийской культурой 1815–1848 гг. (от окончания наполеоновских войн и до революционных событий 1848 г.)» [Белянский, 2021в, с. 42]. Главной его характеристикой были уют и чувствительность [Чеснокова, 2017, с. 2]. «Бидермайер – это не просто стиль, а отражение общественной атмосферы эпохи, образа жизни, вкусов и мировоззрения представителей бюргерства» [Чеснокова, 2017, с. 2].

³⁵ Kappel V. Contemporary Danish composers against the background of Danish musical life and history / Vagn Kappel. København: Det Danske Selskab, 1950. 115 s.

³⁶ Smith F. Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium / Frederick Key Smith. Greenwood Publishing Group, 2002. 216 p.

В российской музыкальной данистике обозначилась следующая двойственная ситуация. С одной стороны, отечественными музыковедами был впервые введен в оборот ряд иностранных работ, оказавших значительный импульс к освоению культуры *terra incognita Danorum*³⁷. С другой, несмотря на обстоятельное исследование Д.В. Белянского, многие явления датской музыкальной культуры по-прежнему нуждаются в освещении и осмыслении, особенно в свете развития идей национальной самобытности. В поле исследовательского внимания не вовлечена масса знаковых зарубежных трудов, охватывающих историко-социальные и музыкальные аспекты датского искусства, понимание которых необходимо для создания целостного объективного представления о музыкальной культуре Дании. Многие ее обозначенные, но до сих пор не освещенные в российской музыкальной науке имманентные процессы связаны с отражением особой ментальности скандинавского и, в частности, датского мира. Представлению основных концептов культурной идентичности в искусстве Дании последней трети XVIII – первой половины XIX века посвящена следующая глава.

³⁷ С лат. «неизвестная земля данов». Соединение двух знаменитых латинских выражений «*terra incognita*» («неизвестная земля») и «*Gesta Danorum*» («Деяния данов») – хроника датского монаха XII века Саксона Грамматика.

ГЛАВА 2.

МЕСТО ДАТСКОСТИ В РЯДУ КОНЦЕПТОВ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Музыкальное искусство Дании неотделимо от социально-политических и культурно-исторических процессов, во многом обусловленных взаимодействием с близлежащими государствами Северной Европы. Имея особое географическое положение и находясь в контексте этих процессов, Дания активно коммуницировала со своими непосредственными северными и южными соседями, обладая при этом своим имманентным менталитетом.

В эпоху Золотого века Дании получили развитие различные концепты культурной идентичности, один из которых, например, был связан с проявлением космополитического гуманизма, нацеленного на возвышение над всем национальным, связанного с желанием служить на благо всего человечества. Другие же являлись воплощением определенных национальных идей. Важно, что истоки данной ситуации относятся еще к XVI веку, о чем пишет Е.В. Возгрин: «Наступала пора расцвета двух выдающихся направлений в истории культурного развития Европы: космополитического гуманизма и зарождавшегося (и уже нашедшего себе выражение в памятниках эпохи) национализма — особо заметного в немецкой историографии» [Возгрин, 2019, с. 111]³⁸. В то же время в отношении немцев приведем любопытное (и важное для нас) наблюдение Е.В. Возгриной: ссылаясь на немецкого исследователя Х. Рисса, он цитирует швабского историка XV века Генриха Бебеля, который «ставил немцев

³⁸ Последняя обозначенная нами идея в исторической науке получила наименование «готизм», ее характеристика сводилась к активному изучению влияния древних готов на развитие европейской истории и культуры. Безусловно, народы скандинавских и германских государств имели притязания на титул наследника готов, а вместе с тем звания лидера среди народов Северной Европы [Невилл, 2022, с. 35]. Однако степень активной разработки и мотивации у каждого была разной. Так, «в период с XVI до XVIII век в Дании и Швеции вряд ли можно найти следы сознательного интереса к архаическим формам» [Невилл, 2022, с. 47].

превыше всех остальных народов на земле, утверждая, что лишь они сберегли в абсолютной чистоте и беспримесности свою древнюю кровь» [Возгрин, 2019, с. 111]. Подобные заключения раскрывались в работах других немецких авторов³⁹. Реакцией на еще более активное усиление германской идеи в XIX веке стало интенсивное развитие в Дании национальных вопросов скандинавского и своего датского, поскольку «различие социально-политических, географических, а в какой-то степени и этнических факторов обусловило неоднородность в характере становления скандинавских культур» [Мохов, 1980, с. 148].

Все эти сложные процессы межкультурной коммуникации (условно представлены в виде эйлеровых кругов, Рис. 1), способствовали формированию в Дании трех ключевых культурных концептов – скандинавизма, германизма и датскости, которые являются предметом последовательного рассмотрения в настоящей главе.



Рис. 1. Условная схема культурной коммуникации

§ 2.1. Скандинавизм: родство и разногласие

Скандинавизм как генеральное течение скандинавской историко-культурной мысли, связан, в первую очередь, с национальной ментальностью⁴⁰. В

³⁹ Например, работы Франциска Иреникуса (Franciscus Irenicus; 1494/1495–1553) «Экзегезы Германии» («Germaniae exegesis», 1518), «О переселениях разных племен» («De Gentium Aliquot Migrationibus», 1557).

⁴⁰ Существуют два синонимичных понятия скандинавизма и панскандинавизма. Под панскандинавизмом подразумевается территориальное, политическое, социально-экономическое и историко-культурное единство скандинавских народов. Как отмечает А.А. Григорьева, панскандинавизм проявлял антинемецкий характер и был направлен на политическое первенство Дании [Григорьева, 2013, с. 16]. В европейской культуре феномен панидеологии (от греч. Ραυ – весь) обращен на актуализацию национальных идей и проблем, конфессио-нально-культурной, самоидентификацией народов и самостоятельности государств, стремлением последних к геополитическому росту. «Целью панидеологий является, с одной стороны, создание наднационального государственного организма на общей этнической или религиозной основе, с другой, – решение исключительно внутренних, национальных задач.

посвященном этой проблематике датском историографическом труде 1900 года упоминается следующее: «”Скандинавизм” – это термин, которому не легко дать определение, поскольку он меняется с течением времени» [Clausen, 1900, s. 1]. Поэтому необходимо обозначить различные периоды в истории Скандинавии для выявления основных закономерностей в бытовании и развитии этого понятия в культуре и искусстве Дании. Поскольку происхождение идеи скандинавизма взаимосвязано с географическими границами скандинавского региона, важно обратиться к этому вопросу.

«Традиционно Скандинавия включает в себя три страны – Швецию, Данию и Норвегию. Некоторые авторы в состав Скандинавии включают Исландию, исторически связанную с Норвегией и Данией, однако сами исландцы (а также шведы, норвежцы и датчане) не считают Исландию частью Скандинавии» [Ванкукер, 2021, с. 44]. Помимо этого, к скандинавским странам периодически причисляют также Финляндию, которая по большей части связана со Швецией. Подобный процесс осуществляется и с островами Северной Атлантики. Таким образом, размывается граница между понятиями «Скандинавия» и «Страны Северной Европы» [Ванкукер, 2021, с. 44–45]. Это замечание ценно для нас и, в целом, для *нескандинавских* ученых, изучающих данный вопрос, поскольку оно отражает одно из основных положений «скандинавизма».

Данный термин может транслировать разные подходы, отражающие одну общую идею. С одной стороны, «под “скандинавизмом” понимаются любые течения в Скандинавских странах, имеющие объединительные тенденции» [Ванкукер, 2021, с. 288]. С другой – это общественное движение XIX века (его эмблема представлена на Рис. 2), главной целью которого служило *объединение* трех стран – Дании, Швеции и Норвегии, уже впоследствии, а именно с середины XX века, регион расширился за счет включения Исландии и Финляндии [Ванкукер, 2021, с. 288].

В связи с этим возникает естественный вопрос о соотношении национального и интернационального компонентов в панидеях» [Григорьева, 2013, с. 9].

Мотивы сплочения жителей Скандинавского полуострова, острова Зеландии и полуострова Ютландии пульсировали еще с начала нашей эры примерно до VI столетия. Как отмечает древнеримский историк Иордан (около V–VI веков) в трактате «О происхождении и деяниях гетов», существовавшие изначально на юге Скандинавского полуострова различные племена⁴¹ – свеи (они же светиды, свеоны) и гёты, гуты, гауты, геаты, представляли собой особый сплоченный народ готов (также известные как «гутоны»). На протяжении длительного времени, со II по VIII век, члены этих племен сосуществовали на территории Скандинавского полуострова, вступая между собой в различные формы взаимодействия, в том числе кровные союзы, поэтому у современных ученых возникают сложности в определении национальности древних скандинавов – кто из них свеи, а кто готы. Параллельно происходил процесс миграции некоторой части готов-свеев в Европу, вследствие которого формировались новые племена. Одним из таковых стали **дань**, отделившиеся до V века⁴². С течением времени сплоченность сменилась раздробленностью. Такое волновое развитие по принципу «объединение – разобщение» стало основополагающим для формирования североевропейской ментальности и обрело циклическую закономерность, повторяющуюся с определенной периодичностью.

Эпоха викингов (VIII–XI века) стала вторым витком сплочения скандинавов, но тенденция не имела повсеместного характера, поскольку была



Рис. 2. Эмблема скандинавизма (политический плакат середины XIX в.). Слева – флаг Норвегии, в центре – Дании, справа – Швеции. (Иллюстрация из открытых источников)

⁴¹ Иордан называл древнескандинавские племена древнегерманскими, не дифференцируя эти народы [Иордан, 2000, с. 65]

⁴² Трактат написан Иорданом со слов изгнанного короля герулов (гранниев) Родвульфа, рожденного в V веке [Хейвуд, 2017, с. 48]. Следовательно, даны отделились от свеев к этому времени. И именно даны вытеснили герулов из севера Ютландии [Иордан, 2000, с. 65].

связана с недлительной властью конунга⁴³ и распространялась не на все земли Скандинавии. Наиболее известным датским правителем, объединившим Данию и Норвегию на самый длительный для тех времен период (28 лет), является Харальд I Синезубый (Harald Blåtand; 911–986). Его обширное конунгство просуществовало до 1000 года [Ванкукер, 2022, с. 42–43].

В эпоху Средневековья в ходе исторического развития на юге Скандинавии окончательно сформировалось Датское государство (X век), которое заняло лидирующую позицию в регионе, чему послужила не только удачная военная и торговая политика. На протяжении достаточно длительного этапа культура данов, развивающаяся в русле общескандинавской, была центром всего североевропейского региона. Это отражено, например, в «Младшей Эдде», где упоминается легендарный датский конунг Фроди, который правил «во всех землях, где говорят по-датски» [Младшая Эдда, 1970, с. 142] – датским языком в то время назывался язык всех скандинавов [Мельникова, 1996б, с. 235; Хейвуд, 2017, с. 275]. Но скандинавская проза – не единственный источник, подтверждающий, что раннее датское государство было главенствующим. Византийский историк Прокопий (500–565) указывал, что земли Ютландии – это «земли данов» [Мельникова, 1996б, с. 37]. В Европе того времени всех скандинавов называли именно данами, т.е. эта народность являлась наиболее представительной. Однако с гибелью Харальда III Сурового (Haraldr Sigurðarson; 1015–1066) закончился трехвековой период вооруженной экспансии скандинавских правителей [Ванкукер, 2022, с. 48], после чего на несколько веков прекратились попытки объединения земель Дании, Норвегии и Швеции под эгидой единого властителя.

Новая волна развития идеи объединения возникла в XIV веке. Этот период преимущественно связан с активной политической деятельностью Маргрете I Датской (Margrete Valdemarsdatter; 1353–1412) – дочери датского

⁴³ Конунг – верховный правитель в Скандинавии в эпоху викингов.

короля Вальдемара IV Аттердага (Valdemar Atterdag; 1320–1375)⁴⁴: «Сначала в качестве регента, во время несовершеннолетия ее сына Олафа, а затем после его смерти (1387 год) в качестве суверенной королевы она правила Данией, а с 1380 г. также Норвегией, которая перешла к ней после смерти ее мужа короля Хакона. Так был заключен союз между этими двумя королевствами, которому суждено было продлиться более четырехсот лет. Но Маргрете не остановилась на этом; вскоре, благодаря решающей победе при Фальчёпинге в 1389 году, она добавила к своим двум коронам корону Швеции, став, таким образом, единственной владычицей скандинавских стран» [Weitemeyer, 1891, р. 10–11]. Для того, чтобы закрепить за собой власть, Маргрете I организовала собрание знати Дании, Норвегии и Швеции в Кальмаре (Швеция), на котором были сформулированы меры для совместного избрания монарха (а именно – ее). На собрании были урегулированы вопросы, общие для всех трех королевств [Weitemeyer, 1891, р. 11]. Формирование союза вошло в историю под названием Кальмарская уния, которая просуществовала с 1397 по 1523 год. Причиной распада послужило расхождение интересов и особенно неудовлетворенность Швеции датским превосходством в политических делах. Российский историк Г. Форстен писал: «Уния установила супрематию Дании над другими королевствами. Вся последующая история скандинавского севера характеризуется стремлением Норвегии и в особенности Швеции выйти из-под зависимости Дании» (цит. по: [Ванкукер, 2021, с. 113]).

Исходя из всего этого, неудивительно, что в идее объединения между тремя государствами появились «трещины», а затем и вовсе наступило очередное «затишье», которое нарушилось только во второй половине XVIII века. Одной из причин этой ситуации стали датско-шведские войны в XVII веке за Балтику, которые привели к поражению Дании и существенному ослаблению ее позиции. Соседство России со Швецией и Пруссии с Данией, лидерский

⁴⁴ Прозвище «Аттердаг» с датского переводится как «снова день». При правлении Вальдемара IV Дания стала первой в Балтике державой, его авторитет укрепился всеобщей любовью датского народа к правителю. Вальдемар IV стал национальным героем Дании.

статус в Европе этих государств провоцировали очередную волну развития идей объединения. Для каждой из скандинавских стран подобное движение имело исключительно политические основания, но «сама мысль о былом единстве <...> продолжала жить в общественном сознании или подсознании скандинавов» [Мацевич, 2016, с. 178]. Новая национальная философия получила поддержку и активное распространение в научных и литературно-художественных кругах на рубеже XVIII–XIX веков.

Именно в это время в Дании зарождается и осмысливается понятие **скандинавизма**, фигурирующее не только как «политический скандинавизм», но и в сфере культуры – «литературный скандинавизм» (он же «академический») [Ванкукер, 2021, с. 289]. Еще во второй половине XVIII века датский писатель, профессор политологии и королевский преподаватель Йенс Шелдеруп Снеердорф (Jens Schielderup Sneedorff; 1724–1764) призывал к сотрудничеству между Данией и Швецией в сфере науки, для оптимизации научной литературы ратовал за возрождение общего языка, который был бы общепонятным для скандинавских ученых [Ванкукер, 2021, с. 289]. В 1792 году его сын, историк Фредерик Снеердорф (Frederic Sneedorff; 1760–1792) продолжил развивать идеи объединения северных королевств. Известный шведский теоретик искусства, художник, гравер и архитектор Карл Август Эренсвельд (1745–1800) проводил частные лекции по данной проблематике. В 1796 году было основано «Скандинавское литературное общество» (Det Skandinav iske Litteraturselskab), учредителем которого выступил датский профессор литературы, историк, филолог и фольклорист Расмус Ниеруп (Rasmus Nyerup; 1759–1829). Отметим, что он был активным собирателем и пропагандистом народной скандинавской поэзии. Все обозначенные события относятся к раннему этапу развития концепта скандинавизма в Дании, который именуется как протоскандинавизм [Ванкукер, 2021, с. 289].

Вехой в развитии идей объединения, обсуждаемых в скандинавском обществе, стали 1809–1810 годы, – особенно тяжелый для Дании период. Не оправившись от военно-морского конфликта с Британией и морской осады

Копенгагена (1801), Королевство было вынуждено лавировать между тремя сильнейшими, конкурировавшими между собой империями – Российской, Французской и Британской. Датской монархии пришлось сделать сложный выбор, и в итоге страна оказалась за французскими «баррикадами» как часть наполеоновской армии. В то же время, «участие Дании в наполеоновских войнах и вызванные этим фактором политические и экономические трудности благоприятствовали распространению романтических идей. Однако патриотический подъем очень скоро сменило разочарование, порожденное военными и политическими неудачами, в частности потерей Норвегии»⁴⁵ [Куприянова, 1996, с. 373]. Вероятно, реакцией на эти два фактора стало погружение деятелей искусства в возвышенный мир героического прошлого своей страны, в область фантазии и мечты, которые культивировались на протяжении около трех десятилетий XIX века [Белянский, 2020, с. 32].

Нежелание датской интеллигенции быть втянутой в серьезные европейские военно-политические конфликты побуждало ее искать утешение в собственных скандинавских корнях, в могущественном прошлом. Единственный выход из затруднительного положения виделся именно в объединении датчан с близкими по ментальности и духу народами – норвежцами и шведами. На последних делался упор, поскольку именно Швеция на скандинавской политической арене являлась главным оппонентом, в то время как Норвегия, несмотря на ее специфику, воспринималась, скорее, частью Дании. Эти настроения активно витали в университетских и салонных кругах, что способствовало социокультурному обмену в датско-шведской студенческой среде, а также всплеску интереса к переводу литературы местных авторов о скандинавизме на датский, шведский и норвежский языки.

Именно эти процессы послужили импульсом к появлению на литературной арене главных фигур, генерирующих скандинавское национальное чувство. Таковыми стали датский поэт и драматург, автор слов национального

⁴⁵ Выход Норвегии из-под власти Дании произошел в 1814 году.

гимна Адам Готлиб Эленшлегер (Adam Gottlob Oehlenschläger; 1779–1850), шведский историк, поэт, публицист, композитор и педагог Эрик Густав Гейер (1783–1847), его соотечественник поэт, драматург, член Шведской академии и Шведской королевской академии наук Эсайас Тегнер (1782–1846) и два представителя «готской школы», шведы поэт и врач Пер Хенгрик Линг (1776–1839) и писатель и переводчик Арвид-Август Афцелиус (1785–1871). Они занимались изучением древнего поэтического творчества скандинавов, воспевавшего героическое прошлое и легендарно-мифологические образы, и в 1812–1816 годах публиковали свои научные изыскания. Например, в предисловии к сборнику народных песен, изданному Э. Гейером совместно с А.-А. Афцелиусом, сделано указание на общую нордическую природу народных песен [Clausen, 1900, s. 30], что лишь подчеркивает древнее культурное единство Скандинавии.

В русле тенденции активного увлечения фольклором знаковым событием в музыкальной жизни Дании стала публикация сборника «Избранные средневековые датские песни» (*Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*; 1812–1814), составленного коллективом авторов-собрателей народных песен – Вернером Хансом Фредериком Абрахамсоном (Werner Hans Frederik Abrahamson; 1744–1812), Расмусом Ньюерупом (Rasmus Nyerup; 1759–1828) и Кнудом Люне Рабеком (Knud Lyne Rahbek; 1760–1830) [Abrahamson, 1814]⁴⁶. Это пятитомное собрание уникально тем, что в нем приведены ноты народных мелодий, всего около 350 песен⁴⁷. Не менее важной фигурой, сыгравшей значительную роль в развитии скандинавской фольклористики, является Андреас Петер Берггрен (Andreas Peter Berggreen; 1801–1880). Этот датский композитор, педагог и собиратель народных песен известен прежде всего как автор фундаментальной 11-томной антологии для голоса и фортепиано «Народные песни и мелодии, отечественные и зарубежные» (*Folke-sange og melodier*,

⁴⁶ Достойно внимания то, что датчане хронологически одними из первых в Европе начали собирать и издавать народные песни [Белянский, 2021в, с. 141].

⁴⁷ Как пишет Д.В. Белянский, примечательными деталями этого источника является изложение мелодий без аккомпанемента, а также родство образцов с музыкой XIX века, нежели Средневековья [Белянский, 2021в, с. 56].

fædrelandske og fremmede; 1-е издание 1842–1855, 2-е расширенное издание 1861–1871). Д. Белянский отмечает главную особенность работы Берггрена в привлечении фольклорных источников совершенно разных регионов с различными версиями народных мелодий [Белянский, 2021в, с.57].

Одним из показательных произведений литературного скандинавизма является программное стихотворение А. Эленшлегера «Золотые рога», опубликованное в сборнике «Стихотворения 1803». В трактовке этого сочинения утраченные золотые рога становятся поэтическим символом прекрасного героического скандинавского прошлого Дании, «даром древних богов», который должен был пробудить и возвысить души, но так и остался непонятым. Стихотворение было написано после встречи поэта с естествоиспытателем и философом Хенриком Стеффенсом⁴⁸ (1773–1845), который в 1802 году в Копенгагене читал лекции о философской и эстетической теории немецких романтиков [Куприянова, 1996, с. 373]. Позже И.П.Э. Хартман создал одноименную мелодекламацию для чтеца с оркестром, закрепившую скандинавизм в музыкальном искусстве (1832).

Датская романтическая литература, подобно немецкой, отдавала предпочтение не античным сюжетам, а скандинавской мифологии и национальной истории. А. Эленшлегер задавался вопросом, в чем датская литература может найти наибольшее свое выражение – в северной мифологии или заимствованной и принятой за универсальную греческой, и пришел к тому, что первая достаточно точно отражает национальный нордический характер [Коровин, с. 67–68]. Вдохновившись мифологией, Эленшлегер создал новеллу «Эрик и Роллер» (1802), «Сагу о Вёлундуре» (1805), трагедии «Бальдур Добрый»

⁴⁸ Стеффенс Хенрик, также Штеффенс – ученый-универсалист, натурфилософ и писатель-романтик. Развивал идеи всеобщей связи явлений, эволюции природы, человеческого рода и истории. Его труды положили начало разработке теории наук (прежде всего теоретической физики) философии и истории [Куприянова, 1996, с. 373].

(1806), «Ярл Хакон» (1807), «Пальнатоке» (1809), «Аксель и Вальборг» (1810), «Стеркоддер» (1812.) и др.⁴⁹

Творчество датского поэта, религиозного деятеля, педагога и просветителя Николая Фредерика Северина Грундтвига (Nikolaj Frederik Severin Grundtvig; 1783–1872) также оказало большое влияние на культурную жизнь Скандинавии: «Он ратовал за возрождение национального духа, за единство скандинавских народов. Считая основой нации крестьянство, Грундтвиг боролся за демократизацию церкви, за приобщение крестьян к культуре <...> Грундтвиг перевел множество образцов древнескандинавской поэзии; его псалмы, часто близкие к фольклорной традиции, на долгие годы вошли в повседневный быт датчан» [Мельникова, 1996а, с. 347]. Наиболее известными работами поэта являются «Мифология Севера» (1808) и цикл драматических поэм «Сцены упадка героической эпохи на Севере» (1809–1811). Особым вкладом Грундтвига в развитие национальной прозы считается перевод скандинавских саг «Круг земной»⁵⁰ (1818–1821), в котором автор рассматривает древнескандинавскую мифологию через призму христианского мировоззрения. Такое «сочетание углубленного интереса к язычеству с вдохновенной преданностью христианству» [Коровин, 2011, с. 80] стало отличительной чертой датского романтизма. Более того, именно деятельность Н.Ф.С. Грундтвига во многом способствовала укреплению в национальном сознании датчан своей характерной **датскости** (danskhed): «Многие выдвинутые Грундтвигом тезисы до сих пор сохраняют свою актуальность и положены в основу того свода гласных и негласных правил, в соответствии с которыми датчане сами определяют свое национальное своеобразие, ту самую “датскость”» [Красова, 2023, с. 126], о чем пойдет речь в соответствующем параграфе настоящей диссертации.

⁴⁹ Помимо скандинавской тематики, А. Эленслегер интересовался другими романтическими инонациональными сюжетами. Таковы комедия «Представление в ночь на Ивана Купала» (1803) и аллегорическая драма «Аладдин, или Волшебная лампа» (1805).

⁵⁰ «Круг земной» – свод скандинавских саг, автором которых предположительно является скальд из Исландии Снорри Стурлусон (1178–1241). Саги повествуют о жизни в эпоху викингов и становлении северных государств, также содержат сведения о других странах, таких как Англия, Русь и Византия.

Чуть позже – в 1820-е годы – в датской литературе уже наметится смена интереса к внутреннему миру человека, его переживаниям, чувствам, при сохранении поэтизации скандинавской старины. Главным представителем этого направления станет Йохан Людвиг Хейберг⁵¹ (Johan Ludvig Heiberg; 1791–1860), создавший популярное в Скандинавии произведение «Холм эльфов» (1828), в котором соединяются и скандинавская мифология, и отображение внутреннего мира главных героев.

Несмотря на определенные достижения представителей скандинавизма, эти идеи все меньше находили отклик в образованных кругах. Возникло, своего рода, взаимоотталкивающее движение – наряду с центробежным общескандинавским вектором возникла центростремительная направленность к национальной локализации, самодостаточности. Первой здесь выступила Норвегия, объявив в 1814 году о своей сепарации, что существенно сказалось на дальнейшем развитии скандинавизма [Clausen, 1900, s. 26].

В этом сыграл немаловажную роль социальный фактор. Дело в том, что преобладающее в Дании необразованное население характеризовалось крайне неподвижным с точки зрения пан-идеологии мышлением, которое базировалось на сугубо датских настроениях⁵² [Clausen, 1900, s. 33–34]. Такой дисбаланс не только вносил коррективы в направленность развития передовой философской мысли, но существенно влиял на внешнюю политику Дании. Еще в 1809 году в ходе государственного переворота был свергнут шведский король Густав IV Адольф (Gustav IV Adolf; 1778–1837), что дало возможность монарху Дании и Норвегии Фредерику VI (Frederick VI; 1768–1839) короноваться в Стокгольме, объявив себя еще и королем Швеции. Однако из-за проявленной медлительности и отсутствия поддержки датского общества он упустил свой шанс [Ванкукер, 2021, с. 289]. «С необыкновенным мастерством и энергией Фредерик VI отдался тому, что он позже, покачив головой, назвал своей

⁵¹ Хейберг Йохан Людвиг – датский поэт, драматург и критик, руководитель Королевского театра в 1849–1856 гг., создатель датского национального водевиля.

⁵² Подобная тенденция на сохранение своих истинных корней наблюдалась в Норвегии и в Швеции [Clausen, 1900, s. 33–34].

“романтической идеей”. Десять недель он надеялся стать королем Швеции. Когда надежда рухнула, ни о каком “скандинавизме” речи больше не шло» [Clausen, 1900, s. 21]⁵³.

Ситуация кардинально изменилась в 1840-е. В это время на юге Дании велись активные споры с Пруссией в отношении датских территорий Шлезвиг и Гольштейн. Страна обратила взор на север в поисках поддержки у Швеции и Норвегии, с надеждой на приток новых сил в Данию. Поэтому в период постепенного накала конфликта, вылившегося в Датско-прусскую (Трехлетнюю) войну 1848–1850 годов, Дания вновь становится «колыбелью» скандинавизма. Под страхом проигрыша важной части территорий идея объединения уже стала близка и понятна не только правящей монархии и интеллигенции, но и простому народу. Однако воззвания датчан к своим скандинавским соседям не были поддержаны. Осознание незавидной геополитической позиции позже пришло к Швеции, которую на востоке сдерживала Российская Империя. Норвегия оставалась самой дистанцированной от общескандинавских идей страной. Ее главным стремлением было обретение независимости, самобытности и автономности, но находясь «зажатой» меж двух других властвующих скандинавских стран, настаивавших на необходимости объединения, она подчинилась их желанию. И причина подобной «мягкости» была одна: в контексте скандинавизма XVIII века это явление было *интернациональным* для каждой отдельно взятой скандинавской страны, но зрелому скандинавизму Золотого века присущ именно *национальный* характер [Ванкукер, 2021, с. 289]. Начиная с 1840-х годов тенденция сближения путем стирания множественных различий между скандинавскими народами стремительно «растворяется» [Clausen, 1900, s. 18–19]. Такая трактовка отражает два важных момента. Первый связан с подчеркиванием значения союза между тремя королевствами. Второй, учитывая все предшествующие политические разногласия и споры между датчанами, шведами и норвежцами, направлен на сохранение национальных

⁵³ Проявление скандинавизма в политике, связанное с рефлексией какого-либо скандинавского правителя, стало именоваться «династическим» [Ванкукер, 2021, с. 289].

особенностей каждого народа, чего в период протоскандинавизма и затем в первой трети XIX века не наблюдалось. Таким образом, достижение скандинавов тогда состояло в том, что «северяне дали Европе первый образец такого народного единения» [Возгрин, 2015, с. 57].

В истории датского искусства 1830–1840-е годы знаменуют собой кульминацию Золотого века. Национальное единство скандинавских народов в поэтической форме провозгласил известный датский создатель сказок, стихотворений и поэм Ганс Христиан Андерсен (Hans Christian Andersen; 1805–1875), написавший в 1839 году, после визита в Швецию, стихотворение «Я – скандинав», которое впоследствии стало гимном скандинавизма. Одна из строк обозначила своеобразное кредо: «Мы – один народ, нас называют скандинавами». Известны два высказывания Г. Андерсена, касающихся его впечатлений от поездки в Швецию и о создании произведения: «Я полюбил и страну, и людей и почувствовал, как я уже сказал, что границы моего дома расширились. Я вдруг понял, насколько родственны шведы, датчане и норвежцы, и с этим чувством сразу после возвращения написал стихотворение» (цит. по: [Hans Christian]). Изучая его творческие импульсы, невозможно не отметить особый романтический оттенок, исходящий от концепта скандинавизма, вдохновившего автора: «Я почувствовал красоту скандинавского духа, то, как три родственные нации постепенно срослись, и тогда мне пришло в голову, что у нас троих нет национального гимна. Я хотел рассказать об этом, но сказано – сделано. Думаю, я найду подходящую мелодию, вроде той, что у нас есть для “Kong Christian” («Король Кристиан»), и тогда она вполне может стать скандинавской...» (цит. по: [Hans Christian]).

Примечательно, что именно «скандинавское» стихотворение побудило известного в то время шведского издателя Бернхарда Кронхольма (1813–1871) уговорить известного поэта-сказочника начать сотрудничать со шведским скрипачом, хормейстером и композитором Отто Линдбладом (1809–1864) для создания музыки на текст Г.Х. Андерсена. Произведение для мужского хора в четырех частях было опубликовано к началу 1840 года в качестве

музыкального приложения к шведско-датскому новогоднему подарочному литературному изданию «Херта» («Hertha») (Пример 1) [Andersen, 1840b]. 26 января стихотворение появилось на первой странице датской газеты «Отечество» («Fædrelandet»), которая транслировала идею скандинавского единства.

Пример 1. Гимн «Я – скандинав», муз. О. Линдблада [Andersen, 1840b]



В течение последующих пяти лет музыкальная версия гимна прочно вошла в репертуар студенческих обществ Копенгагена и шведского Лунда. Существует предположение, что сам О. Линдblad, дирижировавший студенческими хорами, активно включал гимн скандинавизма в их репертуар (Hans, 2009). Когда в апреле 1840 года Г.Х. Андерсен посетил Лунд, студенты приветствовали его этим гимном и другими национальными песнями. В 1845 году произошла знаменательная встреча учащихся университетов трех северных стран, шведы приветствовали норвежцев в гавани Копенгагена гимном скандинавизма, который уже к этому времени был включен в один из первых норвежских сборников мужских хоровых песен.

Чуть ранее, в 1839 году, датским органистом, композитором и музыкальным педагогом Йоханом Христианом Гебауэром (Johan Christian Gebauer; 1808–1884) была создана другая версия гимна для четырехголосного хора и фортепиано, изданная тоже в 1840 году, но после публикации произведения О. Линдблада (Пример 2) [Andersen, 1840a].

Пример 2. Гимн «Я – скандинав», муз. Й. Гебауэра [Andersen, 1840a]

2 **Maestoso.** Skandinavisk Sang.

Alto. Vi I Vi er et Folk, vi kaldes Skand_ na _ ver, i tren_ de. Riger er vor Hjemstavn dødt, men mellem

Tenore. Vi 6. Lad os den skjøn_ ne Enighed for_ svig_ de! Dansk, Svensk og Norsk blaa_ den rø_ ke Haand; de gamle

Basso.

Piano. **Forte.** **Ped:**

No_ tids store Blum_ l_ ga _ var, er den, vor Hjer_ te søxer til et Heelt. Lad os_ to glømt hvis_ se os U_ ret ske_ te, Tidsanden

Fel_ k_ saunge os for_ bin _ de, i Me_ lo_ di _ en er et kraftigt Haand. Af E_ sig_ ke_ den Sad kan Gædt man høster; vi sk_ e

om en luttet Marga_ re_ the for_ e _ nar os, den trofæ Kraft for_ le_ her, selv Spræget os for_ e _ nar. Fra Fjeld, i Skov og ved det natblaa

højt med Vester og mod Ø_ ster i Fryd og Særg! O her er godt i at ve_ rel Høi le_ va_ ra Kjø_ te! Fra Bjerg og Birk og Gran, vi et o _ var

Soprano. Fra Fjeld, i Skov og ved det nat _ blaa Har jeg jublet glæd: jeg er en Skan_ di _ nav _ _ _ _ !

Chor. **Alto.** Hav jeg jublet glæd: jeg er en Skand_ na_ vi!

Tenore. Fra Fjeld, i Skov og ved det nat _ blaa Har jeg jublet glæd: jeg er en Skan_ di _ nav _ _ _ _ !

Basso. Hav, lyd Glædesang: jeg er en Skand_ na_ vi!

Ped:

В 1841 году Й.Х. Гебауэр хотел добиться исполнения гимна Музыкальным обществом в аранжировке для мужского хора и оркестра, но его предложение было отвергнуто. Несмотря на это гимн Й.Х. Гебауэра прочно вошел в музыкальный обиход Дании после премьеры на заседании Скандинавского общества в начале 1840-х и в 1844 году обрел пафосное название «Новая музыка». И хотя по популярности этот гимн уступал сочинению О. Линдблада, причиной чего могла вполне послужить непростая мелодия [Hans Christian], все же он продолжал исполняться (например, в мае 1848 года в копенгагенском театре его спел мужской хор из 150 человек [Hans Christian]) и публиковаться в сборниках, выходивших вплоть до 1870 года.

Идеи скандинавизма получили также развитие в датской национальной живописи, в чем сильны заслуги Нильса Лоритса Хейена (Niels Laurits Andreas Nøyen; 1798–1870) – первого в Дании критика и историка искусства, хранителя при Королевском собрании живописи, одного из учредителей копенгагенского Общества любителей искусств (1825). В 1844 году он выступил с манифестом «Об условиях развития скандинавского национального искусства», в котором подчеркнул необходимость освобождения от немецкого влияния. Благодаря его активному призыву к художникам писать образы отечества, скандинавские и датские пейзажи, историю и мифологию, в среде живописцев все больше проявлялся интерес ко всему национальному. Однако постепенно эта тенденция выразилась в отношении все же не к скандинавскому, а именно датскому⁵⁴.

На дальнейшее развитие скандинавизма значительно повлияла война с Пруссией (1848–1850), которая принесла Дании неоднозначные результаты: «Исход Трехлетней войны в глазах датской общественности представлялся блестящей победой, что породило неоправданно завышенную оценку военной мощи Дании» [Палудан, 2007, с. 326]. Проблемы в стране обнажились не только во внешней, но и во внутренней политике, когда остро встал вопрос о выработке правительством проекта конституции, приемлемой для датского

⁵⁴ Об этом более подробно изложено в § 2.3.

общества и удовлетворяемой требованиям великих держав. Во второй половине XIX века идеи скандинавизма в Дании пересматривались неоднократно, уступив впоследствии общенемецким настроениям (подробнее об этом – в очерке Приложения 1).

Таким образом, скандинавизм, имеющий глубокие исторические предпосылки, зародившись в конце XVIII века как национальный концепт единства трех скандинавских стран – Дании, Швеции и Норвегии, обрел расцвет и зрелость в XIX столетии. Несмотря на устойчивую мысль о сплочении трех народов, оно, как показала история, было не всегда успешно, поскольку отторжение друг от друга укоренилось в сердцах датчан, шведов и норвежцев еще со времен Средневековья. Именно поэтому сам процесс развития скандинавизма получил, своего рода, волнообразный характер, отличающийся «взлетами» и «падениями» на протяжении XIX века с распадом в XX веке вплоть до образования Северного Совета. Что же происходило в Дании в XVIII и XIX веках во время отдаления от идей скандинавизма?

§ 2.2. Германизм и датско-немецкое противостояние

В истории культурных взаимоотношений трех скандинавских стран – Дании, Швеции и Норвегии – определяется закономерность, которая основывается на чередовании центробежного и центростремительного процессов – сближения народов под влиянием скандинавизма и его распада. В Дании в периоды разобщения с главными северными соседями складывалась особая ситуация. Одной из ее причин являлись неоднозначные, существовавшие еще со времен Средневековья, датско-немецкие связи, вылившиеся в активное противостояние германизму⁵⁵.

⁵⁵ Историческое противостояние датчан и немцев происходит еще со времен Средневековья. Как повествует Рюдская летопись, реагируя на пленение датского короля Вальдемара Победоносного (1170–1241) в 1223 году: «немцы никогда или редко, когда побеждали или добивались триумфов иначе, чем предательством или изменой, таковы они от природы и так это явствует из пленения двух поименованных королей и из многих других дел» (цит. по: [Возгрин, 2019, с. 32–33]). Летопись представляет хорошую попытку воплотить историю Дании «как первоначально определившуюся противоречием между датчанами и

Такая двойственная позиция наиболее концентрированно обозначилась в социокультурной сфере именно в XVIII веке и была обусловлена прежде всего политической и культурной ориентированностью Дании на различные европейские страны – Россию, Англию, Францию, итальянские и германские страны. Но именно последние сыграли наиболее ощутимую роль «экспансии» в отношении Дании. Выходцы из германских стран находились на высоких государственных постах и продвигали интересы своей исторической родины. Ярким деятелем и фактически главой Дании в 1770–1772 годах был прусс Иоганн Фридрих Струэнзе⁵⁶ (1737–1772), верный последователь французских просветителей. «За два года правления им были намечены и отчасти проведены порядка 600 более или менее крупных государственных мероприятий. <...> Считается, что И.Ф. Струэнзе повредило его пренебрежение к датскому языку. Его указы составлялись на немецком языке, коллегии употребляли в качестве правительственного и делового языка исключительно немецкий. Прощения всякого рода, адресованные в правительственные учреждения, также приходилось писать по-немецки, иначе их даже не читали» [Ванкукер, 2021, с. 176–178]. В немецких кругах И.Ф. Струэнзе считался крупной политической фигурой, которая была запечатлена уже в XIX веке в произведениях литературы и музыки⁵⁷.

Инонациональная ориентированность проявлялась не только в политике, но во всех сферах жизни датского общества, в том числе и музыке. Приезжие артисты занимали значимые должности в музыкальных кругах,

немцами, причем героические роли доставались первым» [Возгрин, 2019, с. 33]. Подобные мотивы противостояния обнаруживаются и в других средневековых датских летописях – из Рибе, из Лунда [Возгрин, 2019, с. 34–35], «*Brevis Historia Dacie*» («Краткая история Дании» (1186–1187)) Свена Аггесена и Ёмской летописи (ок. 1268).

⁵⁶ Советник монарха И.Ф. Струэнзе издавал от имени большого короля указы и обращения, но даже высокий политический пост не спас его от казни за любовную связь с королевой.

⁵⁷ Например, в 1856 году Дж. Мейербер по заказу прусского короля Вильгельма IV создал музыку к драме «Струэнзе», основанной на его биографии. Это сочинение неоднократно звучало на концертах Русского музыкального общества и Ц.А. Кюи писал о нем: «„Струэнзе“ можно поставить как нечто среднее между „Гугенотами“ и „Северной звездой“: в ней декоративная размахистость первой и плацпарадность второй слились в одно целое» [Кюи, 1952, с. 50].

поскольку датчане считались недостаточно профессиональными для организаций, служащих монархии, а именно Королевского датского театра и Королевской капеллы. Наряду с немецкими влияниями в музыке существенную роль сыграла «Итальянская кампания» преимущественно в лице Паоло Скалабрини (1713–1806) и Джузеппе Сартти (1729–1802)⁵⁸. К концу XVIII века в Датском королевстве круг профессиональных музыкантов в большинстве своем состоял из иностранных специалистов, для которых, при этом, пребывание в чужой стране было моментом временным (лишь немногие из них обосновались окончательно), но во многом благодаря их активной профессиональной деятельности Дания к началу XIX века находилась в авангарде музыкальной культуры Скандинавии.

Миграция немцев в Данию порой вызывала возмущение местного населения: «В Копенгагене часто происходили выступления против засилья иностранцев, в основном немецких правительственных чиновников, принадлежащих, как правило, к дворянскому сословию» [Палудан, 2007, с. 271–272]. Всплеск волнений прежде всего был связан с пробуждением датского национального самосознания: «Появившийся в 1776 г. Указ о праве гражданства часто рассматривают как первое проявление чувства патриотизма или национализма, поскольку в соответствии с ним все государственные должности могли занимать лишь лица, имеющие датское происхождение и подданство. В столице указ вызвал всеобщее ликование» [Палудан, 2007, с. 272]. Вследствие этого сформировалась противоположная позиция Датского королевства, связанная с отторжением всего германского, что вылилось в настоящую полемику между ведущими датскими и немецкими представителями сферы культуры и искусства.

Показательным примером столкновения двух концептов стало противостояние между датским лингвистом, одним из основоположников индоевропеистики и сравнительно-исторического языкознания Расмусом Кристианом

⁵⁸ Более подробно об «итальянской кампании» в Главе 3, с. 93–95.

Раском (Rasmus Christian Rask; 1787–1832) и немецким филологом и мифологом Якобом Людвигом Карлом Гриммом (1785–1863), последователем прусского мыслителя Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803)⁵⁹ [Баранов, 2015, с. 15]⁶⁰. В центре конфронтации двух ученых находилась гипотеза происхождения североевропейской культуры и мифотворчества – скандинавского у первого или германского у второго. И несмотря на передовые для датчан национальные идеи Р. Раска, именно Я. Гримм обрел активных сторонников, в том числе в Англии. Главным последователем Я. Гримма в изучении немецкой и скандинавской архаической древности и ее популяризации стал филолог, переводчик и специалист по англосаксонской литературе и мифологии Бенджамин Торп (1782–1870). Безусловно, теория Я. Гримма нашли как одобрение, так и неприятие, соответственно, его сторонники, например Джон Кембл⁶¹ и Б. Торп «подверглись у себя на родине обструкции, личным нападкам, обвинениям в национальном предательстве» [Колчигин, 2024, с. 19].

Любопытно, что Б. Торп получил образование в Копенгагенском университете под руководством именно Р. Раска. Во время обучения главной сферой его интересов были древние тексты североевропейских народов. Вернувшись в 1830 году в Англию, он издал ряд работ, связанных с историей своей родины⁶². Однако, известность Б. Торп обрел не только благодаря этому.

⁵⁹ Не следует забывать, что помимо противоположных взглядов на некоторые явления, эти исследователи имели и общие взгляды. К примеру, в сравнительно-историческом языкознании известен закон Раска-Гримма (или закон Гримма), объясняющий фонетический процесс в истории прагерманского языка. Впервые он был описан в 1814 году (хотя можно встретить информацию и о 1818 годе) Р. Раском, и впоследствии, в 1822 году, дополнен и окончательно сформулирован Я. Гриммом. Данный закон (наряду с законом Карла Вернера – еще одного датского лингвиста (Karl Verner; 1846–1896) – о характерной фонетико-морфологической закономерности для германских языков) считают одним из самых известных фонетических законов в сравнительно-историческом языкознании.

⁶⁰ Более пристальное внимание этому вопросу уделено в очерке Приложения 2.

⁶¹ Джон Митчелл Кембл (John Mitchell Kemble; 1807–1857) – английский историк-медиевист, автор труда «Саксы в Англии» («The Saxon in England», 1849).

⁶² К ним относятся труды: английская версия Кэдмонского метрического парафраза отдельных пассажей Священного писания (1832), «Analecta Anglo-Saxonica» (1834; на долгое время эта работа стала образцом для всех медиевистов Англии, и благодаря превосходному стилю изложения по ней изучали английский язык немцы в XIX в.), «Древние законы и установления Англии» (1840; «Ancient Laws and Institutes of England»), серии «Англосаксонские хроники» (1861), собрание раннеанглийской правовой документации

Наиболее ярко его литературный талант раскрылся в работе с североевропейскими легендарно-мифологическими источниками. Б. Торп стал первым переводчиком англосаксонской эпической поэмы «Беовульф» (1855), действие которой происходит в древней Дании, и опубликовал перевод на английский язык исландской «Старшей Эдды» (1866). Самой знаковой его работой остается изданный в 1851 году трехтомный труд «Нордическая мифология» («*Northern Mythology*») [Торп, 2022], ставший также одним из серьезных подспорьев для немцев в изучении их собственного германского фольклора, особенно во второй половине XIX века. В первом томе в опоре на «Старшую Эдду» и «Младшую Эдду» дано изложение и пояснение основных мифов североевропейского язычества. Второй и третий тома посвящены народным преданиям и суевериям, сохранившимся на довольно обширной территории североевропейского мира: трех скандинавских стран, Нидерландов, северной, современной центральной и южной Германии. В своем труде исследователь использовал термин «*northern*» (как «*nordische*» у Р. Раска), но применил его относительно не только Скандинавии, но и континентальной Европы⁶³.

Идеи Я. Грима были популярны в определенных кругах и отвечали интеллектуальным запросам немецкой интеллигенции того времени, поскольку они сформировались под влиянием зарождающегося пангерманизма⁶⁴ – желания немцев сплотиться в единое государство после распада Священной Римской империи германской нации в 1806 году⁶⁵. Сделать это можно было через нахождение общих для раздробленных германских государств исторических и культурных основ, которые послужили бы импульсом для сближения.

«*Diplomatarium Anglicum aevi saxonici*» (1865), а также перевод работы Иоганна Мартина Лаппенберга «*History of England under the Anglo-Saxon Kings*» (1845).

⁶³ Пояснений собственному выбору Б. Торп не дает, однако мы можем предположить, что поскольку два тома из трех посвящены именно скандинавскому региону, английский исследователь рассматривал Скандинавию как колыбель культуры, при этом влияние последней позже распространялась и на континенте.

⁶⁴ Общая кульминация этой идеологии в германских государствах придется на последнюю треть XIX века.

⁶⁵ В 1815 году немецкие государства объединятся в Германский союз, который просуществует до 1866 года.

Таковым стало обращение к архаичным дохристианским истокам и их специфическая трактовка. Т.Н. Грановский в лекциях по истории Средневековья указывает: «Обе мифологии [скандинавская и германская] выросли из одного корня, но последняя не определилась вполне, ее захватило среди ее развития переселение народов и христианство. Отсюда неопределенный, туманный характер германских божеств. У германцев религиозное сознание не успело перейти из непосредственности чувства в созерцание, не приняло пластической формы. Сам Иаков Гримм с его огромной ученостью, с его способностью оживотворять предметы, не мог доказать противного. По мере того, как христианство усиливалось в Германии, скандинавский Север глубже погружался в язычество. У него полная мифология и теогония... Из всех германцев у одних только саксов несколько развитая мифология, потому что они позже всех приняли христианство, но до нас дошло мало памятников, и, кроме того, при враждебном отношении саксов к прочим германским племенам они могли только односторонне выразить свои религиозные идеи, и мнение саксов не есть немецкое» [Грановский, 1961, с. 69–70]. Подобное относилось и к отрицанию немецкого язычества как таковому: например, идеи, формирующиеся вокруг того, что древняя германская религия вообще не существовала, а воплощала лишь разные религиозные формы у восточных, западных и северных германцев, откристаллизовалась в философии марбургского профессора Карла Хельма (Karl Helm; 1871–1960). Он был сторонником теории того, что сама традиционная культура Дании из-за позднего обращения к христианству (IX–XI века) стала своеобразными музеем, в котором смогли сохраниться частицы архаичной культуры континентальных германских племен, почти полностью утраченные при переходе к христианству⁶⁶.

⁶⁶ При этом К. Хельм также имел неожиданные представления о северном мифотворчестве. Например, он рассматривал древнего верховного бога германцев Вотана как молодое божество, культ которого имеет более позднее происхождение, чем будут впоследствии считать другие исследователи XIX века. Автор полагал, что если бы не ранее сформированный и обильно развитый скандинавский пантеон, близкий к германскому, то про самого Вотана могло мало сохраниться информации [Helm, 1913]. Такое мнение вполне имеет шанс на существование поскольку при рассмотрении культа скандинавских богов в различных

Примечательно, что сами скандинавы никогда не забывали своей исторической самости и, несмотря на христианизацию, имели больше непосредственных контактов с народными традициями, уходящими корнями в скандинавскую историю Средневековья⁶⁷. Помимо этого, Скандинавия именно в свой преимущественно языческий период истории обладала особым влиянием на развитие европейской политической жизни, и преимущественно Дания управляла всем скандинавским «варварским» миром. О культуре германцев нельзя сказать подобного, поскольку изначально немецкие земли, как уже говорилось, были христианизированы гораздо раньше (IV–VIII века), и их ментальность прочно формировалась под влиянием новой религии. У племен англов и саксов, населявших британские острова, судьба была схожа с судьбами германских племен континентальной Европы. Отсюда становится понятным взаимодействие в XIX веке немцев и англичан в изучении собственной истории: они видели в Скандинавии почти нетронутую архаическую культуру – кладезь древних знаний, исконно присущих их предкам. Любопытно, что сам

регионах европейского севера наблюдается следующая картина: Óдн как альтернатива Водану является центральной фигурой языческого пантеона в Дании, в то время как в Швеции главным среди богов признавался Тор, а в Норвегии в основном поклонялись Фрейру [Мусин, 2012, с. 556]. Следовательно, благодаря датской культуре, соседствующей с немецкой, главный архаический бог германцев сохранился через отождествление его с Одином.

⁶⁷ Крещение скандинавских народов осуществлялось с VIII по XII век. Крестились в первую очередь верховные правители Скандинавии, поскольку воспринимали христианство как хороший инструмент для создания централизованной власти, а также видели при новой религии значительную выгоду в торгово-политическом сотрудничестве с государствами Европы и мусульманскими странами. Наместники-язычники таких правителей выступали категорически против новой веры, т.к. чувствовали, что таким образом утратят личную власть и некоторую (а порой и полную) автономность от своего государя [Хейвуд, 2017, с. 348, 350–351, 355–357, 361–362, 366, 372]. И будучи в своем иерархичном положении ближе к языческому народу, они ощущали за собой его силу. Так, в Дании и Норвегии христианизация населения осуществлялась через вооруженные кровавые столкновения между верховной властью и подданными. В Швеции и Финляндии наблюдалась несколько иная картина: насаждаемая соседними скандинавскими странами новая вера относительно мирно сосуществовала с языческими традициями, но при отсутствии контактов с христианами само христианство в шведских и финских регионах значительно теряло силу [Хейвуд, 2017, с. 378]. Следовательно, процесс религиозного обращения обретал длительный характер, особенно на территориях, отдаленных от столиц и крупных городов. Уже в 1721 году для полной христианизации Гренландии была создана особая датско-норвежская колония. В то же время в Норвегии и Швеции были предприняты меры по обращению финских саамов, которые все еще оставались язычниками [Latourette, 1938]. Таким образом, формы язычества сохранялись в скандинавских регионах в течение XIX века.

Я. Гримм писал: «История германской мифологии была искусственным образом прервана на очень ранней стадии, и поэтому наше язычество не породило всего того, что оно могло бы породить. Наши язык и поэзия тоже оказались ощутимо искажены и искорежены, что не помешало им сохраниться и дать новые побег; языческую веру вырезали под корень, так что ее пережитки могли уцелеть лишь под прикрытием. Германское язычество может представляться грубым и шероховатым, но в этой грубости – простота, а в этой шероховатости – невинность» [Grimm, 1878, s. XXXV–XXXVI].

На это указывает и В.Е. Возгрин, приводя во внимание то, что познание древностей и исторического прошлого у немцев и скандинавов было совершенно разным еще во времена Средневековья. Так, у немцев опора приходится на имеющиеся летописи, в том числе древнеримские. Особенность их заключалась в наличии латинских и греческих сокращений, которые уже были неясны немецким монахам, а навык изучения памятников (рунные камни, предметы быта, оружие и т.д.) не был еще освоен. У скандинавов наблюдалась иная ситуация: народная «викингская» традиция бытовала вместе с христианской. В этой связи примечательно, что руны как главный носитель информации средневекового севера сохранялись в различных скандинавских регионах вплоть до XX века, это свидетельствует об опоре скандинавских исследователей на информацию не только из летописных хроник, но и из окружающего их мира, напитанного древностями [Возгрин, 2019, с. 133–137].

Развившееся национальные настроения двух культур привели, наряду с территориальными спорами, к непосредственному политическому столкновению. Датско-прусская война 1848–1850 годов за спорные территории Шлезвиг и Гольштейн стала переломным событием, в ходе которого, как уже говорилось в предыдущем параграфе, датская сторона потерпела поражение. Для нее вооруженное столкновение с южным соседом стало временем не только утраты древних территорий данов, но и умерщвления собственных «имперских» взглядов, понижения интереса к национальным идеям, заката Золотого века в культуре. Для германской стороны ее победа стала одновременно

воодушевлением и импульсом к стремительному усилению национальных концептов и верховенства пангерманизма, которые уже во второй половине столетия обрели достаточно серьезные масштабы и оказывали значительное влияние не только на государства, которые на тот момент существовали в рамках Германской империи (1871–1918), но и на соседние страны, в том числе Данию.

Обозначенная между представителями разных культур полемика, развивавшаяся в эпоху романтизма в литературоведении, стала одним из факторов роста национальных идей на обеих сторонах конфликта с обострением чувства национализма у немцев, что отразилось и в музыковедческой среде. Наблюдается явная аналогия в противоборствующем движении Р. Раска – Я. Гримма и музыковедов А. Хаммериха – В. Нимана⁶⁸. Немецкий исследователь считал, что датская музыка обрела мастерство и идейный дух только после непосредственного контакта скандинавов с германской культурой. Приведем высказывания других немецких исследователей, например, П. Беккера, который отметил, что скандинавская композиторская школа берет истоки именно из немецкой линии европейской музыки [Беккер, 1926, с. 26]. Во введении к изданию «Избирательное сродство» авторы пишут: «Из-за своих географических и демографических обстоятельств датская культура на протяжении веков находилась под сильным влиянием немецкоязычной культурной сферы, что отчетливо заметно в датском национальном культурном наследии. Это относится к языку, литературе и изобразительному искусству и, в последнюю очередь, к музыке. Влияние немецких музыкантов на датскую придворную музыку можно проследить еще во времена Кристиана II (1481–1559), также немецкие музыканты сыграли значимую роль в первом расцвете датской музыкальной истории при Кристиане IV (1588–1648 гг.)» [Mitter, 2004, S. 7].

Итак, чуткое восприятие собственной исторической и социокультурной самобытности удачно вписывалось в мировоззрение датчан XIX века и обладало особое ментальное качество *противостояния* германизму,

⁶⁸ См. Главу 1, с. 25–28.

существующее в датских сердцах еще с древних времен. И уже в эпоху романтизма на фоне противоречивого хода скандинавизма Дании параллельно пришлось вступить в оппозицию с континентальными германскими народами. Наличие весомого научного потенциала датчан позволило им представить историческую и культурную идентичность в процессе межнациональных дискуссий – вывести и продемонстрировать собственный подход в лингвистике, религиоведении и археологии, а также внедрить эти достижения в научный мир. Именно этот процесс в новом интеллектуальном климате XIX века органично дополнил ментальное самоощущение датчан. Российский философ, этнопсихолог и теоретик искусства Густав Густович Шпет (1879–1937) обозначал два важных признака «коллективного единства» народа: 1) взаимодействие членов целого общества; 2) общность в душевной жизни самих индивидов, мыслящаяся как сходство психологических функций и процессов, обусловленных «чисто внешними условиями жизни народа или совокупности индивидов» [Шпет, 1996, с. 30]. Историк, этнолог и философ Лев Николаевич Гумилев (1912–1992) в труде «География этноса в ее исторический период» писал о подобных явлениях так: «Именно как системы такого типа [этнос, как замкнутая система дискретного типа⁶⁹ – прим. Е.Х.] существуют в биосфере природные коллективы людей с общим стереотипом поведения и своеобразной внутренней структурой, *противопоставляющей себя («мы») всем другим коллективам (не «мы»)* (курсив мой – Е.Х.). Таким образом, помимо отношений народа с другими, обозначается его особая взаимосвязь с окружающим миром, *со всеми природными факторами* (различными климатическими условиями географической среды; курсив и прим. – Е.Х.)» [Гумилев, 1990а, с. 27].

В итоге, в XIX веке взаимодействие-противоборство с другими близлежащими культурами заставило датчан обратить внимание на собственные *датские* качества, обозначить национальную специфику в опоре на коренные

⁶⁹ Л.Н. Гумилев имеет в виду систему, характеризующую этнос как закрытую структуру, получившую *единственный* внешний импульс к дальнейшему развитию и сопровождающуюся взаимодействиями между его участниками, «не связанными между собой жестко, но тем не менее нуждающимися друг в друге» [Гумилев, 1990а, с. 26].

маркеры датского этноса, отличающие его от остальных североевропейских народов.

§ 2.3. Датскость: национальные маркеры

Прежде чем говорить о специфике датских национальных качеств, проясним два близких термина – «датскость» и «данизм». Напомним, что в первой половине XIX века вследствие усиления патриотических чувств и явственного проявления датчанами национальной самобытности, в гуманитаристике Дании возникло понятие датскости, чему активно способствовала литературно-просветительская деятельность Н.Ф.С. Грундтвига⁷⁰. Позже, в 1891 году, А. Хаммерих ввел термин «данизм» как более локальное определение датского характера именно в музыкальном искусстве⁷¹. В настоящее время «данизм» используется в филологии для обозначения датских слов и выражений в других языках⁷², т.е. элементов языковой системы. Поэтому мы будем придерживаться термина «датскость» в его изначальном понимании Н.Ф.С. Грундтвигом как проявления концепта в культуре и искусстве Дании.

Итак, комплекс противопоставлений датчан внешнему миру стал импульсом к выявлению всего национального. Данная тема отразилась в метком лаконичном высказывании известного датского писателя Ханса Петера Хольста (Hans Peter Holst; 1811–1893): «Что потеряно снаружи, найдется внутри» (цит. по: [Бут, 2021, с. 37]), которое стало крылатым у датчан. Но вместе с тем, тема противопоставления себя миру («свое» – «чужое», «Я» – «он») была не новым и не оригинальным явлением. Она откликалась также в душах норвежцев и шведов, поскольку все эти скандинавские этносы еще с древних времен вели конкуренцию между собой, враждуя с соседними народами, а также

⁷⁰ См. Главу 1, с. 49.

⁷¹ См. Главу 1, с. 20.

⁷² Например, известные данизмы – название игрушечного конструктора «Lego» (от дат. «leg godt»), что означает «играй хорошо»; «хюгге» (от дат. «hyggelig»), что переводится как «уютный, комфортный, приятный».

сносили суровые природные условия региона, в котором обитали. Это и сформировало их общее архаическое понимание мира. Но какие конкретно качества в этом общем миропонимании характерны именно для датчан? В каком направлении велись поиски этого «внутреннего»?

Чтобы найти ответ на эти вопросы, обратимся к двум актуальным для нашего исследования концепциям.

Первая концепция – географического детерминизма⁷³ подразумевает прямую взаимосвязь природы и живущего в ней этноса. В соответствии с *принципом пассионарности*⁷⁴, изложенным Л.Н. Гумилевым, самобытность этноса сохраняется через его противостояние (в нашем случае – датского этноса) различным внешним, сторонним факторам. Л.Н. Гумилев указывает, что такой системе жизненно необходим единственный внешний импульс для дальнейшего развития. Исчерпав его, этническая структура перейдет либо в состояние равновесия со средой, либо разрушится [Гумилев, 1990а, с. 27]. Таким импульсом послужили события архаической эпохи, начавшейся с отделения этноса данов при миграции готов со Скандинавского полуострова в Европу (около IV века) и закончившейся массовой христианизацией данов (X век) с закреплением датской национальной идентичности вследствие формирования ранней формы государственности. Осознание самобытности (в том числе через изучение собственных территорий) побуждало данов вести решительное

⁷³ В свое время данная теория вызвала немало споров. «О географии и климате существует минимум две крайние точки зрения. Согласно одной из них – нет никакого влияния географической среды на общество, согласно другой – географическая среда и пространственно-климатический фактор являются главными причинами общественно-политических и экономических изменений, главной детерминантой исторического процесса» [Самарова, 2006, с. 134]. Британский мыслитель Генри Томас Бокль (Henry Thomas Buckle; 1821–1862) писал: «Важнейшими факторами развития общества являются климат, пища, почва и ландшафт. <...> Ландшафт действует на “накопление и распределение умственного капитала”. Существуют ландшафты, которые возбуждают воображение, и ландшафты, способствующие развитию логической деятельности» (цит. по: [Дроздов, 2011, с. 27]). На это же указывал и русский писатель Н.В. Гоголь (1809–1852) [Гоголь, 1978, с. 41]. Активно разрабатывал концепцию Л.Н. Гумилев, считавший, что взаимосвязь человека с природой осуществляется именно через этнос, поскольку «сам этнос – явление природы» [Гумилев, 1990б, с. 174].

⁷⁴ От лат. слова «passio» – «страсть».

противостояние отличным от них этническим группам. Это также подкреплялось пониманием обособленности «своего» ландшафта от географических условий других народов. «Географический ландшафт воздействует на организмы принудительно, заставляя все особи варьировать в определенном направлении, насколько это допускает организация вида [данов – прим. Е.Х.]. <...> Тундра, лес, степь, пустыня, горы, водная среда, жизнь на островах, на глубинах озер, морей и т.д. – все это накладывает отпечаток на организмы» [Берг, 1922, с. 180–181]. Роль концепции географического детерминизма, наряду с другими признаками, в понимании культуры датского этноса подчеркивает А.А. Хлевов: «"Держава Скьольдунгов", объединявшая земли Ютландии и Сконе, населенные данами, была изначально гораздо более монолитна. Это обуславливалось единством территории, совершенной идентичностью ландшафтных и, как следствие, хозяйственных характеристик, а также племенной идентичностью. Именно даны первыми начали осознавать себя в качестве единого этноса, именно они создали древнейшую на Севере государственную традицию (и древнейшую из существующих в Европе непрерывную линию династической преемственности в королевском доме). Все это имело прочную основу в географической и племенной идентичности» [Хлевов, 2016, с. 78].

Вторая концепция принадлежит отечественному филологу, историку культуры Елеазару Моисеевичу Мелетинскому (1918–2005). Он предложил разделить космическую модель скандинавского язычества на две пространственные системы – «горизонтальную», которая наиболее явственно иллюстрирует эддические сюжеты о путешествиях богов, и «вертикальную», связанную именно с эддической гномикой [Мелетинский, 1975, с. 40]. Нас интересует именно горизонтальная система: она «антропоцентрична и строится прежде всего на противопоставлении обитаемой людьми средней огороженной части земли (Мидгард), тому, что находится за пределами, вне, снаружи этой ограды (Утгард), в сфере враждебной и культурно неосвоенной. *Оппозиция Мидгард – Утгард есть несомненно реализация элементарного семантического противопоставления “своего” и “чужого”* (курсив мой – Е.Х.), а в

неявленной форме также упорядоченного и неупорядоченного (в терминах К. Леви-Стросса – “культуры” и “природы”), города и пустыни (аналогично: “дом” – “лес” (курсив мой – Е.Х.), центра и периферии, близкого и далекого. <...> На основе двойной оппозиции “центра и периферии”, “суши и воды” (курсив мой – Е.Х.), Мидгард противостоит окружающему землю мировому океану, в котором обитает Ёрмунганд – змей Мидгарда» [Мелетинский, 1975, с. 40]. Напомним, что Эдда записывалась христианином Снорри Стурлусоном, пытавшимся приблизить языческую трактовку мифологии к христианскому сознанию. Кроме того, ранее христианство в Скандинавии позволяло старой вере сохраняться в пассивной форме – новая религия включала и приспособляла под себя язычество. Это осуществлялось с целью облегчения освоения нового культа [Хейвуд, 2017, с. 376], благодаря чему базисная структура языческого мировосприятия смогла сохраниться в том или ином виде.

Изложенная Е.М. Мелетинским идея достаточно органично проявляется в скандинавской реальности. Поскольку Дания имеет частично характеристику островной страны, омываемой водами Северного моря и ряда восточных проливов, соединяющих Северное море с Балтийским, таким образом реализуется противопоставление «суша – вода». Причем «суша» вбирает два характерных именно для Дании национальных ландшафтных символа: «Лишь южная оконечность Скандинавского полуострова – Сконе⁷⁵ – *равнинная* (курсив мой – Е.Х.), с плодородными почвами. Ее пересекают невысокие скалистые гряды. Рядом островов, крупнейший из которых Зеландия, Сконе соединяется с полуостровом Ютландия, тоже преимущественно *равнинным* (курсив мой – Е.Х.). <...> В отличие от Ютландии, ныне сравнительно небогатой лесами, почти половину всей площади Скандинавского полуострова занимают *леса*. Но в древности ими была покрыта большая часть территории обоих полуостровов (курсив мой – Е.Х.)» [Гуревич, 2014, с. 86]. То есть «суша» являет собой равнинные и лесные пейзажи. Это также приближено к обозначенной

⁷⁵ Сконе – южная часть Скандинавского полуострова. До 1658 года принадлежала датчанам.

Е.М. Мелетинским полярности «дом» («Я», «свое») – «лес» («он», «чужое»), поскольку именно на просторной открытой местности даны-датчане формировали поселение, соответственно, возникает отождествление «дом» = «равнина».

Равнинный ландшафт (холмисто-моренный тип равнин [Тельнова, 2004–2017а]) является исключительным для Дании. В Норвегии преобладают фьорды и скалы с вечными снегами и ледниками, которые занимают 1/3 территорий [Демидова, 2004–2017], норвежские горы изрезаны многочисленными небольшими полноводными речками, увенчанными порогами и водопадами. На востоке высота гор заметно снижается, образуя географию Швеции и Финляндии. В то же время, чем дальше на север, тем плотнее становятся леса, переходя затем в тундру [Гуревич, 2014, с. 85–86]. Также, 14 % шведских и 1/3 финских территорий являются болотами [Тельнова 2004–2017б; Тельнова 2004–2017в]. И, кроме того, Швеция – единственное скандинавское государство, обладающее крупными озерами, такими как Венерн, Веттерн, Ельмарен и др. [Тельнова, 2004–2017в]. Именно ландшафт Дании оказал значительное влияние на населяющий ее исторический этнос, помог датчанам отличить себя от шведов, норвежцев, континентальных германцев и прочих народов, стал источником материально-ресурсных и археологических объектов, углубивших датские национальные позиции.

Таким образом, мы выделяем **три ключевых датских национальных географических маркера – равнину, лес и воду (море)**, которые нашли отражение в разных культурных проявлениях датского этноса. Аргументируем данное положение.

Прежде всего, рассмотрим этнонимы. Образная символика равнины заключена в самом названии народности – данов. Есть предположение, что этноним *danir* (лат. *Dani*, др.-англ. *Dene*) «связан с др.-англ. *denne* – “*впадина, берлога*” и *denu* “*долина*” (курсив мой – Е.Х.)» [Мельникова, 1996б, с. 37]. Истоки этнонима отсылают к периоду до V века, когда даны еще не выселили племена ютов и англов с территории современной Дании – полуострова Ютландия. В те древние времена даны жили севернее, на территории

Скандинавского полуострова, богатой долинами на юге и множеством рек севернее. Территория современной Дании – это низменность, переходящая в холмистую равнину, с малым числом рек и, соответственно, долин. Исходя из этого, датский народ с древности ассоциировался с равнинными просторами зеленых пейзажей⁷⁶.

Обратимся к семантике названия страны – «Danmark»⁷⁷. Слово имеет двусоставную структуру, первая часть которой связана с этнонимом данов, а второй является слово «mark». Его трактование имеет множество вариантов, но мы остановимся на двух, которые, на наш взгляд, хоть и являются различными, но, тем не менее, дополняют и раскрывают друг друга.

С одной стороны, существует предположение, изложенное в топографическом словаре российского географа Евгения Михайловича Поспелова (1923–2007), что «в IX в. при административном устройстве пограничных земель империи Карла Великого была образована Danmark – “датская марка”» [Поспелов, 2002, с. 131]. В таком случае, слово «mark» имеет древневерхненемецкую трактовку «граница, пограничные земли» [Поспелов, 2002, с. 131]. Такой границей (линией, чертой между государствами) могло выступать датское 30-километровое укрепление – бревенчатый вал Даневирке⁷⁸, расположенный в Шлезвиг-Гольштейне и сооруженный данами в 737 г. с целью защиты от нападений саксов и франков [Хейвуд, 2017, с. 54].

С другой стороны, интересна версия перевода уже с древнескандинавского и приближенных к нему языков. Согласно оксфордскому исландско-английскому словарю, составленному в 1874 году английским философом

⁷⁶ Здесь следует прояснить термины «долина» и «равнина». Эти два понятия не тождественны, но близки по ряду характеристик географического ландшафта. Как следует из различных географических справочников и энциклопедий, долина – *линейно-вытянутое*, с отлогими склонами, понижение земной поверхности, или *ровное пространство* вдоль речного русла; удлиненная впадина между гор или в холмистой местности.

⁷⁷ Первое упоминание страны данов «Danmark» (на др. сканд. – «Tanmarkar»), найденное в пределах самой Дании относится к X в. Наименование страны зафиксировано на руническом камне в Еллинге. Этот монумент воздвиг конунг Горм Старый (Gorm den Gamle; 910–958?) в память о своей почившей супруге Тюре: «Очевидно, Горм нежно любил свою жену: в надписи на камне называет ее “Украшением Дании”» [Хейвуд, 2017, с. 353–354].

⁷⁸ Дат. Dannevirke, нем. Danewerk, пер. на рус. «Датская работа».

Ричардом Клисби (1797–1847) и исландским ученым Гудбрандом Вигфуссоном (1827–1889), древнескандинавское слово «mark» трансформировалось в вариант «mörk», однако не утратило своего изначального значения – «лес, лесной массив, ландшафт» [Mark, 1874]. В некоторых вариантах «mark» сохранил первоначальное написание и звучание. На «лесную» семантику слова «mark» указывает и Я. Гримм, говоря, что в древности континентально-германское обозначение «"граница"» было закреплено на ранней стадии из-за того факта, что лес часто в действительности обозначал пределы королевств и их власти» [цит по: Shippey, 1982, р. 59–60]. Бытует предположение, что данный термин мог обозначать *землю, равнину, окруженную лесом* [Shippey, 1982, р. 60], в таком случае Danmark – «равнина данов, окруженная лесом». Такую трактовку подтверждает современный перевод датского слова «mark» – «поле».

В ходе развития языка слово «mark» стало приобретать новое семантическое наполнение и коррелироваться с другими обозначениями. Например, как описано в оксфордском исландско-английском словаре, «markleið» переводится с древнескандинавского «дорога через лес» [Mark, 1874]. Существует древнескандинавский топоним Маркленд (Markland), обозначающий открытую в 985 году часть побережья полуострова Лабрадор (восточное побережье современной Канады). Наименование этой территории переводится как «лесная земля», «земля, покрытая лесом» [Хейвуд, 2017, с. 299]. В древнескандинавском языке также существовало слово «Myrkvið»⁷⁹. Например, в «Старшей Эдде» в песне «Перебранка Локи» оно используется в значении «"темный лес", пограничный лес где-то на юге» [Старшая Эдда, 2023, с. 423]. И как отмечает британский художник, писатель и переводчик Уильям Моррис (1834–1896), именно такой лес выступает границей между миром живых и миром мертвых [по: Shippey, 1982, р. 60]. Примечательно, что ранее упомянутый бревенчатый вал Даневирке располагается как раз на юге страны. Имеющий непосредственное отношение к военным противостояниям данов с южными

⁷⁹ В русской транскрипции – «Мюрквид».

племенами, вал мог олицетворять собой границу между двумя мирами. Кроме того, в древности земли Шлезвиг-Гольштейн были наполнены лесным массивом [Гуревич, 2014, с. 86; Павинский, 2024, с. 16]. Следовательно, датский *лес* – это некоторая отдаленная, пограничная, противопоставленная открытой равнине территория (подход Е.М. Мелетинского «центр – периферия»), несущая определенное семантическое значение⁸⁰.

Можно обнаружить еще одно качество датского ландшафта, связанного с другой трактовкой слово «mark», разъясненное писателем, лингвистом и переводчиком Джоном Рональдом Руэлом Толкином (1892–1973). При работе над произведениями «Хоббит, или Туда и обратно» (1937), «Властелин колец» (1955) и «Сильмариллион» (1977) он основательно изучал скандинавскую мифологию, древнескандинавский и древнеанглийский языки. Рассказывая о регионе своих волшебных сказок (Fairy-Stories), созвучном с «Myrkvið» – Лихолесье («Mirkwood»)⁸¹ в письме внуку он подробно сообщает: «Лихолесье (Mirkwood – *E.X.*) – не мое изобретение, а очень древнее название, наполненное легендарными ассоциациями. Вероятно, это было древнескандинавское название *огромных горных лесных регионов, которые в древности образовывали барьер на юге земель германской экспансии*⁸² (курсив мой – *E.X.*). В ряде легенд это слово использовалось конкретно для обозначения границы между готами и гуннами. Сейчас я говорю по памяти: на древнее его происхождение, по всей видимости, указывает его появление в раннем немецком (XI в.?) в форме *mirkiwīdu*, хотя основа **merkw-* (*темный* (курсив мой – *E.X.*)) в немецком нигде более не встречается (только в др.-англ., др.-сканд., и др.-исл.), а основа **wīdu* => *wītu* в немецком (как мне кажется) сводилась к значению “древесина”, и даже в этом значении встречалась не слишком часто, и в совр.

⁸⁰ Такой лес «Myrkvið» описан в романах Вальтера Скотта «Уэверли» (1814) и «Дом Вольфингов» (1889).

⁸¹ Здесь «mirk» и далее «mirce» и «myrk» как производные «mark».

⁸² Как уже было сказано выше, древние скандинавские этносы, в частности даны, враждовали с южными соседями – континентальными германскими племенами. Выстроенный 30-километровый бревенчатый вал Данневирке как раз мог восприниматься в средневековом языческом сознании данов как горный лесной массив.

нем. не сохранилась. В др.-англ. *tīrse* сохранилось только в поэзии, и в значении “темный”, или скорее “мрачный” (курсив мой – Е.Х.), только в “Беовульфе” 1405 года в значении *tugsaþ mor*; а в других местах только в значении “*turky*” – “недобрый, адский” (курсив мой – Е.Х.). Думаю, просто обозначением “цвета” – “черный” – оно не было никогда, и с самого начала заключало в себе оттенок “мрачности”» [Tolkien, 2023, p. 511–512].

В данном обстоятельном высказывании следует обратить внимание на два факта. Первый связан с упоминанием поэзии – в данном случае она может восприниматься как отсылка к древним скальдам – скандинавским певцам, излагающим легенды о деяниях богов и выдающихся воинов. Второй – семантическая окраска «отдаленный, темный, недобрый, адский», придающая «лесному» значению слова «mark» расширенную характеристику таинственного, фантастического, негативного образа, вызывающего ощущение беспокойства и страха.

Однако не во всех случаях датский лес наделяется только такой эмоциональной окраской. Особой гордостью датчан являются пленяющие всех *буковые леса*. Королевство датчан – страна идиллического летнего пейзажа, ароматных лугов и буковых лесов, как подчеркивает М. Маттер [Matter, 2012, S. 208]. Именно такие родные просторы равнин, скрашенные вдалеке лесным массивом – своего рода символом границы, и буковых лесов воспевали на своих полотнах многие датские художники XIX века⁸³. Вместе с тем,

⁸³ Например, Кристен Кёбке (Christen Købke; 1810–1848) написал «Пейзаж со стогами, высокими деревьями и пасущимися овцами в окрестностях Копенгагена» (ок. 1836) и «Одну из малых башен Фридериксборга» (ок. 1835–1836); Йохан Томас Лундбю (Johan Thomas Lundbye; 1818–1848) запечатлел «Дольмен в Раклеве, Рёснес» (1839), «Гусиную башню в Вординборге, Зеландия» (1842), «Пейзаж в северной Зеландии» (1842), «Ханкехёй» (1848); Данкварт Кристиан Магнус Дрейер (Dankvart Christian Magnus Dreyer; 1816–1852) создал «Пейзаж близ Тёринга в Ютландии» (1843). Петер Кристиан Тэмсен Скоугор (Peter Christian Thamsen Skovgaard; 1817–1875) изобразил на своих полотнах «Пейзаж позднего лета» (1843), «Буковые деревья в лесу Шарлоттенлунд» (1850); Вильгельм Кюн (Vilhelm Kuhn; 1819–1903) – «Ютландские леса» (1845), «Летний пейзаж. Хорнеланд и Фоборг» (1863), «Поздний вечер в Рёсшёне в Скаане» (1866), «Летний день. Мотив из Хорнленда близ Фааборга» (1869). Теодор Эсберн Филипсен (Theodor Esbern Philipsen; 1840–1920) прославился картиной «Осенний день в Дирехавене, солнечное сияние» (1886). Выдающийся художник Педер Мёрк Мёнстед (Peder Mørk Mønsted; 1859–1941), несмотря на то, что его творчество

пейзажистов не покидало желание изображать на полотнах и мрачный, насто-роженный, таинственный лес. Прежде всего, почитателем таких ландшафтных сюжетов являлся П.К.Т. Скоугор⁸⁴. Его продолжателем стал П.М. Мёнстед⁸⁵, привнесший в густой лесной «ансамбль» иную – водную стихию⁸⁶.

Помимо обозначения границы, лес был также привычным местом для охоты, состязаний и тренировок древних скандинавов. Андерс Магнус Стрингольм (1786–1862) – первый исследователь, занявшийся глубоким изучением истории Швеции, писал о свеях-готах: «Благодаря постоянным упражнениям силы, молодые люди Древней Скандинавии становились храбрыми, крепкими телом и духом мужами и составляли поколение, которое справедливо сравнивали с “дубовым лесом и ударами бури”» [Стрингольм, 2023, с. 108]. Поскольку даны произошли от свеев-готов, семантика леса была для них «генетически» свойственной, естественно воспринимаемой.

Итак, наименование страны Danmark включает в себе бинарное контрастное смысловое наполнение. Оно символизирует, с одной стороны, живописные равнины, навевающие спокойствие и умиротворение, а с другой – идиллический буковый или темный, мрачный дубовый лес, выступающий границей (между своим и чужим, миром живых и мертвых). Две эти национальные характеристики – равнина и лес – состыкуются между собой, сопоставляются без каких-либо плавных переходов. Поразительно, как такая двойственность отразилась на датской ментальности. Среди скандинавов датчане характеризуются как самый ленивый, спокойный и замкнутый в себе народ [Бут,

относится к рубежу XIX–XX вв., продолжил писать в традициях мастеров Золотого века: «Пасторальный пейзаж после грозы» (1902), «Пасторальный пейзаж. Луг» (1924).

⁸⁴ Его кисти принадлежат многочисленные работы, назовем некоторые: «Дубы в лесу Нордсковен недалеко от Егерсприса» (1843), «Сумерки в лесу недалеко от поместья Изелинген, Зеландия» (1860), «Фрагмент Изелингена. На заднем плане церковь Вордингборг и Гусиная башня. Сентябрьский вечер» (1865), «Лесная поляна с корнем» (1865), «Вид на Дирехавен к северу от Копенгагена» (между 1835 и 1875).

⁸⁵ «Лесной ручей» (1895), «Осенний день в Сэби О с только что распустившимися анемонами и мостом через реку» (1895), «Каштановое дерево у пруда осенью» (1889), «Лесное озеро с весельной лодкой, на заднем плане дом» (1903), «Ручей в лесу» (1905), «Пейзаж с мальчиком, ловящим рыбу» (1910).

⁸⁶ Показательные работы датских живописцев представлены в Приложении 3.

2021, с. 109, 133]. Однако в эпоху Средневековья выходцы из датских земель – викинги – проявляли в бою особую агрессию и безжалостность, являясь для европейского мира самым устрашающим завоевателем. И именно о данах-викингах в средневековых зарубежных источниках сохранилось больше всего упоминаний, вследствие чего у европейцев закрепилось их особое восприятие.

В свою очередь, культура данов-викингов непосредственно связана с водной тематикой или *маринностью*. Если земля (суша) для данов является центром, то все, что ее омывает – неизведанная, но доступная к постижению периферия. Издревле море для датчан служило основным ресурсом торговых и военных отношений, стимулом к новым территориальным открытиям и завоеваниям. Следовательно, по воде происходило более интенсивное взаимодействие с внешним миром, чем по суше. Поэтому морскую символику можно воспринимать как экстравертное проявление ментальности датчан, в то время как сушу (равнины и леса) – интровертное.

Тем не менее, для датских художников Золотого века морская тематика не стала приоритетной, как это случилось с равнинами и лесами. Лишь немногие живописцы обращались к водным пейзажам⁸⁷ (иллюстрации представлены в Приложении 3). На фоне преобладающих равнинных и лесных пейзажей «прохладное» отношение к маринности воспринимается закономерным, во-первых, с точки зрения соотношения центра (суша) и периферии (моря). Во-

⁸⁷ Например, Даниэль Герман Антон Мельби (Daniel Herman Anton Melbye; 1818–1875) был маринистом, написавшим: «Морской вид» (1843), «Прибрежный вид с парусником и парходом среди высоких волн» (1844), «Маяк Эддистон» (1846), «Морское сражение в заливе Кёге в 1677 году» (1855), «Морской ночью» (1865), «Датский паровой фрегат “Ютландия”» (1866). Кристоффер Вильхельм Эккерсберг (Christoffer Wilhelm Eckersberg; 1783–1853) создавал картины, как с морской тематикой, так и сочетал на своих полотнах образы равнин, лесов и водной стихии: «Русский флот на якоре близ Эльсинора» (1826), «Два русских корабля салютируют» (1827), «Русский линейный корабль “Азов” и фрегат на якоре на рейде Эльсинора» (1828), «Вид на Шведское побережье с крепостных валов замка Кронборг» (1829), «Вид на скалы Мён» (1852). К подобным образам обращались П.К.Т. Скоугор: «Часть северного побережья Зеландии в Дроннингмёлле» (1844), «Побережье Дании, лето» (1850), «Вечеринка в Вейле» (1854), «Летний день в Бондедаммене в Хеллебеке» (1861), «Вид с северного побережья Зеландии через Каттегат в сторону Куллена. Летняя ночь» (до 1862); и В. Кюн: «Датский пейзаж» (год неизвестен), «Многочисленные корабли на проливе, на фоне прибрежного пейзажа» (1847), «Пейзаж из Силькеборга» (1848).

вторых, до начала XIX века Дания, благодаря своему талассократическому⁸⁸ типу государства, являлась сверхдержавой [Бут, 2023, с. 37], но в ходе проигранного военно-морского столкновения с Великобританией, при котором произошла блокада Копенгагена (1801), Датское королевство утратило свое влияние на море. Вследствие этого датчанам пришлось перенести внимание с внешних ресурсов на внутренний. И таковой оказалась родная земля, тогда как образ воды больше стал связываться с населяющими ее мифическими созданиями, что также уходит своими истоками во времена Древней Скандинавии: «И древние норманны, подобно пифагорейцам, наполняли весь мир особенными духовными существами. *Моря, реки, ручьи населялись богами и нимфами* [курсив мой – Е.Х.], земли, области, дворы, племена, семейства, отдельные лица имели своих Vatten, хранительных духов, более или менее сильных, к которым вообще приписывались те же свойства, какие греки давали своим демонам» [Стрингольм, 2023, с. 189]. Например, самый известный национальный сюжет запечатлен Г.Х. Андерсеном в сказке «Русалочка», написанной в 1837 году. Второй по популярности была датская народная легенда «Агнета и водяной» (или «Агнета и морской король»), которая легла в основу ряда одноименных произведений – баллады Й. Баггесена (1808), поэм А. Эленшлегера (1812) и Г.Х. Андерсена (1834).

Итак, триединство датских маркеров – равнин, лесов и воды – закреплено в национальном геноме. Приведем ряд фрагментов из литературных произведений, где оно запечатлено. В древнейшем эпическом памятнике о Дании «Беовульф» имеются следующие строки:

«Там арфа пела
и голос ясный
песносказителя,

⁸⁸ Талассократия – государственное экономическое, политическое и культурное господство на море, вследствие ограниченного земельного ресурса или особого географического положения. Основная деятельность такой страны связана с морем, судоходством, контролем морских территорий. Противоположной талассократии является теллутократия – господство над обширными континентальными пространствами, которые являются ядром государственной организации [Григорюк, 2004].

что преданье
повел начала,
от миротворенья;
пел он о том,
как Создатель устроил
сушу – *равнину*, омытую *морем*»
(курсив мой – *Е.Х.*) [Беовульф, 2024, с. 8]

В 1780 году И. Хартманом (Johann Ernst Hartmann; 1726–1793) по просьбе французского композитора и собирателя европейского фольклора Жана Бенжамена Делаборда (1734–1794) были записаны древние датские песни, «привезенные» в XVIII веке исландскими рыбаками в Данию. Из этих шести песен только одна не имеет нотной фиксации, однако обладает весьма показательными строками:

«О, Дания, прекрасная страна *полей* и *лугов*,
Окруженная лазурными горами,
<...>
Здесь божественное провидение поместило Бельт⁸⁹,
Чтобы *водой* укрыть тебя и защитить
Большую часть твоих земель
(курсив мой – *Е.Х.*) [La Borde, 1780, s. 398].

В 1816 году известный датский поэт Бернхард Северин Ингеман (Bernhard Severin Ingemann; 1789–1862) опубликовал стихотворение «Охота короля Вальдемара»⁹⁰, уже в первой строке которого запечатлены основные символы датскости:

На прекрасных *равнинах* Зеландии, на *берегу* Балтийского моря,
Там, где *лесные* птички порхают над цветочными *полями*,
Там, где серебряный поток теперь скользит у подножия руин,
Там в древности гордо стояла королевская крепость...
(курсив мой – *Е.Х.*)⁹¹ [Ingemann]⁹².

Датскую символику ярко демонстрирует текст национального датского гимна «Есть прекрасная земля» А. Эленшлегера (1819):

⁸⁹ Бельт – датский пролив, соединяющий Балтийское и Северное моря.

⁹⁰ Поэт вдохновлялся образами двух средневековых датских правителей – короля Вальдемара I Великого (1131–1182) и Вальдемара IV Аттердаг (1320–1375) [Ingemann].

⁹¹ В Приложении 4 представлены фрагменты стихотворения в авторском переводе.

⁹² Перевод стихотворения мой – *Е.Х.*

«Есть прекрасная земля,
 Что вольно простирается буками
 Вдоль соленого восточного побережья,
 Вдоль соленого восточного побережья,
 Переходя в холмистую местность.
 Ее зовут старая Дания.
 Да, это и есть обитель Фрейи,
 Да, это и есть обитель Фрейи.
 Наша старая Дания, живи,
 Пока буки отражаются
 Своими вершинами в синих волнах,
 Своими вершинами в синих волнах»
 (курсив мой – Е.Х.) [Oehlenschläger]⁹³.

Выдающимся образцом является стихотворение Г.Х. Андерсена «Дания – моя родина» (1830). Приведем два показательных фрагмента, где поэт воспекает холмы, луга, зеленые поля, т.е. собирательный образ датских равнин:

«Люблю я вас, леса, холмы, луга,
 Люблю святое имя "Данеброга"⁹⁴, -
 С ним видел Бог победной славы много!..
 Люблю я Дании цветущей берега!..»

«Люблю я вас, зеленые поля!
 Вас пашет плуг, места победных браней!..
 Бог воскресит всю быль воспоминаний,
 Всю быль твою, родимая земля!..»

(курсив мой – Е.Х.) [Андерсен, 1894, с. 513]⁹⁵.

В 1820 году Н.Ф.С. Грундтвиг отразил свои патриотические чувства в песне «Утешение Дании» («Danmarks Trøst»), где сравнивал Королевство с другими странами, поясняя, что те могут в чем-то более преуспеть, однако

⁹³ Перевод стихотворения мой – Е.Х.

⁹⁴ Данеброг – датский флаг. В 1218 году к датскому королю Вальдемару II обратился епископ Риги с просьбой о помощи против эстов-язычников, нападающих на немецких колонистов, и получил согласие, а также вскоре одобрение папы римского. «Большинство хроник описывают битву при Линданисе как сражение доблестных датских крестоносцев с толпой язычников и представляют ее как великую победу Дании. Согласно легенде, во время боя с небес упал Данеброг – красное полотнище с белым прямым крестом, ставшее с тех пор государственным символом этой страны и первым национальным флагом в мировой истории [Кавалаяускас, 2023, с. 71–73].

⁹⁵ Перевод А. и П. Ганзен.

датчанам важно и необходимо не поддаваться негативным настроениям, а находить утешение на родной земле:

«Оставаясь на земле, мы получаем наибольшую пользу⁹⁶ <...>
но у датчанина есть дом,
где *буки* растут на *побережье*
с прекрасным керминде⁹⁷» (цит. по: [Adriansen, 2003, s. 208])⁹⁸.

Как отмечает Инге Адриансен (Inge Adriansen; 1944–2017), песня стала отражением литературной датскости. Этому способствовали известная датчанам энергичная мелодия и патриотический текст, в котором Н.Ф.С. Грундтвиг «изображает важнейшие элементы национальной символики, особенно неофициальные символы, такие как фольклор, родной язык, характер народа в прекрасной гармонии с природой страны, *национальным ландшафтом с равнинами, зелеными курганами и буками около берега* (курсив мой – Е.Х.) <...> Отправной точкой является природа и ландшафт, затем история, интеллектуальная сила народа, родной язык и буржуазное общество, и заканчивается данью уважения древней королевской семье. <...> Датскость подчеркивается внутренними, духовными ценностями, которые противопоставляются недатскому культу величия и мимолетности, и это полностью соответствует его восприятию датчан как избранного Богом народа. <...> Таким образом, песня содержит важнейшие элементы ценностей, которые стали характеризовать национальное самосознание в XIX веке» (цит. по: [Adriansen, 2003, s. 208–209]). Произведение было популярно в эпоху романтизма и не утратило своего значения в последующее время. Во время Второй мировой войны национальный пафос песни смог укрепить внутренний дух датчан в противостоянии немецкой оккупации [Adriansen, 2003, s. 208–209].

Итак, с позиции концепции датскости равнинный ландшафт, очерченный лесами, понятный и близкий датскому народу, стал в XIX веке главным

⁹⁶ В историческом путеводителе «Дания» О.И. Обуховой данная фраза переведена как: «чем ближе к земле, тем лучше для нас» (цит. по: [Обухова, 2009, с. 14]).

⁹⁷ Сорт многолетнего травянистого растения «пупочник блестящий», лат. *Omphalodes nitida*.

⁹⁸ Перевод стихотворения мой – Е.Х.

маркером и национальным символом страны. В соответствии с концепцией географического детерминизма определим *равнинность как главный архаический символ данов, который проецируется на особенности датского менталитета, характеризующегося спокойствием, уравновешенностью и глубоким единством с природой*. Эта тема стала чрезвычайно актуальной в культуре периода Золотого века Дании.

Подведем итоги. В начале XIX века на фоне активного возрождения патриотических настроений в датской культуре стала активно развиваться идея самости. Оформились три национальных концепта, имеющие особую связь между собой. Главное место занимал скандинавизм как базис, исток и «доро́га» в героическое и доминирующее в североевропейском регионе прошлое Дании. Эта происходящая из древности идея, объединяющая датчан, норвежцев и шведов, формировала в скандинавах особые качества менталитета и суверенное отношение к традициям, истории и культуре, что позволяло определить характерные отличия от прочих европейских континентальных и островных (Великобритания и Ирландия) народов. Однако внутренние политические интересы и соперническое стремление Дании, Норвегии и Швеции занять лидирующую позицию все-таки расшатывали остов скандинавизма, что и привело во второй половине XIX столетия к практически окончательному его забвению.

Закрепившееся в датском менталитете ощущение лидерства и противопоставления себя кому-либо (которое также вписывается в концепцию древней скандинавской ментальности) порождало в датчанах настроение культурного противостояния, в особенности с германцами континентальной Европы. По сути, оно было ознаменовано такими же идеями, которые главенствовали и в скандинавизме. Однако в отношении германцев они представляли в несколько инверсированном варианте. Характерная для эпохи Золотого века Дании активная культурная и идеологическая конфронтация с немцами

способствовала формированию взглядов на датскую самобытность, пониманию своего национального характера.

В противовес всем инокультурным направлениям в датской общественной мысли возрастало желание ощутить исконную датскую самость, прочувствовать собственными «дом». Особое географическое расположение, спокойный, равнинный ландшафт страны, интровертные тенденции оказывали непосредственное влияние на мировосприятие датчан, позволило им понять собственное «я», выразив это в своей культуре. К тому же, подобная датскость хорошо встраивалась в общую скандинавскую ментальность. Проецируя идею Л.Н. Гумилева, можно говорить о датской пассионарности, или о датском тоне в эпоху Золотого века, который в созвучии с другими тонами скандинавских народов образовывал смысловой консонанс, а в отношении немцев – напряженный диссонанс. К сожалению, во второй половине XIX века в результате ослабления датских позиций во внутренней и внешней политике концепция датскости под гнетом немецких идей ушла на второй план.

Приведем две условные схемы, одна из которых отражает происхождение трех национальных концептов (Рис 3.). Оттолкнувшись от идей готицизма, скандинавизм и германизм имеют общую праоснову – историческое и фольклорное (мифотворческое) достояние древних готов, но при этом представляют разный взгляд на культурно-историческое развитие народов Северной Европы. Датскость происходит от скандинавистских идей, но в сугубо национальном ключе перенимая исключительно то, что относится к Дании – исторически сложившиеся традиции, маркеры.

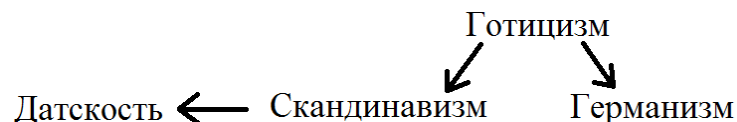


Рис. 3. Схема происхождения трех концептов

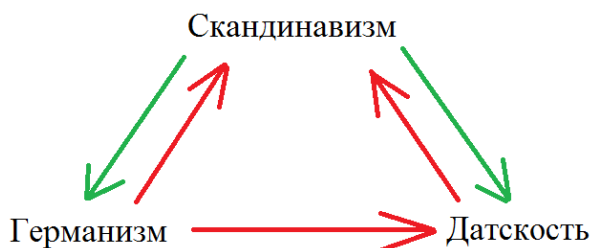


Рис. 4. Схема взаимодействия трех концептов в первой половине XIX века

Вторая схема (Рис. 4) обозначает взаимодействие главных национальных концептов в датской культуре Золотого века и различные волны в их развитии. Стрелки указывают направленность концептов от инициатора на реципиента (зеленая – благоприятное влияние, красная – конфликтное). Заметим определенную тенденцию: датскость, как таковая, не вступает в открытую конфронтацию с германизмом, но в то же время, как показал проведенный нами системный анализ культурной коммуникации, в случае необходимости продемонстрировать национальную самобытность датчане отстаивали свои идеи через крепкие позиции панскандинавизма, делая при этом акцент на безусловном историческом лидерстве Дании в Скандинавском регионе.

Представленные в главе национальные концепты нашли специфическое преломление в творчестве композиторов Дании, о которых речь пойдет в третьей главе.

ГЛАВА 3.

СКАНДИНАВСКИЙ И ДАТСКИЙ ТОНЫ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ ДАНИИ

§ 3.1. Иностранные музыканты и композиторы в Дании XVI–XVIII веков

Формирование главных национальных концептов на рубеже XVIII–XIX веков пришлось на начальный этап Золотого века Дании, когда в такой бурной, противоречивой, разноплановой среде происходило постепенное становление национальной музыкальной культуры. Эти важнейшие процессы, безусловно, имеют особенные истоки, понимание которых позволяет высветить определенные характеристики эпохи романтизма в Дании. Значительную роль в этом сыграли иностранные музыканты и композиторы, которые заложили базу профессионального искусства, работая при дворе датских монархов.

В датской музыкальной истории периодом формирования профессиональной музыкальной среды путем привлечения деятелей из-за рубежа считается эпоха Барокко. Однако и у этого явления были свои предпосылки. Примерно за 100 лет до того придворное музыкальное искусство в Дании получило активное развитие при правлении Кристиана II (1481–1559). Король приглашал преимущественно иностранных церковных музыкантов, а также исполнителей на духовых инструментах, коллектив которых стал именоваться «Труба-чами» и вошел в состав Королевской капеллы. Известно, что при Кристиане III (1503–1559) придворный репертуар состоял частично из оригинальных полифонических композиций, месс, мотетов и светских песен на четыре–пять и более голосов. Это было началом королевской музыкальной политики, которая развивалась последующими монархами.

Одним из выдающихся деятелей, на период правления которого пришелся переход от Возрождения к Барокко, был Кристиан IV (1577–1648). Напомним, что А. Хаммерих в диссертации отмечал особое содействие короля развитию музыкального искусства и сравнил его с сияющим оазисом «посреди большой и довольно бесплодной пустоши» [Hammerich, 1891, s. 1]. Кристиан IV взошел на трон в 1588 году и в течение его 59-летнего правления⁹⁹ политика, культура и искусство вышли на более высокий уровень, а ее представители стали известны в других европейских странах. Этот период отмечен стремлением к воссозданию союза скандинавских королевств – Северной унии. В 1625–1629 годах в ходе Тридцатилетней войны (1618–1648 гг.) монарх противостоял разрастающемуся в регионе влиянию Священной Римской империи германской нации. При Кристиане IV Дания стала авторитетным участником международной торговли: благодаря созданию Датской Ост-Индской компании расширились морские торговые пути и укрепился флот, в том числе военный [Rasmussen].

Особое значение в истории Дании получили культурные инициативы короля. Например, благодаря его участию восстановлен сгоревший легендарный замок Кронборг, для которого был заказан ряд картин с сюжетами из датской истории. Для замка Фредиксборг сооружен монументальный фонтан. Кристиан IV обращал внимание на новые тенденции придворного искусства других стран, после чего воссоздавал у себя отдельные образцы в более пышном масштабе [Невилл, 2022, с. 123-124]. При этом, «богатство культуры в эпоху правления Кристиана нередко толковали как распространение искусства Нидерландов. Эта точка зрения, сложившаяся на основе того, что король принимал на службу много нидерландцев, <...> в определенном смысле вытеснила предположения о более вероятных источниках влияния <...>. Он нередко обращался к талантливым мастерам из Нижних земель, но гораздо чаще

⁹⁹ Это самый продолжительный срок среди правителей Дании, если иметь ввиду политическую историю вплоть до наших дней.

источники влияния для его заказов можно найти при дворах Центральной Европы» [Невилл, 2022, с. 124].

В музыкальном искусстве Дании также происходили значительные изменения в связи с процессом секуляризации: «Царствование Кристиана IV приходится как раз на важный переходный период развития музыки, с разрывом от старого, по существу церковного стиля, к новому – светскому. Из этого следует, что центр тяжести все больше смещался от певческой традиции к традиции инструментальной. <...> активнее проявлялась тенденция перехода от хорового пения к сольному» [Hammerich, 1891, s. 8]. В то же время, монарх признавал слабый уровень местных музыкантов, в особенности инструменталистов, поэтому основное его внимание было направлено на повышение музыкальной образованности. Решение этого вопроса он видел в привлечении профессионалов из других стран Европы для работы в качестве педагогов и исполнителей. На протяжении правления Кристиана IV в Данию приглашались иностранные музыканты, сначала инструменталисты, позднее и певцы. Иммиграция обрела большой размах в конце XVI века, а в дальнейшем несколько снизилась вследствие, с одной стороны, появления уже датских музыкантов, с другой – состояния государственной казны. В свою очередь, наиболее перспективные датчане направлялись в Англию, Нидерланды, Италию, Германию для повышения мастерства.

Согласно сведениям А. Хаммериха, в число иностранных профессионалов входили «видные немцы, англичане и шотландцы, а также голландцы. Кроме того, среди музыкантов были значительные представители из Польши, капелла которой считалась одной из наиболее известных и уважаемых в то время, из городов стран Балтийского моря, особенно Гданьска, Кёнигсберга и Торна, что формировало плодородный музыкальный рынок. Через своего зятя при дворах Англии, Саксонии и Брауншвейга Кристиан IV мог при необходимости обновлять своих иностранных музыкантов» [Hammerich, 1891, s. 19–20]. Монарх предпочитал франко-фламандскую и итальянскую музыку: в Дании звучали произведения Орlando ди Лассо, Джованни Пьерлуиджи

да Палестрины, Джованни Габриели, Луки Маренцио и Орацио Векки. Повсеместно распространялись нотные сборники, в частности, датчане проявляли интерес к мадригалу: «Ярким свидетельством начавшейся бурной музыкальной жизни является двухтомное собрание пятиголосных мадригалов, которое королевский “главный инструменталист”, как его называли, Мельхиор Борхгревинк¹⁰⁰ опубликовал в Копенгагене в издательстве Хенрика Вальткирха в 1605–1606 гг.» [Hammerich, 1891, s. 41]¹⁰¹. А. Хаммерих отмечает, что сборник вызвал фурор у знати, а также был популярен в более широких кругах до конца XVIII века [Hammerich, 1891, s. 41–42].

Культурная политика Кристиана IV способствовала росту музыкального профессионализма датчан, что позволило некоторым из них по поручению самого короля совершить творческие поездки по странам Европы, в том числе и Руси. Напомним, что между младшим братом Кристиана IV принцем Иоганном (Гансом) Шлезвиг-Гольштейнским¹⁰² и дочерью Бориса Годунова Ксенией была заключена помолвка. В связи с этим торжественным событием Данией «был снаряжен целый флот из 6 военных кораблей и 3 меньших кораблей, и 1 августа 1602 года во главе с тремя советниками свита из 342 человек отплыла в Нарву, чтобы отправиться оттуда в Москву» [Hammerich, 1891, s. 29], и в этом составе были лучшие датские музыканты¹⁰³.

¹⁰⁰ Неоднократно отправлялся в Италию Кристианом IV для повышения своего мастерства у Джованни Габриели.

¹⁰¹ Несмотря на то, что уцелел только первый том, второй – фрагментарно (партии двух верхних голосов), о собрании сохранились некоторые сведения, которые приводит А. Хаммерих. Первая часть посвящена Кристиану IV, во вступлении к которой изложено восхваление и признание королю М. Борхгревинком. Вторая часть посвящена зятю Кристиана IV Якову I Английскому (1566–1625). Обе части сборника имели одинаковый объем (по 28 листов) и содержали в общей сложности 52 произведения, написанных преимущественно итальянскими композиторами, к которым были добавлены еще несколько мадригалов, созданных музыкантами при датском дворе. Среди них голландец Жьаш де Верт, сам М. Борхгревинк – датский композитор голландского происхождения, фламандец Николо Гисту, датчанин Ханс Нильс, известный под итальянским псевдонимом Джованни Фонтейо.

¹⁰² В российской историографии известен как «Иоанн королевич».

¹⁰³ Как известно, путешествие в Россию оказалось неудачным, период правления Бориса Годунова был связан с голодом, болезнями и непогодой. Многие из датской свиты погибли, в том числе от болезни скончался сам принц Иоганн.

Говоря о расцвете музыкального искусства при дворе Кристиана IV, нельзя не упомянуть деятельность немецкого композитора **Генриха Шютца** (1585–1672), который дважды приглашался монархом: в 1633–1635 и 1642–1644 годах [Kongsted, 1985, s. 7]. Как считает А. Хаммерих, «Тот факт, что такой общепризнанный и такой превосходный музыкант выбрал Данию своим пристанищем, является новым доказательством того, что у датской музыки за границей было настоящее имя» [Hammerich, 1891, s. 104]. Г. Шютц был назначен главой придворной капеллы и организатором музыкально-сценических представлений. Во время первого пребывания в Дании в качестве музыкального руководителя он курировал пышные торжества по случаю свадьбы кронпринца Кристиана (1603–1647) с саксонской принцессой Магдалиной Сибиллой в 1634 году. Также он сочинял произведения для различных празднеств, создал музыку к двум аллегорическим драмам известного в то время в Дании немецкого сатирика Иоганна-Вильгельма Лауремберга «Как Аквилон, правитель Полуночных земель, ведет принцессу Орифию домой» («Wie Aquilo, der Regent Mitternächtigen Länder, die Prinzessin Orithyjam heim führt») и «Как два героя Септентриона прогоняют гарпий и избавляют царя Финея» («Wie die Harpyiae von zweien Septentrionalischen¹⁰⁴ Helden verjaget und König Phineus entlediget wird») [Hammerich, 1926, s. 131], однако все эти произведения, к сожалению, утеряны. Среди прочего, Г. Шютц управлял свадебными торжествами, когда Кристиан IV выдавал своих дочерей-близнецов Кристиану и Хедвиг за двух дворян Ганнибала Сехестеда и Эббе Ульфельдта. Двойная свадьба состоялась 6 ноября 1642 года в Копенгагенском замке. Известно, что Г. Шютц посвятил Кристиану IV свои «Священные симфонии»¹⁰⁵ (1647), созданные и опубликованные в Дрездене буквально за год до кончины короля.

¹⁰⁴ От лат. Septentrionalis – «Северный».

¹⁰⁵ «Священные симфонии» («Symphoniae Sacrae») – собрание из трех различных томов музыкальных произведений религиозного характера Г. Шютца. В 1629 году опубликован первый том в Венеции, 1647 и 1650 годах в Дрездене. На сочинение всех этих произведений композитора вдохновили священные концерты, которые он имел возможность слушать во время одного из своих пребываний в Венеции.

Он занимался изданием собственных сочинений и, например, вышедший еще в 1639 году сборник «Kleine geistliche Concerte» («Маленькие духовные концерты») адресовал младшему сыну Кристиана IV принцу Фредерику (впоследствии Фредерику III), бывшему тогда архиепископом Бременским и Верденским.

Другим известным иностранным композитором был англичанин **Джон Доуленд** (1563–1626), который с 1597 года в течение восьми лет занимал пост придворного лютниста. За год до своего прибытия в Данию он произвел фурор публикацией «Первой книги песен или арий на 4 голоса с табулатурой для лютни». При датском дворе он продолжил работу над «Второй книгой песен или арий на 2, 4 и 5 голосов», которая была издана в Лондоне, но предисловие к ней датировано 1 июня 1600 года в датском Хельсингёре. За эту работу Доуленд получил значительное денежное вознаграждение. В 1603 году в Дании была создана «Третья и последняя книга арий», изданная также в Лондоне [Hammerich, 1891, s. 21–23].

Всплеск и активное развитие музыкальной культуры при Кристиане IV оказали влияние на формирование датской музыкально-теоретической мысли. Важно упомянуть появление в 1646 году труда «Датский гептахорд», созданного датским писателем, ученым, священником **Хансом Миккельсеном Равном** (Hans Mikkelson Ravn; 1610–1663). Работа представляла собой соединение знаний из области теории музыки, теории композиции и истории музыки в Дании, начиная со времен скальдов, Саксона Грамматика и до периода правления Кристиана IV. Еще в одном труде – трактате «Логистика гармонии» («Logistica harmonica») Х.М. Равн предлагал разработку математических соотношений звуков. Принято считать, что Х.М. Равн стоял у истоков датского музыкознания [Ошис, 1974, с. 157].

Эпоха Кристиана IV пришлась на расцвет идеи космополитического гуманизма [Возгрин, 2019, с. 111]. Принадлежащие королю предложения о повышении уровня художественной культуры датского населения и открытии новых музыкальных талантов посредством активных контактов с зарубежными странами Европы отвечали наднациональным качествам. После смерти

Кристиана IV в 1648 году вплоть до XIX века музыкальная культура страны не получала такого значительного внимания последующих датских монархов, несмотря на дальнейший стабильный процесс привлечения иностранных музыкантов к датскому двору. Возможно, это объясняется тем, что музыка для Кристиана IV являлась огромной частью придворного церемониала и служила своего рода красивым средством демонстрации королевской власти перед аудиторией как иностранных гостей, так и местной знати [Spohr, 2012, s. 14].

На развитие датской музыкальной жизни второй половины XVII–XVIII веков существенное влияние оказали Франция, Италия и Германия.

В отношении французских связей обратим внимание на важные замечания двух исследователей. Один из них – датский композитор XX века, представитель неоклассического направления в музыке Кнудаге Риисагер (Knudåge Riisager; 1897–1974) в статье «Галльское и германское» (1924) указывал на то, что датчанам ближе французская музыка, «которая, приближаясь так часто к идеалам классицизма, выражает “в высшей мере типическое”, чем “новогерманская музыка» с ее “перенапряженной фантазией“, “тугодумием” и “слишком далеко зашедшей тенденцией к систематизированию”» [цит по: Мохов, 1980, с. 150]. Другой музыковед – Н.Н. Мохов – также отмечал созвучие культур двух стран: «Французское и датское искусство нередко обнаруживает много точек соприкосновения на путях своего исторического развития. Датчан вообще за их живость, любовь к юмору и иронии называют “французами Скандинавии”» [Мохов, 1980, с. 150].

Приглашение французских музыкантов к датскому двору началось в 1667 году, в период правления Фредерика III (1609–1670), когда впервые в страну прибыли шесть французских скрипачей во главе с Гаспаром Бессоном с целью создания инструментального коллектива, подобного оркестру «24 скрипки короля». С этого времени при датском дворе зазвучала французская камерная музыка. Фредерик III увеличил штат музыкантов путем введения приглашенных зарубежных арфистов и лютнистов [Panum, 1897, s. 365].

Кристиан V (1646–1699) расширил коллектив до восьми человек [Ranum, 1897, s. 630]. В услужении короля была превосходная капелла, инструментальную часть которой исполнял ансамбль искусных французских скрипачей и певцов. Кроме того, монарх посещал Францию, где впечатлился балетным искусством и распорядился организовать у себя балетную труппу [Ranum, 1897, s. 626]. Таким образом, два этих фактора сформировали базу для дальнейшего развития датского балетного искусства.

В последующие десятилетия французские мастера укрепили свое влияние в разных видах искусства, например, в датской классической архитектуре. Среди ее вершинных образцов XVIII века следует выделить здание Королевского театра, строительство которого продолжалось довольно длительное время – с 1748 по 1772 год. Одним из архитекторов театра выступил ценитель французского и итальянского искусства, основоположник архитектурного классицизма в Дании Каспар Фредерик (Фридрих) Харсдорф (Caspar Frederik (Friedrich) Harsdorff; 1735–1799) [Thorlacius-Ussing].

Музыкальный театр датского королевского двора развивался и в оперном направлении, где сильное влияние оказали итальянская и немецкая традиции. В 1703 году ко двору был приглашен известный итальянский скрипач и композитор **Бартоломео Бернарди** (1660–1732), который проработал в королевстве вплоть до своей кончины. Уже в первый год пребывания в Дании 26 августа им была осуществлена первая в стране комическая постановка «Счастливчик Гигес», а 10 октября на сцене Копенгагена прошла его опера «Диана и Фортуна»¹⁰⁶. Б. Бернарди был известен не только как театральный, но и как камерный композитор, написавший значительное количество сонат для ансамблей струнных инструментов и клавира, а также несколько кантат.

К сожалению, его музыкальное наследие дошло до нас в весьма скромном объеме, как и информация о его значении для музыкальной культуры

¹⁰⁶ Примечательно, что в том же 1703 году в Праге была поставлена его опера «Либуше» («La Libussa») по чешской национальной легенде.

Дании того времени. Бóльшая часть нот и сведений о нем была утрачена в великом пожаре Копенгагена 1745 года. Известно, что через 13 лет после смерти Б. Бернарди немецкий музыкант Иоганн Адольф Шайбе (1708–1776) выразил в отношении итальянца предвзятое мнение, которое было не вполне аргументировано конкретной критикой. В фундаментальном биографическом словаре «Основание триумфальной арки» («Grundlage einer Ehrenpforte», 1740) немецкого композитора Иоганна Маттезона, исправляя ошибку датировки услуг, оказанных итальянцами датскому двору, И.А. Шайбе «отрицал художественную ценность, приписываемую Б. (Бернарди – *Е.Х.*) самим Маттезоном, в сравнении с великими немецкими композиторами Р. Кайзером и И.А. Хассе. По мнению Шайбе, Б. был не кем иным, как “одним из тех итальянцев, которые пользуются большим уважением за пределами родины только... потому, что они итальянцы”» [Bernardi, 1967]. Также можно обнаружить другое высказывание немца, приведенное в статье о Бернарди: «“Совершенно лишённые всякого вкуса, произведения Б. (Бернарди – *Е.Х.*) не содержат никакой конструкции и никакого искусства. Нет ни мелодии, ни гармонии, даже худшие и грубейшие схоластические ошибки являются украшением всего. Идеи заимствованы у Корелли и Стеффани...”, причем о последнем Шайбе не колеблясь полагал, что Б. украл “все арии”. Наконец, он считал его недостойным даже того, чтобы считаться учеником этих “истинно великих людей” и тем более становиться рядом с ними» [Bernardi, 1967]. Примечательно, что незаслуженная отрицательная оценка обличала как общее недовольство датчан преобладанием итальянских художников при дворе, так и личное, поскольку с 1744 года именно И.А. Шайбе занимал ту же должность, что и Б. Бернарди, и тщетно отстаивал идеи продвижения немецкого национального театра перед ярким защитником итальянцев королем Фредериком V. Более спокойную и справедливую оценку деятельности Б. Бернарди дал немецкий виолончелист, дирижер и музыковед Вильгельм Йозеф фон Василевски (1822–1896). Рассматривая его скрипичные сочинения, он отмечал «подвижной контрапункт, удобный для исполнения способ письма и легкую, крылатую фигурацию, подобную манере

Торелли, при этом без особых отличий по форме от произведений своих современников» (цит. по: [Bernardi, 1967]).

Возвращаясь к разговору об итальянцах в Дании, следует отметить, что постоянная итальянская оперная труппа не базировалась в Копенгагене. Например, Фредерик V (1723–1766) лишь раз в несколько месяцев разрешал итальянским певцам приезжать в страну для выступления [Ranum, 1897, s. 628]. Но несмотря на то, что пребывание итальянцев было «точечным», они оказывали значительное влияние на музыкальную жизнь. В одном из писем известного датского драматурга Людвиг Хольберга (1684–1754) можно найти любопытное описание Копенгагена начала XVIII столетия: «Весь город вдруг стал музыкальным: не слышишь никаких иных разговоров, кроме как о Помпее, Парнасе и т.д., а наши *petits maître* ходят с оперными либретто в руках, держа их с тем же благоговением, как если бы они с ними собирались на конференцию. Разумные люди опасаются, что тот высокий и тонкий вкус, какой наши кавалеры и дамы приобрели в этих итальянских литаниях, может со временем стать причиной того, что они едва ли захотят снизойти до пения в церкви простых датских псалмов» (цит. по: [Мохов, 1996, с. 412]).

Ведущими представителями «Итальянской кампании» в Дании были композиторы Паоло Скалабрини (1713–1806) и, особенно, **Джузеппе Сартти** (1729–1802), поставивший на королевской сцене оперы на итальянском языке «Цезарь в Египте», «Аглая, или Колонна», «Армида» и др. Дж. Сартти зарекомендовал себя не только как автор итальянских опер. Он собрал группу из датских певцов в соавторстве с норвежским поэтом и драматургом Нильсом Крогом Бредалем (1733–1778) и написал несколько опер на датском языке, так называемые *opera danese*: «Покорив поначалу слушателей оригинальностью замысла и мелодическим великолепием, этот ранний опыт создания датской национальной оперы, однако, довольно скоро стал вызывать суровую критику, главным образом по поводу кричащего несоответствия фонетико-интонационного строя датского языка царившим тогда вокальным шаблонам итальянской

оперы, от чего Сарти, естественно не мог полностью отказаться» [Мохов, 1996, с. 412].

Провозглашением обращения к скандинавской «античности»¹⁰⁷ стал зингшпиль Дж. Сарти «Грам и Сигне» («Gram og Signe», 1767) на датском языке, созданный в содружестве с Н.К. Бредалем, который еще в 1756 году написал пьесу «Грам и Сигне, или Шедевр любви и доблести». В основу ее положен историко-легендарный сюжет, опирающийся на хроники Саксона Грамматика. По оценке датского искусствоведа Петера Йохансена (Peter Johansen; 1858–1939) пьеса имеет большое значение, поскольку в ней *впервые претворяются архаические скандинавские образы* [Johansen, 1907, s. 12]. Издание было снабжено гравюрами по рисункам ведущего датского художника и театрального декоратора Петера Крамера (Peter Cramer; 1726–1782). Однако, «в иллюстрациях к пьесе Бредаля он обнаруживает полное незнание древности, из которой был взят сюжет. В то время никто не думал искать национальную особенность в человеческих типах, но даже в костюмах и реквизите Крамер всецело придерживался французского героического театра с его псевдоклассическим стилем, и нет никаких оснований полагать, что кому-либо пришла бы в голову мысль о приобретении какого-либо иного реквизита для представления» [Johansen, 1907, s. 12]. Кроме того, «драматург отодвинул исторические события на второй план и центральное место в произведении отвел классицистическому конфликту» [Пешкова, 2017, с. 15], при этом сюжет сохранял пастушью идиллию, в которой гармонично сочеталось комическое с героическим [Храповицкая, 1988, с. 259]. Тем не менее, Дж. Сарти избрал для своей оперы именно этот сюжет, что явилось первым шагом на пути проявления интереса к скандинавской «античности». И поскольку какие-либо сведения о музыкальной драматургии и постановке отсутствуют, осмелимся

¹⁰⁷ В зарубежной исследовательской литературе фигурирует понятие «нордической античности», подразумевающее архаическую языческую культуру северной Европы в период Средневековья. Оно встречается как в искусствоведческих исследованиях [Johansen, 1907], так и в музыковедческих [Gissel, 1999]. По аналогии с ним мы используем «скандинавскую античность».

предположить, что зингшпиль продолжал изначальный замысел театральной пьесы. Восстанавливая его сюжет в опоре на Саксона Грамматика [Саксон Грамматик, с. 35–42], подчеркнем, что главные герои являются представителями разных средневековых скандинавских стран. Грам – один из легендарных датских королей, напавший на короля саксов Хенрика во время его женитьбы на прекрасной Сигне – дочери финского короля Сумбла, происходящей из древнего легендарного рода Вёльсунгов. После смерти Хенрика Сигне вопреки своему желанию стала супругой Грама. От этого союза родился Хаддинг – наследник датского трона. Однако впоследствии при завоевании Дании норвежским королем Хаддинг был вынужден бежать в Швецию, где поклялся отомстить за отца.

Так благодаря деятельности Дж. Сартри в условиях классицистского театра возникли первые предпосылки проявления скандинавизма в датской музыке, реализованные через легендарно-историческую фабулу.

На фоне фрагментарного, но существенного итальянского влияния связь Дании с ближайшими и родственными соседями на юге – немецкими государствами – была более стабильной. Помимо приглашения артистов к датскому королевскому двору, как это было с Генрихом Шютцем, благодаря немцам произошли сдвиги в развитии музыкального театра, особенную роль сыграла Гамбургская опера, поскольку «во времена Кристиана V немецкий язык был модным и главным в Дании, а Копенгаген и Гамбург находились в постоянной и живой связи друг с другом» [Panum, 1897, s. 626]. В 1699 году при дворе состоялось некое оперное представление (к сожалению, оставшееся неизвестным) по случаю дня рождения Кристиана V, но ставшая с этого момента немецкая опера прочно вошла в придворную культуру. В этот период к датскому двору неоднократно приглашался популярный в то время, плодовитый немецкий композитор Райнхард Кайзер (1673–1739), автор более 100 опер [Ошис, 1974, с. 157]. Несмотря на его активную творческую деятельность, он долгое время не мог получить дворянство в Дании, но был удостоен

должности Королевского датского капельмейстера. Благодаря ему, немецкая опера прочно вошла в датскую придворную культуру.

Активный этап «Немецкой кампании» пришелся на последнюю треть XVIII – начало XIX века, тогда же своей кульминации достигла немецкая придворная опера. Для Дании это время было ознаменовано одновременными процессами «взлета» и «падения», что и сформировало в самосознании датчан противоположные вопросы: Дания – великое государство? Или слабое? Об этой ситуации речь шла во второй главе, однако здесь важно акцентировать внимание на ряде обстоятельств. В Королевство приглашались работать высокопрофессиональные немецкие капельмейстеры и музыканты. Как отмечает датский исследователь А.Ё. Йенсен, «в период с 1760 по 1820 год буржуазная музыкальная жизнь, сосредоточенная в обществах и клубах, развивалась в датской столице, предлагая возможности как любителям, так и профессиональным музыкантам. Концерты редко были открытыми для публики, но произведения многих выдающихся современных композиторов звучали здесь впервые, так как других возможностей за пределами Королевского театра было немного. Музыкальные общества существовали и в других частях страны, где многие немецкие композиторы и музыканты также влияли на концерты и репертуар. Однако получить точную картину концертной жизни сложно, так как программы не публиковались. Так что концерты носили очень закрытый характер» [Jensen, 2004б, S. 9]. Источниками, по которым в исследованиях приводятся общие описания музыкального быта, служат архивные документы и эпистолярное наследие, сохранившие информацию о салонах, в которых звучала эта музыка.

В приведенном фрагменте обращает на себя внимание факт организации немцами датских музыкальных обществ, чему следует уделить внимание. В целом, для второй половины XVIII века характерно появление различных сообществ – не только музыкальных, но также научных и литературных, явившихся определенной формой консолидации социума, местом встреч интеллектуалов, просвещенных людей [Возгрин, 2019, с. 205]. Подобные клубы в

Дании, с одной стороны, были общей приметой европейской культуры того времени, но с другой, «отличались от английских или французских своей демократичностью. Так, в столичный литературный клуб Ф. Драйера имели доступ евреи, а еще один дошел до того, что отворил свои двери для женщин!» (цит. по: [Возгрин, 2019, с. 205]). Датские музыкальные сообщества образовывались по тем же принципам и отвечали духу своего времени.

Среди старейших объединений следует назвать Музыкальное общество (Det Musikalske Selskab), существовавшее с 1751 по 1773 год, и Новое музыкальное общество (Det Nye Musikalske Selskab), основанное в 1767 году и известное с 1774 года как Королевская музыкальная академия (Det Kongelige Musikalske Akademi), которая в 1793 году утратила свой статус и была преобразована в музыкальный клуб.

Одним из активных деятелей в Дании, почетным членом «Det Nye Musikalske Selskab» был ранее нами упомянутый немецкий композитор, критик и теоретик музыки **И.А. Шайбе**, известный как учредитель и издатель в Гамбурге первого европейского музыковедческого журнала «Der Critische Musicus» (1737). В журнале И.А. Шайбе полемизировал в отношении музыки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, поддерживал творчество Г.Ф. Телемана, К.Г. Грауна и И.А. Хассе. С 1739 года он был капельмейстером в Бранденбурге, а через год приглашен на пост руководителя датского Королевского оркестра. И.А. Шайбе остался работать в Дании, где в 1749 году открыл музыкальную школу в Зонденбурге, впоследствии стал придворным композитором и занимал эту должность до 1769 года.

И.А. Шайбе был сторонником организации в Копенгагене Музыкального общества и специально для его открытия в 1751 году написал кантату на собственный текст. Композитор продолжал сочинять произведения для «Музыкального общества», но в 1767 году перешел в Новое музыкальное общество («Det Nye Musikalske Selskab»), для которого создал несколько кантат в сотрудничестве с известным датским поэтом, драматургом, почетным членом Общества Йоханнесом Эвальдом (Johannes Ewald; 1743–1781).

Членство в Королевской музыкальной академии было открыто для аристократии и предоставлялось музыкантам, которые принимали участие в цикле концертов «Giethus-Konzerte»¹⁰⁸, проходивших в период 1774–1786 годов. Для этого требовалось исполнить шесть недавно сочиненных симфоний, одобренных капельмейстером. Таким образом у молодых датских музыкантов появлялся шанс преуспеть на поприще исполнительства. Музыканты общества имели свободный доступ на «Giethus-Konzerte», которые проходили еженедельно в течение зимних сезонов. Точного репертуарного списка не сохранилось, но определенно известно, что публика слушала симфонии немца Карла Филиппа Стамица, Георга Кристофа Вагензейля и австрийца Франца Антона Хоффмайстера. Иногда исполнялись крупные хоровые произведения, например, драматические оратории Иоганна Фридриха Рейхардта и Иоганна Генриха Ролле – в 1783 году «Лазарь, или Торжество Воскресения» («Lazarus oder Die Feier der Auferstehung»), через год «Тирца и ее сыновья» («Thirza und ihre Söhne»), в 1792 году «Давидов Псалом 65» («Davids Psalm 65»). В 1784 году была поставлена опера «Кóра» Иоганна Готлиба Наумана.

Среди представителей Музыкального общества известно несколько авторитетных музыкантов Королевского оркестра, приехавших из Германии, в первую очередь гобоист Иоганн Готфрид Тауэр, арфист Иоганн Андреас Кирхгоф и флейтист Ганс Хинрих Цильхе. Скрипач Франц Петер Цейер дирижировал многочисленными концертами в Королевской музыкальной академии.

Одним из известных в Дании немецких композиторов был **Иоганн Абрахам Петер Шульц** (1747–1800). Особой популярностью у публики пользовалась его музыка к трагедии французского драматурга Ж.-Б. Расина (1639–1699) «Аталия», написанная в 1787 году. Успех спектакля способствовал тому, что композитора пригласили работать в Данию в качестве королевского капельмейстера. Кроме того, назначение включало обязательство ежегодно ставить оперы, а также сочинять и исполнять духовную музыку. И. Шульц уже

¹⁰⁸ Происхождение названия выяснить не удалось.

имел репутацию знатока и пропагандиста современного репертуара в разных городах Европы и на новом посту он привнес соответствующий богатый опыт работы, однако, как пишет А.Ё. Йенсен, «он стал “занозой” в боку буржуазии, настроенной по-датски» [Jensen, 2004б, S. 11]. Понимая это, И. Шульц старался приспособиться к датской культуре, о чем упомянул в письме датскому литературоведу и критику Кнуду Луне Рабеку (Knud Lyne Rahbek; 1760–1830): «До сих пор был немецкий язык, потому что я был немцем в Германии; теперь будет датский, потому что в Дании я приложу все усилия, чтобы стать датчанином» [Jensen, 2004в, S. 20]. И. Шульц предпринял несколько важных для датского музыкального искусства действий: он объединил два оркестра, созданных И.Г. Науманом, учредил вдовий фонд для оркестрантов, открыл скрипичную школу и организовал многочисленные церковные концерты с вокальным составом театра.

Во время пребывания на должности капельмейстера с 1787 по 1795 год И. Шульц создал для Королевского театра несколько произведений. В первый же год он написал оперу «Алина», которая с большим успехом была исполнена в Копенгагене в 1789 году. В то же время, И. Шульц стал воспринимать ежегодные постановки как тяжкое бремя и попросил освободить его от этого долга. Он также убедился, что местные певцы и актеры не справляются с большой оперой. Это обстоятельство заставило его перейти к написанию идиллических зингшпилей на национальные темы, которые соответствовали вкусу копенгагенцев и были адаптированы к навыкам исполнителей театра. Так возникли «Праздник урожая» («Høstgildet», 1790), «Свадьба Петера» («Peters Bryllup», 1793) и «Вступление» («Indtoget», 1793). Кроме театральной музыки И. Шульц написал несколько церковных ораторий, среди них наиболее крупная «Смерть Христа» («Christi Død»).

Другим видным музыкальным деятелем был педагог и музыкант **Харденек Отто Конрад Цинк** (1746–1832). Он получил приглашение в Королевский театр в то же время, что и Шульц, на должность музыкального руководителя, поскольку контингент исполнителей-вокалистов в Дании оставлял желать

лучшего. Отчасти положению Х. Цинка способствовало его рождение в Шлезвиге, и поэтому его назначение понималось как особый жест прогерманской аристократии. Заинтересованный в музыкально образованных артистах, Х. Цинк отслушал многочисленных потенциальных певцов и собрал коллектив из 40 человек, нанятых театром на сезон 1789/90 годов.

Наконец, следует выделить имя **Иоганна Эрнста Хартмана**¹⁰⁹ (Johann Ernst Hartmann; 1726–1793), который выступал в качестве солиста-скрипача и капельмейстера в «Giethus-Konzerte». Известно, что в 1781 году он руководил исполнением своих 12 симфоний. К сожалению, И. Хартман не мог их издать большим тиражом, поэтому сегодня сохранились только один печатный экземпляр симфонии и несколько рукописей [Jensen, 2004г, S. 10]. В то же время, именно его оперные творения оказали значительное влияние на становление национальной музыкальной культуры Дании.

§ 3.2. Предпосылки формирования скандинавского и датского тонов в оперном творчестве И. Хартмана

Благодаря продуктивной деятельности иностранных музыкантов Копенгаген стал известен как музыкальная столица Скандинавии. Не отставали от него и другие датские города, где проходили различные концерты столичных профессионалов. Тесное сотрудничество со странами Европы и, главным образом – германскими государствами, откуда на протяжении всего XVIII века осуществлялся активный приток деятелей различных областей творчества, позволило Дании заявить о себе на общеевропейской культурной арене и обрести высокий и значимый статус скандинавского центра, за которым должны были следовать другие государства региона.

¹⁰⁹ Мы придерживаемся принятого в зарубежном музыкознании написания имени композитора с одним инициалом – И. Хартман, поскольку его сына, композитора с тем же именем, как правило, пишут с двумя инициалами И.Э. Хартман.

Особое значение в этом процессе обрел музыкальный театр, имеющий, как известно, большое влияние на развитие общественно-культурной жизни. Что касается жанровых приоритетов музыкального театра, уже в последней трети XVIII века среди бытовавших на датской сцене опер на первый план вышел национальный зингшпиль, поскольку на фоне преобладающего большинства зарубежных постановок, сформировавших переизбыток нескандинавских сюжетов, у датчан назрела необходимость создания музыкально-сценического произведения на народную, хорошо знакомую скандинавам тему.

В 1778 году обществу была представлена героическая драма Йоханнеса Эвальда **«Смерть Бальдра»** («Balders Død»), написанная им тремя годами ранее¹¹⁰. Перед королевскими музыкантами стояла задача выбора композитора для сочинения музыки. Известно, что в выпуске № 11 копенгагенской газеты «Новый критический зритель» («Nye kritiske Tilskuer») выдвигалась фигура И. Хартмана – немецкого скрипача и композитора, приехавшего в Данию около 1768 года и основавшего впоследствии музыкальную династию: «Если мы когда-нибудь получим счастливую музыку к бессмертному “Бальдру”, как обещает нам молва, от нашего знаменитого господина Хартмана, Дания сможет похвастаться тем, что представит оперу, пленившую не меньше трех “Армид”, десяти “Дезертиров”¹¹¹ и более сотни музыкантов» [Hartmann, 1876, s. 3]. Сам композитор высказался на этот счет весьма сдержанно: «Должен также честно признаться, что если дело дойдет до сочинения музыки на “Смерть Бальдра”, я буду очень рад, если мое произведение приблизится к музыке “Дезертира” и особенно “Армиды”, и я далек от мысли, что оно будет похоже на нее, не говоря уже о том, чтобы превзойти ее. И даже если мне удастся сделать мою музыку столь же хорошей и превосходной, как в “Армиде”, я вряд ли осмелюсь ожидать, что она будет столь же эффектной и впечатляющей в

¹¹⁰ Отметим, что это не первое обращение Й. Эвальда к скандинавской архаике. Его первой работой стала драма «Рольф Краге» («Rolf Krage»), повествующая о легендарном датском короле начала VI века.

¹¹¹ Имеются в виду оперы «Армида» А. Сальери и «Дезертир» П.-А. Монсенъи [Hartmann, 1876, s. 3].

исполнении, как “Армида”» [Hartmann, 1876, s. 3]. Известно, что при создании оперы композитор вдохновился «Альцестой» К.В. Глюка (1767), которая неоднократно ставилась в датском Придворном театре в сезоне 1774–1775 годов [Hartmann, 1876, s. 3], но в отличие от австрийского реформатора обратился к скандинавской «античности» и тем самым обеспечил опере успех.

В основе драмы Й. Эвальда лежит мифологический сюжет об убийстве бога весны и света Бальдра. Существует две его трактовки, изложенные исландским монахом Снорри Стурлусоном (Snorri Sturluson; 1178–1241) и Саксоном Грамматиком в «Деяниях данов», из которых, как и в случае с оперой «Грам и Сигне», выбор пал на вторую. При этом в сюжете Й. Эвальда присутствует Локи, который есть в варианте Снорри Стурлусона, но отсутствует у Саксона Грамматика. Во второй половине XVIII века, когда увлечение скандинавскими древностями и мифологией только начиналось, такие переработанные сюжеты грешили неверными трактовками, и как считает П. Йохансен, в пьесе «ясно ощущается, что Эвальду не хватало знаний, чтобы дополнить краткий текст легенды» [Johansen, 1907, s. 16].

Сравним две фабулы – мифологическую и драматическую Й. Эвальда.

По версии Саксона Грамматика богиня Нанна влюблена в датского короля Хёда. Бог Бальдр безуспешно пытается ее завоевать. После многочисленных сражений с Хёдом Бальдр погибает от вражеского меча, мучительно умирая в течение трех дней [МакКой, 2022, с. 274–281].

В варианте Й. Эвальда бог Бальдр становится полубогом, а Нанна – земной женщиной. Ему известно предсказание о собственной смерти от волшебного копья, но он не знает, как противостоять собственной судьбе. Не страшась смерти и терзаясь любовным чувством, Бальдр спускается на землю, чтобы в очередной раз увидеть свою возлюбленную. Прекрасная Нанна, дочь мудрейшего датского короля Гевара¹¹², безумно влюблена в своего жениха

¹¹² В драме Й. Эвальда Тор высказывается о Геваре так: «Ты имеешь в виду дочь мудрого короля Гевара, / Который знает действия нерожденного героя, / Волю судьбы, злонамеренные замыслы врагов, / И войну, и смерть воинов на планетах?» [Ewald, 1889, p. 2].

Хотера¹¹³ – короля Лайре¹¹⁴, о котором Локи отзывался весьма возвышенно: «Тот, кто смел, как Один, и силен, как Тор, и красив, как Бальдр» [Ewald, 1889, p. 11]. Ожидаемо, что именно этой репликой Локи, выступающего в функции трикстера и задумавшего отомстить Одину за прошлые пытки себя и своих детей, запускается развитие конфликта драмы между Бальдром и Хотером. В ходе развития сюжета король Хотер становится владельцем копья, способного убить Бальдра, однако в финале истории, в сражении с Хотером Бальдр сам наткнется на сокрушительное копье, «и все боги и смертные будут оплакивать его смерть» [Gissel, 1999, s. 286], которая впоследствии станет началом Рагнарёка – Гибели Богов и всего мира.

В пьесе Й. Эвальда внимание обращено именно на взаимоотношения персонажей: сильные лирические чувства наравне с эмоциями неприязни и вражды послужили главным импульсом развития образов героев, сюжета, а также завязки драмы. В соответствии с классической драматургией «Смерть Бальдра» демонстрирует конфликт между личными желаниями и долгом, противостояние людей и богов.

Как отмечено в примечании к изданию зингшпиля, еще при жизни И. Хартмана было опубликовано несколько его версий, в том числе различные варианты аранжировки [Hartmann, 1876, s. 4], однако до наших дней сохранился клавир 1876 года, опубликованный в Копенгагене [Hartmann, 1876]. В нем представлено 11 музыкальных номеров, но отсутствуют увертюра, речитативы и разговорные диалоги. К.О. Бруун указывает на арию Тора «Когда душа не победит» в конце II акта, которой нет в клавирном издании [Bruun, 1969, s. 62]. С учетом сказанного, для дальнейшего анализа нами произведена реконструкция композиции оперы по драме Й. Эвальда (Приложение 5).

Композиционно опера полностью тождественна пьесе и представлена тремя актами (Таблица 2¹¹⁵).

¹¹³ Интерпретация имени Хёд.

¹¹⁴ Датский город, располагающийся почти в центре острова Зеландия.

¹¹⁵ Порядок номеров дан в соответствии с нумерацией в клавире. Очередность сцен пьесы в источнике отсутствует, поэтому наш вариант предложен, исходя из сюжета. На основании

Таблица 2. Перечень номеров зингшпиля «Смерть Бальдра»

Акт	Сцена драмы	Номер оперы, тональность	Краткое содержание
		Увертюра	
I	1	Дуэт Бальдра и Тора Es-dur	Боги в горах Норвегии восхищаются окружающим пейзажем
	2	Ария lamento Бальдра F-dur	Бальдр мысленно просит Нанну отречься от Хотера, чтобы дать надежду ему самому
	5	Ария Хотера Es-dur	Песня о белке и охотнике
	7	Ария lamento Нанны c-moll	Нанна плачет о грядущей судьбе Хотера
II	1	Терцет Валькирий d-moll	Поют о славных битвах
	4	Дуэт Хотера и Нанны D-dur	Нанна, признаваясь в любви, открывает переживания за Хотера. Он сомневается в ее искренности, демонстрирует решительность в битве с соперником
	9	Ария Тора	Тор хочет вразумить брата, говорит о нависающей опасности
III	1	Ария Хотера d-moll	Монолог Хотера о его боевой решимости
	3	Терцет Валькирий f-moll	Валькирии читают заклинание над копьём в Настронде ¹¹⁶
	5	Ария lamento Бальдра a-moll	Бальдр надеется на взаимность Нанны
	7	Ария Нанны f-moll	Нанна возносит мольбы богам, прося у них поддержки

В опере наиболее ярко выражены две сферы – лирическая и героическая, первая связана с фигурами Бальдра и Нанны, вторая – с Хотером и тремя Валькириями. Собственно, в последней наиболее концентрировано отражен музыкальный скандинавизм.

В I действии героика завуалирована в «сольном» экспонирующем образе Хотера-зверолова, поющего шутливую арию-песню о белке и охотнике (Пример 3). Содержание ее в ситуации охоты довольно тривиально: игривая белка, сидящая на вершине дерева, шорохом обманывает охотника, надеющегося добыть медведя, – из-за шороха ему чудится, что добыча рядом; в итоге белка

нашего перевода номеров оперы и текста пьесы с датского и английского языков, в таблице Приложения 5 представлен синопсис произведений.

¹¹⁶ Настронд – огненный мир, место, где нечестивые будут находиться после разрушения мира, но здесь это слово предназначено для обозначения пылающего и горящего мира к югу, на самом краю которого жил огненный великан Суртур, и который в Эдде называется Муспелль или Муспельхейм [Ewald, 1889, p. 76].

убегает, и только ветер продолжает шуршать листьями, путая чуткий слух мужчины. Несмотря на традиционную для оперы жанровую атрибуцию «ария», обозначим данный номер именно как песню, что не только коррелируется с драмой Й. Эвальда, но подтверждается музыкальным решением: песенной природой тематизма, его интонационной простотой и диатоничностью. Инструментальный проигрыш, скрашенный игривыми трелями, служит своего рода припевом, звучащим между разделами трехчастной формы, подчеркивая озорную фабулу песни. При этом, музыкальные фразы развиваются через активное претворение сигнальных интонаций, ярко выраженных в темпе *Allegro non troppo*. Пунктирные фигуры, дублирующиеся в партиях солиста и оркестра, как правило изложенные в гаммообразном движении, имитируют скачку коня охотника. Все это в совокупности формирует героический комплекс Хотера.

Пример 3. Акт I, сцена 5, ария Хотера

Особая роль отведена солирующей валторне в конце первого раздела, с ее сигнальным мотивом по звукам доминантового трезвучия, который подчеркивает слова «О, удачная охота!» (Пример 4).

Пример 4. Ария Хотера

Лирическая сторона Хотера раскрывается в любовном дуэте с Нанной во II акте, причем это единственное воплощение образа в таком амплуа, а данный дуэт находится в центре всей композиции оперы. В нем сосредоточена тревога и неуверенность за будущее двух влюбленных, в то же время Хотер укоренен в решении сразиться с Бальдром и пытается утешить и вселить уверенность в Нанну. *«Ах, герой может умереть. Ах, герой может умереть!»*, – плачевно восклицает Нанна. *«Тогда живет его слава, и только тогда он достоин своей девы»*, – отвечает Хотер. Сцена заканчивается дуэтом влюбленных: *«Только рабы могут бояться. Когда герой близок к смерти, его слава утешает плачущую деву, его слава утешает плачущую деву»*. В партии каждого героя сохраняется его музыкальный комплекс, в частности, ламентозные интонации из арии Нанны и пунктирные фигуры, свойственные экспозиционной арии Хотера.

Героический образ воина-охотника обогащается эмоцией гнева в арии III акта. Мрачному состоянию героя соответствует окружающее пространство, которое Й. Эвальд описал так: *«Темная ночь. Шторм воет среди скал. Иногда сверкает молния и гремит гром, и медведи режут повсюду в лесу»* [Ewald, 1889, p. 46]. В данной сцене Хотер решителен, раздражен: *«Пусть содрогнутся скалы, когда ревет буря и гремит гром! Моя душа прекрасна! <...> Ах, то, что я чувствую, – это больше, чем гром, больше, чем гром, больше, чем шторм с севера, больше, чем страх, больше, чем страх, больше, чем страх!»*. Лапидарная, размашистая мелодика, подчеркнутая предельно простыми ритмическими структурами, имеющая инструментальную природу, дополняется бурными, звукоподражательными природной стихии пассажами в партии оркестра: сочетание тремолирования и стремительных гаммообразных взлетов на яркой динамике (Пример 5).

Героическая сфера представлена также в двух терцетах дев-воительниц Валькирий, которые по сюжету Й. Эвальда оказывали значительную поддержку Хотеру. В драме дается их описание: *«Они вооружены как воительницы, и кроме копий, которые висят у них на плечах, каждая держит короткое копьё в руке: они берутся за руки и ходят по кругу, поют»* [Ewald, 1889, p. 20].

Так же, как и главным героям, имеющим по два сольных номера, трем Валькириям отводится два терцета – во II и III актах.

Пример 5. Акт III, сцена 1, ария Хотера



В первом экспозиционном ансамбле (Пример 6) тематический комплекс образа воительниц предстает в двух пластах. Первый – инструментальный, заключается в насыщении партитуры пунктирными фигурами и стремительными гаммообразными пассажами в гармоническом миноре у струнных инструментов, напоминающими порывистый полет Валькирий. Тот же комплекс отражается в партии оркестра в гневной арии Хотера, с одной стороны, подчеркивая таким образом союз датского короля и дев-воительниц, а с другой, воплощая единство героической сферы в опере. Во втором – вокальном – сосредотачиваются активные сигнальные восходящие интонации, усиливая образные волевые и героические качества дев-воительниц.

Пример 6. Акт II, сцена 1, терцет Валькирий

Контраст фактур служит остоном музыкальной композиции номера. Аккордовая сменяется линейной в вокальных партиях – свободной имитацией. В полифоническом разделе оркестр выступает гармонической поддержкой и добавляет «акценты» украшениями. При этом, главной ритмической формулой, объединяющей все фактурные пласты, является сочетание четвертной и двух восьмых (возможен затактовый вариант) (Пример 7).

Пример 7. Акт II, сцена 1, терцет Валькирий, средний раздел

The image shows a page of a musical score. It is a three-part setting (terzett) for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano. The lyrics are in Russian and German. The music is characterized by a strong rhythmic pattern, with a mix of quarter and eighth notes. The piano accompaniment is highly rhythmic and features many accidentals. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Примечательным качеством номера является повторность, которая реализуется на четырех уровнях: 1) вербальном – повторение реплик, таких как, «над ревущими озерами усталые девы Вальхаллы взмахивают кровавыми крыльями», «Умри! Сражайся и умри!» – вот послание, которое они [Валькирии – прим. Е.Х.] несут», «Но тоску героев, но смертельные раны приносят, но смертельные раны приносят, но смертельные раны приносят девы Вальхаллы, девы Вальхаллы»; 2) композиционном – трехчастная репризная форма, где в развивающей репризе имеются отдельные сольные реплики Валькирий и затем их терцет; 3) фактурном – средняя часть строится на свободной имитации, которая также реализует функцию повтора; 4) мелодико-ритмическом – помимо ритмической формулы в партии каждой Валькирии преобладает декламационное скандирование на одном звуке, что формирует аккордовую вертикаль терцета.

Такая многоуровневая повторность подчеркивает не только характеристику решительности, но наделяет речи Валькирий своего рода заклинательными свойствами, что наиболее концентрированно изложено во втором терците Валькирий в финальном акте – сцене заклинания копья. Повторность здесь также является остовом, на котором строится вся композиция, при этом организована она несколько иначе. На уровне музыкальной формы просматривается сквозная композиция из четырех разделов с последовательностью *A B C B*. Раздел *A* являет собой поочередное произнесений фразы заговора каждой Валькирией. Первая: *«Пламя Настронда ревет громом; Глубины чувствуют деву Вальхаллы»*. *«Знойный жар, – изрекает вторая, – рев которого порождают асы, Судьба повинуется!»*. Подхватывает третья: *«Ядовитое пламя закалит копьё для девы Вальхаллы»*. Ансамблевое повторение последней фразы завершает первый раздел формы. Раздел *B* выступает аналогом припева, где четырежды громко произносится ключевое условие заговора: *«В кого бы оно [копьё – прим. Е.Х.] ни попало, тот должен умереть!»*. В разделе *C* Валькирии тихо в унисон поют заклинание: *«В соке ревеня и четырехлистного клевера, в костном мозге медведей и в крови троллей пестрое копьё охладится, трижды охладится пламенем Настронда, у дев Вальхаллы!»*.

На мелодико-ритмическом уровне повторности весь номер Валькирий опирается на ритмическую фигуру , первая ячейка которой родственна ритмоформуле из первого терцета Валькирий (здесь в увеличении). В каждой фразе она представляется либо в полном повторении, либо с различными преобразованиями (Пример 8). Кроме того, тема раздела *C* строится на повторных силлабических фразах с постоянным возвращением к звуковысотному остову «до», что также усиливает эффект произносимого заклинания. Мелодическая повторность мерного «покачивания» в партии оркестра на протяжении всего номера создает ощущение магического транса, в котором пребывают Валькирии.

Пример 8. Акт III, сцена 5, терцет Валькирий



В целом, в разворачивании оперы наблюдается стройная, выверенная композиционная драматургия, крайними опорами которой становятся первый и заключительный ансамбли. Первый героический дуэт Бальдра и Тора «*Место, которое гордо находится в безопасных горах, спокойно бросая вызов небесам!*» экспонирует место действия – горы Норвегии¹¹⁷. Демонстрация персонажей скандинавских богов решена в энергичном тоне, со степенно-величественной вокальной мелодикой, сочетающейся с оркестровой фанфарой, обилием пунктирных фигур в пассажах в темпе *Allegro*, которые, с одной стороны, напоминают движение из терцета Валькирий, а с другой, отсылают к охотничьей песне Хотера.

I акт имеет локальный лирический центр (ария Бальдра) и завершается экспозиционной арией-песней Хотера, место действия которой переносится в одну из пещер норвежских гор. Тот же прием наблюдается во II акте, где лирический дуэт Хотера и Нанны обрамляется героическими сценами трех Валькирий и предполагаемой арией Тора.

Контрастная композиция представлена в III акте, действие которого разворачивается в пещере норвежских гор, образуя вместе с I действием арочную драматургию. Лирической кульминацией являются арии Бальдра и Нанны, которым предшествуют две героических сцены, тематически связанные между собой – ария гнева Хотера и терцет Валькирий. Опера завершается массовой хоровой сценой «*Гром грохочет!*» с участием Тора, Валькирий, Хотера и

¹¹⁷ Напомним, что в XVIII веке Норвегия являлась частью Дании.

Нанны, где хор выступает в роли комментатора события – смерти Бальдра, повторяя окончания сольных фраз главных героев. Подобный прием включения хора только в финале усиливает драматическое начало, подчеркивает мрачное предчувствие гибели бога весны и света, любимого сына верховного бога Одина. Несмотря на ориентацию И. Хартмана на реформаторскую «Альцесту» К.В. Глюка, для которой характерен «светлый» финал, «Смерть Бальдра» завершается трагично. В то же время, именно такое завершение символизирует победу человеческих чувств над силой богов. Преданные своей любви на протяжении всей оперы Хотер и Нанна, наконец, смогут быть вместе, однако они не выражают ликования, а глубоко переживают смерть Бальдра. Датский король не упивается собственной победой: *«Горячие слезы Хотера текут по телу великого Бальдра. Благородный Бальдр, твои добродетели, увы, низвергли тебя!»*, Нанна также испытывает горечь: *«Взгляни со своего большого пути, как Нанна рыдает, благочестивый полубог, у твоего тела! Радость людей и богов, одна лишь судьба сразила тебя!»*.

Скандинавская тематика тонко пронизывает всю сюжетно-смысловую и образную драматургию оперы. Единство трех скандинавских стран и, вместе с тем, их ландшафтное различие, отражено в тексте первого терцета Валькирий: *«По горам, по долинам, по бурным озерам <...> усталые девы Вальхаллы исчезают»*, где горы выступают аллегорией Норвегии, долины – Дании, озера – Швеции. Таким образом, уже в опере 1779 года акцентированы главные географические символы скандинавизма.

Сюжет оперы построен на мотивах скандинавской мифологии. Генеральной линией служит смерть Бальдра, вокруг которой переплетаются различные образы и символы народного эпоса, в первую очередь девы-воительницы Валькирии. Согласно скандинавскому эпосу, боги Асгарда перемещаются между мирами, пролетая по радужному мосту Биврёсту. Мотив полета Валькирий и полета богов обретает в партитуре оперы собственный мелодико-ритмический контур (первый дуэт Тора и Бальдра, два терцета Валькирий). Помимо этого, в арии-песне Хотера не случайно упоминается белка. Этот

персонаж занимает значимое место в скандинавских сказаниях: белка по имени Рататоск живет на Мировом древе и выступает посредником в ссоре между змеем Нидхёггом, обитающем в корнях древа, и великаном-ётуном Хрёсвельгом, пребывающем в образе орла и затаившимся в кроне [Биркетт, 2021, с. 32], т.е. между верхним и нижним мирами. Поскольку Хотер появляется в образе охотника, это отсылает еще к одному показательному сюжетному мотиву традиционной скандинавской и североевропейской культуры – охоты, трактовка которого существует в двух версиях. По одной, несущимися по лесам охотниками с собаками являются призраки и потусторонние силы. По другой версии – в образе всадников запечатлен сам бог Один вместе со своей свитой [Торп, 2022, с. 252]. Тем самым, в опере концентрируются четыре устойчивых скандинавских мотива – смерть Бальдра, полет Валькирий/богов, посредничество между мирами, сцена охоты.

Примечательно, что главный антагонист в драме Й. Эвальда, бог огня и раздора Локи, не получил в опере вокальную партию. Данное решение композитора и либреттиста наводит на мысль о том, что мелодической характеристикой наделены только положительные герои (Бальдр и Хотер, несмотря на вражду, не являются отрицательными персонажами). Главным оружием Локи, плетущего интриги и вводящего в заблуждение людей и богов, является его речь, соответственно ход драмы разворачивается в разговорных сценах. В I акте Локи в образе *финского* старца-волшебника по имени Ванфред передает Хотеру волшебный рог – еще один мифологический атрибут скандинавизма: *«Этот рог я даю тебе. И когда твоя нужда будет велика, тогда, Хотер, дуй сильно в этот рог, и, повернувшись на запад, зови трижды громко – Ванфред! Ванфред! Ванфред!»* [Ewald, 1889, p. 18]. Заметим, что волшебный рог не получил воплощения в оркестровой партитуре, несмотря на то что по сюжету Хотер применил его в начале III акта.

В связи с воплощением скандинавизма имеются сведения об использовании в опере национального музыкального фольклора, в частности в арии Тора из II акта, которая при этом отсутствует в клавише. Единственное

упоминание об этом найдено нами в исследовании К.О. Брууна. Датский музыковед считает, что ария Тора является попыткой возрождения стиля народной песни, основанной на древнеисландской мелодии [Bruun, 1969, s. 62]. Этот тезис развивает Дж. Гиссель, который обозначает данный факт как предвосхищение эпохи романтизма: в арии Тор повествует о Бальдре, который сам спешит навстречу собственной гибели, и «нельзя отрицать, что *чувствительность предромантизма* (курсив мой – Е.Х.) с силой проступает в нем (образе Бальдра – Е.Х.), несмотря на усилия композитора создать нечто более грандиозное и несмотря на подлинно трагическую атмосферу, что затрудняет связь музыки с Тором» [Gissel, 1999, s. 286].

Постановка «Смерти Бальдра» 1778 года стала сенсацией в Дании [Hartmann, 1876, s. 3–4]. Опера имела большой успех, закрепилась в репертуаре Королевского театра и ставилась на протяжении 13 лет. Художниками выступили П. Крамер, создавший эскизы к премьере, и известный немецкий график польского происхождения Даниэль Николаус Ходовецки (1726–1801) – к спектаклю 1782 года (некоторые из их работ представлены в Приложении 6). И.А.П. Шульц отмечал особенно торжественное настроение, царившее в произведении от начала до конца. Он характеризовал музыку И. Хартмана как созданную в возвышенном стиле и с подлинным глюковским духом. О композиторе он писал: «В общем, этот человек был настоящим гением, поставившим на кон все, полностью владевшим партитурой и всем, что с ней связано. Хотелось бы, чтобы ему было легче корректно обращаться с [датскими – прим. Е.Х.] словами, а его песенным композициям придать чуть меньше гармонической полноты и чуть больше развитого вкуса, чтобы поставить их в один ряд с лучшими образцами» [Hartmann, 1876, s. 3]. Интерес к опере уменьшился лишь позднее, в период с 1804 по 1832 год, когда состоялось только восемь спектаклей.

Через два года после «Смерти Бальдра» И. Хартман представил публике новое сочинение – датский зингшпиль «**Рыбаки**» («Fiskerne»), написанный также в сотрудничестве с Й. Эвальдом по его недавно созданной одноименной

лирической драме (1779)¹¹⁸. Премьера состоялась 31 января 1780 года как праздничное представление по случаю дня рождения короля Кристиана VII Безумного (1749–1808). Изначально предложение о сочинении музыки на этот сюжет получил немецкий композитор И.Г. Науман, который в то время служил придворным музыкантом шведского короля Густава III (1746–1792) и прославился своей оперой-балетом «Амфион» (1778) по античному сюжету на шведском языке. Однако И.Г. Науман отказался и за работу взялся И. Хартман. Создание музыки к «Рыбакам» и успешная постановка «Смерти Бальдра» позволили современникам сформировать мнение о композиторе как о самом блестящем интерпретаторе драматургии Й. Эвальда [Hartmann, 1876, s. 4].

События драмы происходят в период правления выдающегося монарха Кристиана IV, когда датский флот обрел небывалую силу и могущество. Но Й. Эвальд усилил эмоциональную составляющую, выводя на первый план темы любви, чести и достоинства простых датчан. В центре находятся представители низшего сословия из рыбацкой деревушки Хорнбек – трое бедных зеландских рыбаков и их возлюбленные, которые спасают иностранцев, потерпевших в море крушение, добровольно отказываясь от денежного вознаграждения за мужественный поступок.

«Рыбаки» И. Хартмана, как и «Смерть Бальдра», еще при жизни композитора претерпели множественные обработки. В дошедшем до нас клави́ре, опубликованном в 1886 году [Hartmann, 1886], сохранилось 11 номеров со Вступлением (разговорные сцены опущены). Представим их в Таблице 3.

Таблица 3. Перечень номеров зингшпиля «Рыбаки»

Сцена драмы	Номер оперы, тональность	Сюжетно-смысловые вехи
	Вступление, D-dur	Картина моря: от штиля к шторму.
Акт I		
1	№ 1. Терцет Гунильды, Лизы и Бирты. D-dur	Переживания женщин за своих мужей, попавших в бурю
	№ 2. Ария Лизы. a-moll	Тревожное переживание, сравнение собственных эмоций с внешней природной бурей
	№ 3. Ариозо Гунильды. G-dur	О важной роли жены в жизни рыбака
3	№ 4. Ария Бирты. Es-dur	О страхе перед будущим, неблагоприятности природы

¹¹⁸ В 1787 году Д. Ходовецки создал эскизы к опере (Приложение 6).

5	№ 5. Секстет Свенда, Гунильды, Бирты, Лизы, Кнуда и Андерса. B-dur	О спасении утопающих ¹¹⁹
Акт II		
5	№ 6. Военно-морская песня Кнуда. C-dur	Песня о короле Кристиане IV
7	№ 7. Ария Гунильды. Es-dur	О превратностях судьбы
9	№ 8. Хор рыбаков, их жен и спасенных иностранцев. C-dur	Сцена спасения
Акт III		
4	№ 9. Романс Лизы. d-moll	О романтических отношениях девушки Гунвер и Водяного
5	№ 10. Ариозо Гунильды. g-moll	Песня о морской утке гаге и рыбаке
6	№ 11. Славильный хор. D-dur	Хвала рыбакам, Кристиану IV и Северному морю

В зингшпиле преобладают женские сольные и ансамблевые номера, в то время как сами рыбаки участвуют, главным образом, в узловых финальных номерах – решительном секстете (№ 5), сцене спасения (№ 8) и славения (№ 11), а также в № 6 – песне Кнуда, посвященной королю Кристиану IV. В духе драматургии «Бури и натиска»¹²⁰, ориентируясь на внутренний эмоциональный мир, личностные чувства, сопоставление переживаний внешним природным явлениям, И. Хартман сосредоточился на женских образах, обозначив родство их многогранных эмоций с морской стихией, – в трех актах оперы особая роль отводится образу родного Северного моря. Композитор демонстрирует все возможные градации маринности в единстве свойственных ее природе контрастов, от штиля до шторма.

Маринный тематический комплекс как смыслообразующее ядро оперы экспонируется в небольшом оркестровом вступлении и первой сцене I действия. Процесс музыкального развития идет от умиротворенного образа моря, что условно можно обозначить темой штиля (*Poco andante*), через образ зарождающейся бури – тема начинающегося шторма (*Allegro*) к буйству морской стихии – тема шторма. Теме штиля присущи мягкие, тихие покачивающиеся интонации, опевания на аккордовом и арпеджированном фоне в медленном темпе на 6/8, напоминающие легкие волны на морской глади (Пример 9). Тема

¹¹⁹ Сама сцена спасения является разговорной.

¹²⁰ Известно, что зрелый этап творчества Й. Эвальда проходил под влиянием Ф.Г. Клопшток, одного из основателей «Бури и натиска» [Куприянова, 1975].

начала шторма контрастирует предыдущему материалу учащенной триольной пульсацией и пунктиром в 4/4, оstinатным басом и более широкими мелодическими фразами на постоянном чередовании крещендо–диминуэндо, подобными разгоняющимся волнам (Пример 10). В «штормовой» теме сочетаются плотная аккордика, нисходящие арпеджио и стремительные восходящие гаммаобразные пассажи, «рисующие» мощные накатывающие волны (Пример 11). Этот комплекс раскрывается во всех «морских» сценах оперы.

Пример 9. Вступление, тема штиля



Пример 10. Вступление, тема начинающегося шторма



Пример 11. Вступление, тема шторма



Постепенно нарастающий во вступлении образ бури наиболее полно разворачивается в I акте, который открывается картиной грозного моря. Гунильда вместе с дочерьми Лизой и Биртой переживает за попавших в шторм

рыбаков – своего супруга Андерса и зятьев Свенда и Кнуда. Тема шторма воплощается через оркестровые динамичные непрекращающиеся гаммообразные пассажи на фоне аккордов с нисходящей басовой линией, словно изображающей погружающиеся в пучину лодки (Пример 12).

Пример 12. Акт I, терцет Гунильды, Лизы и Бирты



Образ шторма развивается в последующих номерах, раскрывая родство внешней природной стихии и внутренней бури женских чувств. Например, в арии Лизы из I акта: «Она следует за бурей и поражает нас своей печалью» (Пример 13), ариозо Гунильды: «Жена бросает вызов всем ветрам, что мучают ее» (Пример 14), ламентозной арии Бирты: «Ах, чувствует ли сердце, терзаемое болью, желанием, что оно бьется? Ах, безнадежные дни, ах, страшные годы, которые Небо готовит беднякам для мучений!» (Пример 15).

Пример 13. Акт I, ария Лизы



Пример 14. Акт I, ариозо Гунильды

№ 3. ARIOSO.
(I. Akt, 1. Scen.)

Tempo giusto.

Gunild.

1. En Bønder fra Flo... ven den mør, ke Tør, den sky; stresser han end sig
2. Hun a... der, mens han er... kørtes for han sig va. Bus. og stræk, ker sig sig

1. En Bønder fra Flo... ven den mør, ke Tør, den sky;
2. Hun a... der, mens han er... kørtes for han sig va. Bus.

Пример 15. Акт I, ария Бирты

Birthe.

te... ler et Hjer... te, som na... gas af Smør... te, midt i et at det slægt! Ah, haah... le... se Du, ge, ah, skrek... ful, de Aar,

Несмотря на постепенное смещение акцента с изобразительного показа природы и человеческих переживаний в сторону активных действий героев (принятия решения и спасения утопающих), образ бушующей стихии возникает при каждом упоминании Северного моря. Средоточием всенародного воспевания национального символа являются два хора № 8 и № 11. № 8 является развернутой хоровой сценой, где текст одного из эпизодов гласит: «О Северное море, наша мать, друг наших датчан, о даруй, чтобы твои верные приверженцы могли жить в сытости и радости! Наше Северное море, наша гордость, наш путь к славе, о, будут ли твои пенящиеся волны нашим ужасом и смертью самых отважных датчан?» (Пример 16).

Пример 16. Акт II, № 8, фрагмент

et Nordhav, vor Skønhed, vor Bø... de... skom... men... de... Hø... ge... da...
... skal... de... skom... men... de... Hø... ge... da...
... skal... de... skom... men... de... Hø... ge... da...
... skal... de... skom... men... de... Hø... ge... da...

В финальном ликующем хоре сосредоточен «морской» образ: *«О, возлюбленное море, твой дух зажигает бурление в нашей крови, твоё волнение закаляет грудь и руки, твой воздух вселяет надежду и мужество! О, Северное море, ты наша хвала и радость, ты изливаешься в груди датчан! Покойся навечно в тени щита Солнца, навечно будь Родиной героев!»*.

Морская символика является стержнем всего зингшпиля. Сопоставление Северного моря и Зеландии (воды и суши) иллюстрирует главные национальные символы, а также отождествляется с состоянием опасности (внешняя среда) и защищенности (дома), с образами мужчин-рыбаков (действенная сила) и женщин (статика, сила постоянства), которые на протяжении всего сюжета оперы остаются на берегу зеландских равнин, что подчеркивается в клави́ре.

Помимо воплощения образа морской стихии И. Хартман насыщает интонационное пространство оперы мотивами, присущими датскому песенному фольклору. Прежде всего, обозначим ряд характерных элементов, сочетание которых часто встречается в датских народных песнях, выявленных нами при анализе фольклорных образцов и авторских песен, созданных на их основе [La Borde, 1780; Abrahamson, 1814; Gade, 1910; Hansen, 1939] (Приложение 7). К наиболее типичным следует отнести:

- затактовую восходящую квартовую интонацию (обозначим ее условно (а)) V–I, которую М. Маттер, говоря о простом движении V–I или I–V, представляет как «характерный фольклорный тон» [Matter, 2012, S. 151];

- трихордные мотивы в объеме кварты (b):

нисходящие: (b¹↓) I–VI–V, V–IV–II и т.д., (b²↓) I–VII–V, V–III–II и т.д.,

восходящие: (b¹↑) II–III–V и т.д., (b²↑) II–IV–V и т.д.;

- терцовые (с3) или секундовые (с2) мотивы-«покачивания», секвенции с вариантами, чаще в пунктирном ритме:

нисходящие: (с3↓) III–II–I–II–III–II–I, (с2↓) II–I–II–I, III–II–IV–III–I, VI–II–III–I и т.д.;

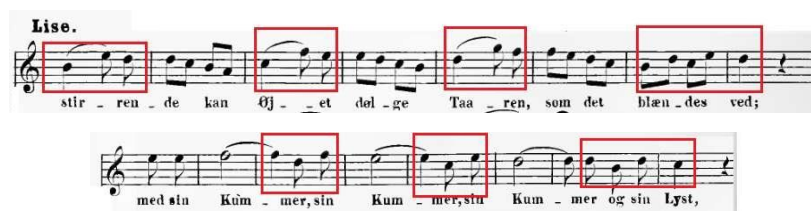
восходящие: (с3↑) I–III–II–IV–III, (с2↑) I–II–I–III.

Примечательно, что эти показательные датские «формулы» присутствуют в мелодике вокальной партии всех героев-датчан. Они сосредоточены в крайних актах, обрамляющих сцену спасения. Приведем примеры из первых пяти экспозиционных номеров, формирующих национальный звуковой облик оперы (Примеры 17–20).

Пример 17. Акт I, № 1, терцет, фрагмент партии Лизы



Пример 18. Акт I, № 2, ария Лизы, фрагменты



Пример 19. Акт I, № 3, ария Гунильды, фрагменты



Пример 20. Акт I, № 4, секстет, фрагменты



Центральными номерами III действия, в которых претворяются фольклорные мотивы и народно-мифологические образы датских преданий, являются романс Лизы (№ 9) и ариозо Гунильды (№ 10). В романсе Лизы излагается древняя легенда о молодой наивной девушке Гунвер, встретившей водяного: «Красивый водяной, покрытый водорослями, поднялся из моря. Его глаза были полны любви, его речь была сладка, как звук арфы», и погибшей, не устояв перед его обаянием, – «и рыбаки плакали над телом Гунвер». Гунильда

поет дочерям старинную песню о попавшей в беду морской птице гаге и рыбаке, не внимавшем ее мольбе о спасении. Сольные номера контрастны темпом – *Andantino* и *Allegretto*, метром – 6/8 и 2/4, характером мелодической линии – поступенная плавная, гибкая в романсе и прихотливая с интервальными скачками в ариозо. Вместе с тем, они схожи силлабическим типом мелодики, минорным колоритом (*d-moll* и *g-moll*), обе написаны в простой куплетной форме, причем куплет романса отличается трехтактовой структурой фраз, из которых две фразы образуют куплет, а третья – припев (Примеры 21 и 22).

Пример 21. Акт III, № 9, романс Лизы

Example 21 shows a musical score for a romance by Lise. The score is in 6/8 time, marked 'Andantino'. It features a vocal line with lyrics in Danish and a piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line.

Пример 22. Акт III, № 10, ариозо Гунильды

Example 22 shows a musical score for an arioso by Gunilda. The score is in 2/4 time, marked 'Allegretto'. It features a vocal line with lyrics in Danish and a piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line.

Романс Лизы начинается типичной восходящей квартой (а), мелодика содержит мотив (b1↓) VII–VI–IV, более того, первая вокальная фраза абсолютно совпадает с начальным мотивом народной песни «Свенд Вонвед» [Abrahamson, s. XXIII] (Приложение 7), также мелодический контур романса отдаленно напоминает датскую песню «Король позволяет Русалке схватить его» («Dan Konning han lader en Havfrue gribe») [Gade, 1910, с. 4–5]. Ариозо

Гунильды представляет собой оригинальную авторскую мелодию, основанную на повторе трихордных мотивов в различных вариантах (b1↓) V–III–II в миноре и параллельном мажоре, I–VI–V в каденционном обороте, мотиве (с3) II–I–VII–I–II.

В зингшпиле имеет место патриотическое выражение любви к датской короне и верности самому прославленному королю Кристиану IV. Посвященная ему военно-морская песня «Король Кристиан стоял у высокой мачты»¹²¹ (Пример 23) уже на премьере была воспринята публикой с особым восторгом и в том же году стала датским королевским гимном. Отметим, что в тексте представлена маринность упоминанием не только Северного моря, но и образов выдающихся датских флотоводцев Нильса Юэля (Niels Juel; 1629–1697) и Петера Янсена Весселя (Peter Jansen Wessel; 1691–1720).

В монографии о И.П.Э. Хартмане А. Хаммерих, рассматривая вопрос появления музыки и текста гимна, отмечает, что на премьере оперы песня «была спета не целиком, а только последний куплет стихотворения “О, путь датчан к славе и власти”, да еще с совсем другой мелодией. Таким образом, теперь известная мелодия “Короля Кристиана” не удостоилась чести быть использованной при первом исполнении “Рыбаков” и появилась в печати лишь несколько лет спустя» [Hammerich, 1916, s. 150]¹²².

¹²¹ Перевод песни представлен в Приложении 8.

¹²² При этом, авторство композитора уже во времена А. Хаммериха было трудноопределимо. «Раньше всегда считалось, что мелодия была сочинена к стихотворению. Но если сделанный ранее расчет о датировке рукописи мелодии верен, то, скорее, мелодия должна быть старше текста, поскольку Эвальд впервые написал свое стихотворение летом 1778 года. <...> Таким образом, мелодия, похоже, была написана не для стихотворения Эвальда. Она может быть создана совершенно на другой, возможно, иностранный текст, а может быть – вообще без текста (термин “Ария” в те времена употреблялся и для инструментальных пьес). Мы ничего об этом не знаем» [Hammerich, 1916, s. 145–146]. А. Хаммерих подробно анализирует мелодию в соотношении с вербальным текстом гимна и указывает на переработку этой музыки Хартманом. Но эти изменения не закрепились надолго и в полном объеме, сохранилось только измененное окончание. И как отмечает А. Хаммерих, этот гимн никогда не стал бы национальным, если бы не был освобожден от старого неудачного окончания [Hammerich, 1916, s. 156]. В своем очерке автор отмечает также и то влияние, которое оказала переработка гимна И.П.Э. Хартманом на музыкальную жизнь Дании.

Пример 23. Акт II, песня Кнуда «Король Кристиан стоял у высокой мачты»



Мелодия гимна стала народной, ее мелодическая формула послужила остоном для более поздних авторских патриотических песен в народном стиле¹²³. В 1828 году Ф. Кулау создал аранжировку гимна И. Хартмана и включил его в финал музыки к драме «Холм эльфов».

Завершая анализ «Рыбаков», обратим внимание на композицию оперы, действия которой также функционально наделены особым качеством. Во вступлении и I действии из пяти номеров экспонируются национальный датский тон и маринный комплекс в синтезе изобразительной картинности и показа глубины переживаний датчанок. Во II акте, состоящем из трех номеров, сосредоточено основное событие – спасение (финал), который предваряет слави́льная песня о короле Кристиане IV. Номера обрамляют лирическую середину с арией Гунильды, где она обращается к природе, небесам и богу. III акт раскрывает национальный колорит через две народные песни, связанные мифологическим содержанием и вокальной стилистикой с датским фольклором, и финальный хор, возвышающий образы простых рыбаков до уровня национальных героев и прославляющий короля, датский флаг и Данию.

Зингшпиль «Рыбаки» И. Хартмана стал еще одной линией воплощения национальной темы в музыкальном театре, соединив патриотические,

¹²³ Нами были обнаружены такие известные песни датских композиторов, как «Эта прекрасная страна» («Der er et yndigt Land») Ханса Эрнеста Кроера (Hans Ernst Krøyer; 1798–1879), «Король Кристиан» («Kong Kristian») Дитлева Людвиг Рогерта (Ditlev Ludvig Rogert; 1742–1813), «Гордо развивайся на волне Балтийского моря» («Vift stolt på Kodans bølge», при этом Kodans латинское название Балтийского моря) Давида Рудольфа Вильгельма Бэя (David Rudolph Vilhelm Bay; 1791–1856) [Hansen, 1939, s. 5–7, 23].

бытовые и народно-мифологические мотивы с географическими символами, заложив основу для дальнейшего развития датского тона.

§ 3.3. Музыкально-театральное творчество Ф. Кунцена:

pro et contra

Одной из выдающихся фигур в истории датской музыкальной культуры признан немецкий композитор и пианист, представитель известной музыкальной династии Фридрих Людвиг Эмилиус Кунцен (Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, 1761–1817). Являясь превосходным клавиристом и композитором¹²⁴ [Ravn, 1895; Rev], он прославился прежде всего как автор сочинения, которое привело к так называемой «Хольгерской распря».

«Хольгерская распря» («Holger Fehde», или «Deutschfehde» – «Немецкая распря») вошла в историю как первое открытое датско-немецкое противостояние, произошедшее в 1789–1790 годах, которое обнажило в социальной среде вопрос о доминировании иностранцев в ущерб сугубо датским национальным интересам. Конфликт имел массовый характер, распространившись на все сферы датского общества, и нашел отражение в датской прессе, где «развернулась ожесточенная кампания протестов против имевшего место “засилия” немецкой культуры. Это недолгое движение обрело, по своей уникальности, имя собственное tyskefeiden (дат. немецкая распря), явно по аналогии с именем исторической Grevens feide (дат. Графская распря) – гражданской войны [в

¹²⁴ Зингшпили «Тайна» («Hemmeligheden», 1796), «Сбор винограда» («Vinhøsten», 1796), «Кукла-дракон» («Dragedukken», 1797), «Голос природы» («Naturens Røst», 1799), «Моя бабушка» («Min Bedstemoder», 1800), «Возвращение домой» («Hjemkomsten», 1802), «Любовь в деревне» («Kjærlighed paa Landet», 1810), «Гусары в уходевании» («Husarerne paa Frieri», 1813), музыка к пьесам «Эрополь» («Eropolis», 1803), «Морская звезда» («Stærkodder», 1812) и «Крестonosцы» («Korsridderne», 1815), кантаты «Юбилейный гимн» («Jubelhymne», 1801), «Завоеватель и князь мира» («Erobreren og Fredsfyrsten», 1802), оратория «Воскресение» («Opstandelsen», 1796), вокальные сборники «Духовные песни» («Geistliche Lieder», 1874), «Баллады и лирические песни» («Viser og lyriske Sange», 1786), клавирные сочинения – сонаты, менуэты, скерцандо, дивертисменты, вариации [Ravn, 1895].

Дании – прим. Е.Х.] середины XVI в.»¹²⁵ (цит. по: [Возгрин, 2019, с. 204–205]). В искусстве оно также связано с дискуссией об идеалах и стилях классицизма и романтизма, которая к тому же активизировала многолетнюю полемику между немцами и датчанами относительно народной и художественной культуры. Кроме того, здесь были вовлечены личные конфликты художников и даже конфликты поколений, сыгравших свою роль в культурной жизни Копенгагена и всей Дании.

Поводом для начала противостояния послужила трехактная комическая опера «Хольгер Датский»¹²⁶ («Holger Danske») [Kunzen, n.d.], созданная Ф. Кунценом в 1786 году на либретто одного из ведущих поэтов Дании того времени Йенса Иммануэля Баггесена (Jens Immanuel Baggesen, 1764–1826)¹²⁷, написанное на датском языке. В основе лежат идеи швейцарского эстетика Иоганна Георга Зюльцера (1720–1779)¹²⁸, в опере представлена попытка объединения классической комедии и национальной датской темы.

«Хольгер Датский» стал экспериментальным, но прорывным творением – это первая опера на датский легендарно-исторический сюжет¹²⁹. Премьера ее в Королевском театре 31 марта 1789 года сопровождалась успехом и энтузиазмом у широких масс датской столицы. В течение двух недель она была поставлена шесть раз и собирала полные залы. Современники писали о ней

¹²⁵ В первом случае наименования движения «Deutschfehde» используется соединение двух слов – немецкого «Deutsch» («немецкий») и датского «fehde» («распря»). В цитате В.Е. Возग्रина использован только датский язык, где «tyske» означает «немецкий».

¹²⁶ Мы используем точный перевод с датского языка – «Хольгер Датский», тогда как в российских источниках ранее закрепилось название «Хольгер Датчанин», переведенное с английского языка. Полагаем, отсутствие доступа к датскоязычной литературе побудило российских исследователей обратиться к английским источникам, в которых фигурировал не столь точный перевод.

¹²⁷ Работая над либретто, Й.И. Баггесен опирался на поэму «Оберон» Кристофа Мартина Виланда.

¹²⁸ В своем известном труде «Всеобщая теория изящных искусств» (1774) И.Г. Зюльцер ратовал за новое восприятие искусства, предложил расширить взгляд на его функции. Искусство есть предмет не только эстетического удовольствия, но и интеллектуального и нравственного воспитания человека, пробуждающий чувство добра и истины [Sulzer, 1774].

¹²⁹ Сказание о Хольгере Датском присутствует также и во французской средневековой культуре в связи с фигурой Карла Великого. В них он известен как Ожье Датчанин.

восторженные отзывы. Например, работавший в Копенгагенском университете немецкий писатель и хирург Иоганн Клеменс Тоде (1736–1806) в рецензии на оперу подчеркивал ажиотаж, вызванный «Хольгером Датским», отмечал прекрасное исполнение вокалистов и яркие декорации (цит по: [Kongsted, 1996, s. 21]). Датский композитор и критик Петер Грёнланд (Peter Grønland; 1761–1825) в 1790 году обозначил новаторство этой оперы, назвав ее «истинным произведением гения» (цит. по: [Schwab, S. 10]). Позже датский драматург, актер и историк театра Томас Оверскоу (Thomas Overskou; 1798–1873) писал: «Очаровательные, свежие и грациозно струящиеся мелодии Кунцена с блестящими и изысканными обертонами в бравурных пьесах, чередование пикантной и грандиозной обработки инструментальной части, бриллиантовое и проникновенное исполнение Мёллер партии Реции, иногда веселые, иногда великолепные хоры, красивые танцы, дивные восточные костюмы, богатые шествия и великолепные картины побуждали к бурным аплодисментам публики» (цит по: [Kongsted, 1996, s. 21]).

При этом, как отмечает немецкий музыковед, исследователь творчества Ф. Кунцена Генрих Вильгельм Шваб (1938–2025), «судя по энтузиазму, вызванному премьерой, и первым многообещающим отзывам в газетах, можно было быть уверенным, что это произведение ждет прочный успех» [Schwab, S. 9]. Другой немецкий музыковед А.Ф.Г. Кречмар также указывал на то, что опера была настолько популярна, что многие ее фрагменты были заучены наизусть «и зимой 1789 года их можно было услышать как народные песни на всех улицах, переулках и парадах караулов Копенгагена» [цит по: Schwab, S. 9].

Однако, несмотря на такое воодушевляющее начало, вскоре опера была раскритикована в консервативных просветительских кругах, и ее сценическая жизнь, к сожалению, завершилась после 17 апреля того же года, что объясняется рядом причин. Во-первых, свершившаяся в 1789 году Великая французская революция стала импульсом к началу европейского экономического кризиса, развернувшегося в том числе в Дании. Весь гнев бедствующих датчан обратился именно на немцев, занимающих в Королевстве высокие посты. К

этому же времени непринятие датчанами немецкого языка как второго государственного достигло кульминации, усилив бурлящее социальное недовольство [Jensen, 2004a, S. 41–42]¹³⁰. У датчан в борьбе за «датскость» сложились тяжелые отношения с немцами и всем немецким: «Чувство национальной самоидентификации у датского населения строилось на отрицании: каждый, кто не немец – тот датчанин» (цит. по: [Красова, 2023, с. 126]). Вследствие этого, во-вторых, датчане посчитали неприемлемым немецкое происхождение композитора и либреттиста. В-третьих, жанр оперы в Копенгагене только развивался, был еще неустойчивым, что соответствовало духу европейского театра переходного периода, когда представители новых раннеромантических национальных идей полемизировали с приверженцами «старой» оперы. Также в силу особенностей датской театральной жизни, существовали сомнения в равенстве оперы с более распространенными тогда драмой и балетом. В-четвертых, в опере был введен ряд музыкальных новаций, что было воспринято в Дании как «чуждое». Наконец, в-пятых, одной из веских причин критики послужила трактовка сюжета и образа главного героя.

Опера написана по мотивам известной в Скандинавии легенды о Хольгере Датском, которая впервые была представлена в монументальном труде «*Duodecim excellentiæ patricularis ex quibus provicia Dacie pre ceteris citra mare probarur singulariter prerogara*» («Двенадцать особых превосходств провинции Дании¹³¹, прежде чем остальные [провинции – прим. Е.Х.] по эту сторону моря получили особые права»), принадлежащему датскому историку, монаху-францисканцу Петрусу Олаие, также известному как Педер Ольсен (Petrus Olai,

¹³⁰ «Каждый пятый житель Копенгагена говорил только по-немецки, сама столица в целом была практически немецкоязычным городом, а общее количество в стране немецкого населения до 1814 года составляло 25%. Норвежцы, жившие в Датском королевстве, считались датскоговорящими, поскольку языки близкородственные. С потерей Норвегии в стране нарушилось языковое равновесие. Без норвежцев количество немцев в Дании составило уже 40% от общего количества населения страны» (цит. по: [Красова, 2023, с. 126]).

¹³¹ Начиная с XIII века в средневековой литературе на латинском языке Дания (и весь скандинавский регион, в том числе Швеция и Норвегия) обозначался как *Dacia*, тогда же регион современной Румынии носил то же наименование. Только к концу эпохи Средневековья Дания стала именоваться *Dania*.

Peder Olsen; 1490–1570). «Цель сочинения – отобразить датчан как старейшую и могущественную нацию в мире. Фантастическое видение автора, где даны, готы и скифы соединяются и образуют старейший народ на Земле, который придерживается родовой наследственности на престоле, позволяет П. Ольсену провидеть и приветствовать широкое расселение датчан на материке. Тут же помещены предания о Данеброге¹³² и Хольгере Датчанине» [Возгрин, 2019, с. 103–104] – спящем герое VIII–IX веков, который до сих пор находится в Кронборге¹³³ и в случае надвигающейся на Данию опасности должен проснуться и встать на защиту родины.

Хольгер Датский является легендарно-исторической фигурой. В средневековых преданиях Хольгер изначально был датчанином, воевавшим против Карла Великого, но затем заключил с ним союз и защищал земли Дании вместе с уже дружественным монархом от нападения сарацин на территории Испании¹³⁴.

Впервые в истории датского музыкального театра Ф. Кунцен и Й. Баггесен ввели в оперу образ датского правителя и отнюдь не случайно выбрали именно Хольгера, а не иного персонажа датских легенд. Обратим пристальное внимание на следующий факт: во времена средневековья имя Holger было вариантом имени Holmger и происходило от двух корней – «holme» и «ger», где второй означает «копье»¹³⁵ [Zoëga, 1910], а первый восходит к более раннему варианту «hulmaz», обозначавшему одновременно остров и возвышающуюся землю, не полностью покрытую растительностью, поскольку география Дании полна островами с равнинными ландшафтами. Слово «холм» вошло и в русский язык с обозначением небольшого волнообразного рельефа местности [Holm]. Таким образом, в имени главного героя средневековой легенды

¹³² Напомним, что это наименование датского флага.

¹³³ Замок Кронборг расположен в городе Хельсингёр на северо-восточном побережье датского острова Зеландия.

¹³⁴ Эта легенда представлена в европейской культуре, например, в различных *Chanson de geste* (досл. – «песнь о деяниях», или «жеста» – жанр французской средневековой литературы, для которой характерно эпическое содержание), в частности фрагменты из жизни героя можно встретить в «Песне о Роланде».

¹³⁵ «Ger» легло в основу слова «Германия» («ger» – копье, «Mann» – мужчина, человек).

очерчиваются главные датские символы, которые усиливаются прибавлением национально окрашенного прозвища «Датский»¹³⁶. Привлечение в сюжет оперы такой фундаментальной, важной для датского общества фигуры должно было послужить веским импульсом для развития в музыке идеи датскости в контексте нордического мира, а также идей скандинавизма, активно развернувшихся чуть позже, в первой половине XIX века¹³⁷.

Помимо этого сюжетного остова в либретто Й. Баггесена были вовлечены мотивы датских легенд о женитьбе в 1193 году французского короля Филиппа II на дочери датского короля Ингеборге и о короле эльфов Обероне. Эта популярная в Скандинавии и Германии легенда, запечатленная в датской народной песне «Elverskud» («Удар¹³⁸ эльфа») и балладе «Олуф и королевна эльфов», была переведена к тому времени на немецкий язык известным философом и богословом Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803) и получила поэтическую трактовку К.М. Виланда (1780) и И.В. Гёте (1782). Однако сюжеты первоисточников были кардинально переработаны. Й. Баггесен использовал имя датского национального героя Хольгера для оперного персонажа, который отправляется в Вавилон вместе с оруженосцем Керасмином¹³⁹ и завоевывает дочь султана, преодолевает препятствия с помощью волшебного рога Оберона и, наконец, получает возможность жениться на своей возлюбленной. Вся эта сюжетная канва сопровождалась комичными ситуациями и фантастическими обстоятельствами.

Синопсис. Сюжет оперы перенесен во времена Карла Великого (VIII–IX вв.) и разворачивается вокруг ссоры короля эльфов Оберона и королевы сильфид Титании. Они поклялись, что помирятся только в том случае, если найдут человеческую пару, которая

¹³⁶ Также полагаем, что необходимость подчеркивания именно датской крови легендарного героя связано с тем, что в скандинавском регионе существуют не датские острова, например, Шведский Готланд.

¹³⁷ В этой связи любопытно следующее высказывание В.Е. Возгрин: «Следует заметить, что для лидеров датского Просвещения было совершенно нехарактерно упомянутое презрительное отношение к древности, свойственное просветителям остальной Европы. Возможно, этому содействовал необычно высокий интерес к истории, присущий датчанам, в том числе их королям» [Возгрин, 2019, с. 297].

¹³⁸ В мифологии удар зачастую интерпретируется как проклятье.

¹³⁹ В немецком варианте оперы его имя представлено как Шерасмин.

останется верна друг другу, несмотря на все опасности и искушения. Столетний конфликт обрел завершение, когда Оберон и Титания нашли пару в лице одного из рыцарей Карла Великого Хольгера Датского и дочери Багдадского султана Буурмана Реции. Самообороняясь, Хольгер убил одного из сыновей Карла Великого, и в качестве наказания ему было велено отрезать прядь бороды султана и публично поцеловать его дочь.

I акт. В Ливанском лесу Оберон поет песню, тоскуя по Титании. Его встречают Хольгер и его оруженосец Керасмин, и Оберон обещает Хольгеру свою помощь: дает ему волшебный рог, который заставляет других танцевать. Хольгер и Керасмин отправляются в Багдад. Акт заканчивается сценой, в которой Реция просыпается от сна. Ей приснился Хольгер, которого она увидела своим женихом, но она в отчаянии, потому что в этот день ей предназначено выйти замуж за Лангулаффе, принца Ливана.

II акт. Во дворце султана Буурмана должна состояться свадьба его дочери. Хольгер и Керасмин прерывают церемонию, при этом Хольгер и Реция узнают друг друга и радостно обнимаются. Начинается столкновение сторонников султана с Хольгером и Керасмином, но Керасмин вовремя трубит в рог – враги начинают танцевать, пока не падают от усталости. Пользуясь удачным моментом, Хольгер отрезает прядь волос из бороды Буурманна. Появляется Оберон и прогоняет противников Хольгера.

III акт. Титания оплакивает разлуку с Обероном. Ей видится, что Хольгеру и Реции грозит смертельная опасность. Появляются три феи и сообщают ей о крушении корабля у берегов Туниса, на котором влюбленные плыли в Европу, – их продали в рабство султану Бобулу. Там Хольгер работает садовником у султанши Альмансарис, которая безуспешно пытается соблазнить рыцаря и в гневе приказывает стражникам сжечь его на костре. Реция, которую теперь зовут Пальмина, попала в гарем султана. Она отбивается от ухаживаний Бобула и предпочитает сгореть в огне, чем подчиниться. Хольгер и Реция, прикованные друг к другу невидимыми любовными нитями, ожидают казни на городской площади. Их спасают Оберон и Титания. Хольгер вновь использует рог, чтобы заставить врагов танцевать до беспамятства. В итоге волшебная и человеческая пары соединяются. Опера заканчивается радостным хором эльфов, сильфид и всех присутствующих на этой площади.

В качестве небольшого отступления заметим, что фабулой и некоторыми мотивами опера схожа с «Волшебной флейтой» В.А. Моцарта, к созданию которой композитор приступил спустя полтора года после премьеры «Хольгера Датского». Однако маловероятно, что ему была знакома датская опера. В то же время В.А. Моцарт был одним из самых любимых композиторов Ф. Кунцена, и после премьеры «Волшебной флейты» датский композитор написал Увертюру на темы В.А. Моцарта из этой оперы. Но после «Хольгера Датского» жанр сказочной оперы оказался невостребованным у датчан, и в том числе «Волшебная флейта» не ставилась в Копенгагене до 1826 года.

Несмотря на сюжетные казусы, «Хольгер Датский» воплотил особое драматургическое и музыкальное мастерство композитора. Опера включает 24 сцены, распределенные по актам следующим образом: 5+7+12, где финальный акт создает равновесие с I и II актами.

В I «Ливанском» экспозиционном акте преобладают ансамблевые, диалогические сцены Хольгера и его оруженосца, которые дополнены центральным хором эльфов и обрамлены сольными сценами Оберона и дочери султана Реции. Завязка оперы в конце второй сцены происходит в момент решения Хольгера отправиться в Багдад, чтобы выполнить наказ Карла Великого, для чего герой получает от Оберона волшебный рог. «Багдадское» II действие представляет масштабную массовую картину во дворце султана Буурмана. Главными формами являются ансамбли различных составов, в которых участвуют Хольгер, Керасмин, Реция и в завершении акта появляется Оберон. К ним подключаются персонажи второго плана, относящиеся к ближневосточной сфере – султан Буурман со свитой и рабами, муфтий и глашатай, ливанский принц и три турецких певца. Пространство всего действия насыщено хоровыми сценами с танцевальными эпизодами. В центре акта находится комичная сцена Керасмина, заставляющего врагов Хольгера пуститься в неистовый танец под аккомпанемент контрабаса, на котором играет оруженосец.

В III «Тунисском» акте превалируют сольные сцены, объединяющие речитативные и ариозные фрагменты: открывающая действие сцена Титании, три сцены султанши Альмансарис и сцена Реции. Здесь же, в пятой и восьмой сценах находятся две арии Хольгера (Примеры 24 и 25), который ранее выступал только в ансамблевых и массовых сценах.

Пример 24. Акт III, сцена 5, ария Хольгера



Пример 25. Акт III, сцена 8, ария Хольгера



Эти разнохарактерные арии раскрывают два основных амплуа героя – смелого и влюбленного в Рецию, причем вторая ария становится лирической кульминацией в развитии главного образа. Тем не менее, оба амплуа дополняют общий образ: тематизм арий Хольгера выдержан в героическом ключе благодаря решительным мелодическим восходящим скачкам, устойчивым, нарочито подчеркнутым гаммообразным фразам в пределах широкого диапазона, постоянно присутствующим пунктирным формулам.

Инструментальными остовами оперы выступают увертюра, интерлюдия между I и II актами, во II действии – вступление (гавот и марш) и инструментальные фрагменты в третьей и шестой сценах, оркестровая постлюдия в финале. Опера завершается развернутым действенным финалом, в котором происходит стремительная положительная развязка, и всеобщим заключительным хором героев, слуг, народа, эльфов и сильфид.

В целом, в композиционном плане оперы Ф. Кунцена наблюдаются оригинальные приемы симметричного выстраивания композиции («зеркальная» структура I акта, открывающие I и III действия сольные сцены, хоры эльфов в крайних актах), закономерности количественного баланса арий (у главных героев Хольгера и Реции – по две, Оберона и Титании – по одной, у Керасмина также одна, у Альмансарис – три, в то время как у ее супруга султана Буурман сольные сцены вовсе отсутствуют), представления двух форм финалов (во II акте – статика, в III – действенность).

По мнению Т. Крога, Ф. Кунцен в опере раскрыл всю степень своего таланта: «Одновременно мелодичная и драматически впечатляющая музыка демонстрирует его уверенный театральный инстинкт под влиянием элегантно заостренного тона французских оперных приемов таких композиторов, как А.Э.М. Гретри и П.А. Монсиньи, а также тона немецких баллад с соблюдением классических взглядов школы Глюка» [Krogh]. Любопытны здесь параллели с французской оперной традицией, проявляющиеся, в частности, в наличии балетных сцен, гавота и марша, а также сюжетно-образной

ориентальности¹⁴⁰: перемещение в каждом акте в новую экзотическую страну, введение ярких и красочных турецких персонажей, одетых в изысканные восточные костюмы¹⁴¹, возносящих хвалу повелителю, но вокальная партия трех турецких певцов всего лишь условно «турецкая» и не отличается от партий остальных персонажей. Тем самым «Хольгер Датский» соответствовал установкам современного ему театра с музыкальным экзотизмом¹⁴².

Ф. Кунцен стоял в авангарде переосмысления множества различных элементов богатого музыкально-драматического фонда XVIII века для получения новых эффектов, среди которых уход от разговорных диалогов в сторону мелодизированных речитативов, создание музыкальных «связок-переходов» между сценами. В этом плане композитор предвосхитил некоторые тенденции более позднего времени. Приведем следующее мнение А.Ф.Г. Кречмара, на которое ссылается Г.В. Шваб: «Музыка не допускает прерывания драматической последовательности или аплодисментов зрителей до окончания отдельных актов. Это становится особенно очевидным во время перехода к большой сцене Реции в первом акте, где Хольгер является ей во сне. Эта сцена совершенно уникальна; она возникает непосредственно из того, что ей предшествовало, так как это делают сейчас в кинематографе при использовании техники плавного перехода (смещения) кадров. <...> ...между 4-й и 5-й сценами Хольгер и Керасмин плавно исчезают в лесу, а Реция постепенно пробуждается ото сна. Таким образом, Кунцен за считанные секунды переключается между локациями действия, находящимися на расстоянии тысяч километров друг от друга. Как этот переход мог быть реализован в Копенгагене в то время? Когда Хольгер думает о еще неизвестной невесте, а Реция о еще незнакомом женихе,

¹⁴⁰ Напомним об экзотической ориентальной линии во французском театре, в частности, операх «Одураченный кади» (1761) П.-А. Монсиньи, «Земира и Азор» (1771) А. Гретри. [Брянцева, 1985, с. 221].

¹⁴¹ Как уже упоминалось, Томас Оверскоу в рецензии на постановку отмечал «великолепные восточные костюмы» (цит по: Kongsted, 1996, s. 21).

¹⁴² Упомянем в этой связи исследования: «Турецкая тематика в творчестве Моцарта» Л.В. Кириллиной, «Моцарт и австрийский музыкальный театр» Е.С. Черной, «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» Е.И. Чигаревой.

современное музыкальное искусство дает нам понять, что эти два человека благодаря чудодейственной силе музыки и сказки уже глубоко связаны. А то, что композитор действительно имел в виду именно это, становится ясно, если взглянуть на его автограф-партитуру, где эти части соединены вместе» (цит. по: [Schwab, S. 10]) (Пример 26).

В партитуре оперы Ф. Кунцен наделил особой функцией валторну в связи с особой символикой волшебного рога, тем самым применив лейттембровую технику. Уже начало увертюры представлено единственным звуком в партии валторны. Во втором акте центральная сцена Керасмина также предваряется сигналом волшебного рога: три такта звучит «до» у валторны на фоне арпеджированного пассажа струнных. Волшебный рог озвучивается валторной каждый раз, когда появляется Оберон, становясь, своего рода, символом персонажа, духа природы, тем самым это музыкальное построение выполняет роль его лейтмотива. В финале оперы – после приветственных возгласов всего ансамбля – валторна вновь выходит на первый план: однако теперь, после искупления и воссоединения Оберона и Титании, звучат две валторны. Сказка заканчивается так же, как и началась, символическим звуком природы.

Пример 26. Переход между 4 и 5 сценами

The image shows a musical score for the transition between scenes 4 and 5 of the opera 'The Magic Flute' by Franz Kuenstler. The score is written for voice and piano. It features a vocal line with lyrics in German and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment, with a section marked 'Adagio' and 'poco cresc.'.

Следует признать, что, с одной стороны, опера вполне соответствовала духу классицистского театра, поскольку все ее ориентальные и фантастические сюжетные мотивы не получили соответствующего музыкального воплощения. Также Ф. Кунцен не использовал фольклорных цитат, по крайней мере, об этом не говорится ни в одном иностранном источнике, за исключением А.Ф.Г. Кречмара, который упомянул применение национальных баллад без конкретизации и примеров [Кречмар, 2025, с. 259]. Вместе с тем, по мнению В. Нимана, Ф. Кунцен «представляется гораздо свободнее, страстнее и современнее, чем несколько буржуазный Шульц, и в его опере усиливается его собственный *спокойный датский Тон* (курсив мой – Е.Х.) присутствовавший уже во всем характере его искусства» [Niemann, 1906, S. 21–22]. Трактовать высказывание В. Нимана о датском тоне можно только в одном ключе: в центре находится фигура легендарного датского героя, который «помещен» в экзотические сюжетные перипетии, но, по сути, национальный компонент в опере не раскрывается.

Внедрение Ф. Кунценом в классическую комедию «предромантических» находок спровоцировало негативную реакцию консервативных современников. Например, ведущий в то время театральный критик К.Л. Рабек, будучи сторонником «серьезной» драмы с высоким нравственно-этическим содержанием, отвергавшим всевозможные проявления в опере романтической фантастики, назвал «Хольгера Датского» вредным и пагубным, идеей с пустой тратой денег. Датский сатирик и критик Петер Андреас Хейберг (Peter Andreas Heiberg; 1758–1841), сторонник французского Просвещения и противник романтизма, критиковал не только пробуждающийся немецкий романтический вкус в литературе, но и как таковой оперный жанр. Свою негативную роль сыграло и то, что уже перед премьерой стали появляться комментарии о новой опере, которая высмеивала датского национального героя как авантюрного, восторженного хвастуна. В этой связи не обошли стороной либреттиста: «Баггесена критиковали за то, что он не выбрал скандинавскую тему, и, честно говоря, Дания упоминается в сюжете лишь один раз» [Kongsted, 1996, s. 24].

Отрицательную реакцию добавила также откровенная сцена Хольгера с султаншей Альмансарис, которую при постановке допустила цензура¹⁴³. Позже, в некрологе Ф. Кунцену было выражено сожаление о том, что из-за одной этой сцены прекрасная опера была изгнана из театра [Schwab, S. 9].

Скандал разразился еще более масштабно, когда либретто было переведено на немецкий язык писателем Карлом Фридрихом Крамером (1752–1807) и издана в Копенгагене в 1790 году под названием «Хольгер Датский, или Оберон». В комментарии к переводу было высказано восхищение драматургией Й. Баггесена в большей степени, нежели сочинениями К.М. Виланда. Все это повышало градус датско-немецкого культурного противостояния, обнажая национальный кризис. Драматург П.А. Хейберг указывал: «Опыт научил меня, что все те, чей родной язык немецкий, предпочли бы считаться подданными Священной Римской империи, чем Дании, и они презирают датский язык и все датское, вопреки всякому долгу и справедливости» (цит. по: [Kongsted, 1996, s. 27]). И в противовес «Хольгеру Датскому» П.А. Хейберг незамедлительно создал пародию «Хольгер Немецкий» («Holger Tyske»), высмеивающую оригинальную оперу. Так, его Хольгер стал подмастерьем сапожника, прекрасная принцесса Реция – воровкой по имени Ёлегорд, султаны – городскими судебными приставами в датском провинциальном торговом городке, султанша Туниса Альмансарис – старой монахиней, которая была отравлена ядом, волшебный рог был заменен испанским табаком, а в конце оперы танец-возмездие врагам в интерпретации П.А. Хейберга представлен карающим чиханием.

На фоне всеобщего противостояния германизму «Хольгерская распря» довольно быстро набирала обороты, в критику включались различного уровня суждения: «Материалы дела “Хольгера”, состоящие из 60–70 статей, обзоров, рецензий, ответов и реплик, представляют собой бесконечную череду мелочных, нетерпимых и прямо оскорбительных заявлений, талантливых и не очень

¹⁴³ Один из рецензентов оперы указал: «Я не могу сдержать своего удивления тем, что цензор пьес, ревностный защитник манер и вкуса, оставил эту сцену незамеченной» (цит. по: [Schwab, S. 9]).

анализов. Планировавшаяся дискуссия об опере как виде искусства, об эстетике оперы не состоялась; она задохнулась в грубости и личностях самого худшего сорта. Конечно, сегодня эти заявления довольно забавны и смехотворны, но, к сожалению, в свое время они затмили оперу Баггесена и Кунцена» [Kongsted, 1996, s. 25]. Обострившаяся ситуация вокруг постановки оказала негативное влияние на либреттиста и композитора. Через два месяца после премьеры Й. Баггесен покинул Копенгаген, оставив Ф. Кунцена один на один с критиками. Примечательно, что либреттист, который приехал в Швейцарию и остановился в Берне, обнаружил, что «Хольгер Датчанин» пользовался там большой популярностью [Schwab, S. 9].

Негативная реакция датской публики и особенно пьеса П.А. Хейберга побудили Ф. Кунцена написать в ответ оперу-пародию на «Хольгера Немецкого» с одноименным названием. В свою очередь, в примечании к ней композитор указал, что его сатирическая опера предназначена для тех, кто не умеет ни играть, не петь. В произведении Ф. Кунцен дал волю своему гневу, оскорбившись на то, что «Хейберг поставил работу начинающего композитора Клауса Шалля выше оперы самого Кунцена, просто потому что Шалль был датчанином» [Kongsted, 1996, s. 28]¹⁴⁴. «Хольгер Немецкий» Ф. Кунцена так и не был издан, и существует предположение, что композитор и не намеревался его публиковать, однако в Королевской библиотеке Копенгагена сохранилась рукопись оперы. «Скромное сочинение Кунцена само по себе является маленьким шедевром – пародией на все ошибки и чудовищности письма, которые были частью, среди прочего, работ вышеупомянутого начинающего Шалля: параллельные квинты, невозможные модуляции, непроизносимые интервалы, плохая декламация с неправильными акцентами в тексте и т. д. и т. п.» [Kongsted, 1996, s. 28].

¹⁴⁴ Клаус Нильсен Шалль (Claus Nielsen Schall: 1757–1835) – датский скрипач и композитор. Музыкальной теории и композиции учился у И. Хартмана и И.А.П. Шульца. Несмотря на значительное число сочинений в области сценической музыки, он был известен, скорее, как композитор, делающий большое количество оплошностей. Ф. Кулау писал о К. Шалле: «он не мог написать 8 тактов без ошибок» (цит. по: [Briska, 1887–19056, s. 53]).

Разразившийся оперный скандал заставил Ф. Кунцена вслед за Й. Баггесеном покинуть Данию, однако он постоянно поддерживал контакт с И. Шульцем и не терял надежды получить по рекомендации друга должность в Копенгагене. Спустя пять лет, когда полемика утихла, в 1795 году он вернулся в Данию на должность придворного капельмейстера, сменив на этом посту И. Шульца, где работал вплоть до своей смерти в январе 1817 года. Он целиком посвятил себя композиции и дирижированию и этот раз обрел в художественной среде большое уважение. Ф. Кунцен поставил на сцене Королевского театра несколько опер своего музыкального кумира В.А. Моцарта и множество зингшпилей, в том числе собственных, из которых наиболее успешными были его ранние произведения «Тайна» («Hemmeligheden»), «Урожай» («Viinhøsten») и «Кукла-дракон» («Dragedukken»), исполненные в сезоне 1796/1797. Однако он не оставлял замысла написать оперу на датскую национальную тему, и в 1798 году увидело свет его последнее крупное творение «Эрик Добрый» («Erik Ejegod»). В центре сюжета оперы – средневековый датский король Эрик I Добрый, или Великодушный¹⁴⁵ (предположительно 1070–1103), дед другого известного датского короля Вальдемара I Великого. По мнению Дж. Гисселя о данной опере, «Кунцен чувствовал в скандинавских произведениях особую атмосферу и сознательно стремился ее выразить» [Gissel, 1999, s. 289]. Удовлетворенный воплощением своей идеи, после «Эрика Доброго» Ф. Кунцен поставил точку в оперном творчестве, но продолжал работать в других, в том числе сценических жанрах.

Судьба оперы «Хольгер Датский» после шести представлений в 1789 году сложилась необычно. На одном из концертов вдовьего фонда 24 ноября 1804 года – то есть после возвращения композитора в Данию – был исполнен лишь I акт, не произведя никакого эффекта. Опера не вошла в репертуар Королевского театра. Произведение оставалось невостребованным до тех

¹⁴⁵ Эрик I Добрый прославился своими походами в Швецию, Русь и Византию. Стремился достичь Иерусалима, но это желание не осуществилось. Похоронен на Кипре.

пор, пока в 1912 году исследователь биографии Ф. Кунцена немецкий пианист и музыковед Карл Адольф Мартинсен (1881–1955) не организовал концертное исполнение в Ассоциации Святой Цецилии (Осло, Норвегия) под руководством датского композитора и дирижера Фредерика Рунга (Frederik Rung; 1854–1914) и при участии выдающейся сопрано Королевского датского театра Гортензии (Тенны) Кристины Софи Эрогин Крафт (Hortensia (Tenna) Kristine Sofie Erogine Kraft; 1885–1954). После этого постановка вновь ушла со сцены, пока ее не возобновили в Королевском датском театре в 1941 году. Затем «Хольгер Датский» был поставлен в 1944 году. Во время Второй мировой войны опера обрела особое значение национальной датской манифестации против немецких оккупационных сил и, кроме того, сама группа датского Сопротивления, являющаяся одной из крупнейших в королевстве, носила такое же название [Holbraad, 2017, p. 104–105].

Зарубежное музыкознание XX века не только «оправдало» творение Ф. Кунцена, но и признало его шедевром раннеромантического датского театра. Приведем ряд высказываний. В 1919 году А.Ф.Г. Кречмар в ряду новаторских идей оперы выделил увертюру, которая «отражает всю драму – как и в “Обероне” Вебера», а также назвал композитора «северным Керубини», мастером «элегических настроений и романтической сентиментальности, без намека на манерность» [Кречмар, 2025, с. 259]. Г.В. Шваб писал: «Произведение Кунцена представляет собой романтическую сказочную оперу, созданную в то время, а именно в революционный 1789 год, когда “романтизм” как эпоха еще не существовал. И немало историков считают “Хольгера Датского” первой романтической сказочной оперой» [Schwab, S. 14]. Подобного мнения придерживался другой датский музыковед XX века Нильс Фриис (Niels Friis), назвавший оперу «своеобразным и самобытным произведением предромантического периода» (цит. по: [Schwab, S. 11]). Американский композитор, флейтист, критик Дэвид Джонсон (1940–2021) в связи с CD-записью в 1995 году¹⁴⁶

¹⁴⁶ В 1997 году запись была номинирована на премию Грэмми.

оперы Ф. Кунцена, оставил следующий отзыв: «Еще один забытый шедевр выходит в свет, и постоянство <...> новаторского качества датской оперы поражает. В совокупности с симфонической обработкой оркестра, разнообразием концертных номеров (от простых баллад до почти мейерберовских сцен с участием нескольких солистов и хора), быстрой сменой сцен по мере продолжения музыки, захватывающим сюжетом – в равной степени сказкой, историей любви, турецкой оперой и оперой спасения¹⁴⁷ – “Хольгер Датский” вполне может стать первой оперой эпохи романтизма» (цит. по: [Schwab, S. 12]).

Среди музыкально-театральных произведений, созданных Ф. Кунценом в начале XIX века, резонанс получила музыка к драме «Гирит, или Спасение Дании». Она появилась в начале 1807 года, на волне социокультурного подъема Дании после сокрушительного поражения в Англо-датской войне 1800 года, приведшей к блокаде Копенгагена. Именно с 1807 года началось очередное военное столкновение с англичанами в рамках Наполеоновских войн, вошедшее в историю как Война канонерских лодок. В контексте серьезного противостояния и поражения датско-саксонская тема в раннеромантической культуре обрела чрезвычайную актуальность. Ситуация побудила датчан обратиться к тем моментам истории, когда страна выходила победителем.

Одним из таких произведений стала драма известного датского писателя Лауритца Крузе (Lauritz Kruse; 1778–1839) «Гирит, или Спасение Дании» о событиях раннего Средневековья, в которой несколько нарушена реальная историческая последовательность. Противостояния данов и саксов V–VI веков, приведшие к вытеснению англосаксов с полуострова Ютландия на остров Великобритания [Хейвуд, 2017, с. 437], он перенес в VII столетие, когда жила полулегендарная наследница датского трона Гирит (600–?)¹⁴⁸. Она вошла в историю как супруга короля Швеции и Сконе (территория Дании в Средневековье) Ивара Хальфданссона по прозвищу Широкие плечи. В драме Гирит

¹⁴⁷ В данном случае речь не идет о жанре оперы спасения, имеется ввиду сюжетная линия спасения Хольгера и Реции.

¹⁴⁸ В легендарно-исторической хронике также известна как Гаутильд.

ожидает возвращения своего жениха Хальфдана (имя сокращено) – короля Сконе (Швеция не упоминается) из похода в страну русов¹⁴⁹. Будущий брак Гирит и Хальфдана должен укрепить страну, поэтому отсутствие вестей от короля и беспокойство невесты за возлюбленного становится одним из импульсов драматургической завязки.

Антагонистическую сторону в сюжете занимают саксы под предводительством короля Сигварда, желающего заключить династический брак с наследницей датского трона. Подданные Гирит уговаривают ее принять предложение, понимая, что стране нужен король, но королева хранит надежду на возвращение Хальфдана. Ей поставлено условие: она выйдет за Сигварда замуж, если вступившийся за нее крепкий воин проиграет самому могучему воину (в клави́ре – «великану») саксов, в противном случае Сигвард покинет Данию. В кульминационный момент драмы, во время пиршества перед свадьбой Сигварда и вынужденной смириться с этим браком Гирит появляется никем не узнанный, одетый в костюм купца русов Хальфдан и вступает за невесту.

На фоне политического противостояния, помимо темы любви и преданности, разворачивается тема мести. «Правая рука» Сигварда – «великан» Хильдигер выступает на свадьбе против защитника Гирит. В ходе повествования выясняется, что Хильдигер на самом деле не сакс, а дан – единоутробный брат Хальфдана. Их отцы когда-то давно сошлись в схватке, в которой родитель Хильдигера погиб, и с тех пор «великан» желает отомстить брату за смерть отца. Этот конфликт разрешается следующим образом: «Во время состоявшегося между ними разговора Хальфдан, не знавший, кто такой Хильдигер, с такой любовью отозвался о брате, которого никогда не знал, что тот оставил все мысли о войне и позволил себя убить в бою, чтобы не проливать кровь брата. Лишь умирая, он открыл Хальфдану, кто он на самом деле» [Kunzen, 1872, s. 5]. В схватке с саксами даны одерживают победу, Сигвард

¹⁴⁹ В предисловии к клави́рному изданию страна русов именуется «Rusland» [Kunzen, 1872, s. 5].

погибает, пораженные саксы склоняются перед Гирит. Драма завершается свадебным торжеством Гирит и Хальфдана.

Ф. Кунцен увлекся скандинавским сюжетом Л. Крузе и написал музыку к драме из 14 номеров (Таблица 4). Остовами композиции служат массовые хоровые сцены, а в жанровом срезе заметно преобладание основополагающих, первичных музыкальных форм – песен, скандинавских танцев, марша саксов, выбор которых, полагаем, продиктован самой древней историей.

Таблица 4. Перечень номеров «Гирит, или Спасение Дании»

№№	Номер, тональность	Сюжетные вехи
1.	Славильный хор данов, A-dur	Викинги и служанки Гирит славят богиню Фрейю, королеву Гирит и Данию
2.	Марш и хор саксов, Es-dur	Прибытие к Гирит короля Сигварда
3.	Хор саксов, Es-dur	Послы Сигварда дарят Гирит подарки, уговаривая согласиться на брак с Сигвардом
4.	Хор служанок Гирит с песней Торы, B-dur	Тора принимает подарки послов
5.	Хор саксов с песнями двух скальдов, D-dur	Подготовка к бою Хильдигера с тем, кто пожелает сразиться за Гирит. Восхваление саксонского бога, Сигварда и Хильдигера
6.	Хор служанок Гирит, E-dur	Подготовке к свадьбе. Гирит в платье невесты идет в сопровождении служанок к отцу короля Сигварда, который ждет ее в пиршественном зале
7.	Скандинавский танец, d-moll	Свадебный пир
8.	Скандинавский танец, D-dur	Свадебный пир
9.	Песня первого скальда (баса) g-moll	Хвала брачующимся
10.	Песня второго скальда (тенор), G-dur	Хвала Гирит
11.	Песня Хальфдана, C-dur	Появление переодетого героя, который поет о себе в третьем лице, только в конце раскрывает свое имя
12.	Хор саксов, h-moll	Саксы молятся своему богу войны Ирмину
13.	Хор данов, F-dur	Победа данов. Гирит перед жертвенным огнем Фрейи в окружении подданных. Преклонение побежденных саксов перед Гирит
14.	Славильный хор данов, Es-dur	Свадьба Гирит и Хальфдана

Драма открывается увертюрой, которая отсутствует в клавире 1872 года. Дж. Гиссель усматривает в этой увертюре отражение скандинавского тона, который проявляется буквально в первых тактах: «Мощный трехголосный подъем струнных, затем резкое падение, завершающееся вступлением духовых и ударных» [Gissel, 1999, s. 289]. Исследователь отмечает, что стиль Ф. Кунцена сочетает классическую стройность и драматическое напряжение,

что, с одной стороны, «напоминает современную музыку Керубини, но обладает при этом совершенно самостоятельным звучанием» [Gissel, 1999, s. 289].

Драматургия произведения основана на показе двух контрастных образов – данов и саксов, принадлежащих к раннесредневековому скандинавскому миру. В сюжете присутствуют его определенные культурные маркеры, в числе которых мифологические символы североевропейского язычества, элементы свадебного обряда, образы скальдов – скандинавских певцов, воспевающих богов и выдающихся правителей, а также природный ландшафт – лес как место сакральных таинств.

Данам покровительствует Фрейя – супруга Одина, верховная богиня любви (защита и олицетворение Гирит) и войны (защита викингов и Хальфдана), брака, плодородия и магии, ее имя озвучивается трижды в узловых моментах: двух обрамляющих драму хорах и в центральной сцене начала свадьбы в храме богини. В экспозиционном хоре девушки выражают уважение викингам, упоминая Фрейю: *«Благодарю тебя за твою защиту, о воин. Фрейя вознаградит за твои подвиги!»*. В финальном № 14 даны благодарят богиню за спасение Дании, видя божественное проявление в возвращении Хальфдана: *«Фрейя, услышь наш крик радости! Ты увенчала надежду Дании. Да не умрет слава Гирит! Все асы слышат ее! Тогда не обманет нас ложь, сильна и свободна будет наша земля, вечная, вечно верная своей чести, вечно верная роду Скъёльда!»*¹⁵⁰. Воинственный скандинавский характер обоих хоров, написанных в A-dur и Es-dur, подчеркнут аккордовым маршевым тематизмом (особенно гимничным в финале) с постоянными пунктирными фигурами в четырехдольном метре, который, при этом лиризован плавным хоровым голосоведением и оркестровыми арпеджио (Пример 27).

¹⁵⁰ Скъёльд – один из первых легендарных датских королей, объединивших под своей властью множество скандинавских племен, основатель династии Скъёльдунгов [Саксон Грамматик, 2017, с. 34–35]. Существуют различные версии о его отце, однако в «Саге об Инглингах» и утраченной «Саге о Скъёльдунгах» упоминается, что он являлся сыном Одина.

Пример 27. № 1, хор викингов

Скандинавской богине любви и брака противопоставлен саксонский бог войны Ирмин¹⁵¹, к которому обращаются в боевой молитве его адепты в № 12: «Защити ныне сильного героя Саксов, нанеси его врагу смертоносный знак, веди нас с победой из битвы! <...> Когда щиты бьются, разгорается битва, посрами слабых асов Севера, пусть Дания теперь носит цепи, которые так долго носил народ Саксов!». Воинственный образ бога и саксов ярко контрастирует данам: маршевый фанфарный тематизм решен в трехдольном метре, с триольной аккордовой пульсацией в оркестре, звучащей на фоне скандированных, квадратно организованных хоровых фраз (Пример 28).

Пример 28. № 12, хор саксов

Важную роль Ф. Кунцен отводит двум скальдам (тенор и бас), которые присутствуют в центральной части драмы – №№ 5, 9 и 10. Образы скальдов, слагающих песни в сопровождении лиры или арфы, являются символом

¹⁵¹ В клавише Ирминсульт – священное дерево бога Ирмина.

архаической скандинавской культуры, в контексте королевского свадебного обряда они призваны восславить жениха и невесту – Сигварда и Гирит.

В предваряющей свадебное пиршество сцене № 5 две песни скальдов встроены в качестве эпизодов в большую рондальную композицию с хоровым рефреном. «На просторной поляне среди леса, где по кругу стоят большие камни, Хильдигер в сопровождении Сигварда собирается принять бой, если кто-то захочет сразиться за Гирит» [Kunzen, 1872, s. 20]. Хор саксов величественно скандирует: «*Саксонский великан и его король идут, датчане их угощают! <...> Могучая сила Саксов, у которых блестят великолепные доспехи, острый меч и щит*». Обращаясь к Гирит, скальд-тенор поет песню о могуществе и красоте Сигварда: «*В грохоте битвы он суров душой, но, не призывая к кровавому поединку, так ласково похлопает по румяной щеке и прижмет тебя к своей груди*». Спокойная силлабическая, с единообразными повторяющимися ритмическими фигурами в 6/8, диатоническая мелодия (идеального квадратного строения А В С В с дополнением), в сопровождении «арфовых» аккордов, несмотря на подвижный темп *Poco Allegretto*, сообщает эпизоду повествовательный характер (Пример 29). При этом в ней, за исключением «покачивающихся» мотивов (с2), отсутствуют типичные фольклорные интонации.

Пример 29. № 5. Песня скальда-тенора



Второй скальд-бас воспевае силу и мощь Хильдигера: «*Хильдигер, могучий великан, гордится своими доспехами; <...> Он может усмирить мечи и пламя, его щит не пробьет ни один удар; в испытании битвой он быстро захватит Данию силой*». Его песня еще более неспешна (*Moderato*), а нарочито

акцентированная, маршевая, с заостренным пунктиром и резкими широкими (октавы, дуодецимы) скачками мелодика близка темам саксов (Пример 30).

Пример 30. № 5. Песня скальда-баса



Тембровые амплуа скальдов олицетворяют мужское и женское начало, силу и красоту. Такая же роль сохранена и в других №№ 9 и 10 (Примеры 31 и 32). В первом случае скальд-бас воспеваает величие своего короля: «Ты, славный мед, ты – напиток богов, мы будем славить твое величие! Ты, что закаляет руку в подвигах и наслаждается звуком арфы!». Во второй песне скальд-тенор повествует о благоговении Фрейи к Гирит: «Ведь грациозный голос девы может сломить дикие умы, когда весной юности она поцелуями залечивает раны героя и нежно гладит его по щеке. Да, что значит этот мёд, такой приторный, против сладостного желания Фрейи, когда он прижимает к своей груди деву Дании, под звуки леса!».

Пример 31. № 7. Песня скальда-баса № 9



Пример 32. № 10. Песня скальда-тенора



Песенно-хоровым сценам ярко контрастируют два скандинавских танца на свадебном пиру (Примеры 33 и 34), расположенные в центре всей композиции. Нельзя, однако, утверждать, что в тематическом отношении они представляют собой подлинные народные скандинавские танцы или близкие им образцы, если сравнить их с известными примерами из более поздних сборников скандинавского фольклора [La Borde, 1780; Gade, 1910]. Отсутствуют такие сведения и у Дж. Гисселя, при том, что в начале XIX века древние танцевальные фольклорные образцы не были зафиксированы. Мы полагаем, что Ф. Кунцен выразил в таких танцевальных темах свое видение национально-скандинавской природы через простоту музыкально-языковых средств, повторяющиеся мелодические формулы с нарочито-грубоватой акцентировкой слабых долей (*fz*), преобладание автентических гармонических оборотов.

Пример 33. № 7. Скандинавский танец



Пример 34. № 8. Скандинавский танец



Из триады правителей – Гирит, Хальфдан, Сигвард – второй является единственным главным персонажем, имеющим музыкальную характеристику. На пиршестве герой появляется инкогнито и словно в продолжение песен скальдов запевает свою песню-балладу, в иносказательной форме рассказывая историю о том, как в походе на Русь до него долетела весть о свадьбе Гирит с королем саксов (Пример 35).

Пример 35. № 11, песня Хальфдана

Halldan, der forskjædt er tilfaldet ved Fæsten, naar Tilfældet af Sigvard til at synge en Sang.

№ 11. Andante con moto.
Halldan.

1. Høh Horset mig! til Traskahs Fri-jeg sjøn-ge vil for Hel-te om Kampen, som-pen
2. Hendes søn-mæn-ge Løn-de om, for Niddingsværk at straffe om-al-der kan til
Da rej-ste hun sig, græn i Hu, med al-le se Svende, hun tænkte ej paa

1. Kri-ger, vis drog ud med Svendred Hel-te. En Ma, saa meg, lig og saa hold ham drev fra Hjemmet
2. Husland kom, der fik han nok at skaf-fe, men midt i Kampens vil-de Leg han ej sin Ma for.
3. Ledning nu, men kun paa hjem at ven-de. I fest-lig Hal and, glad i Sind, alt Bryllups-gjæster

1. Strandet, fien frem i Kamp med Næg og Vild, søg Hæ-der i fjerne Løn, der kan saa i-gjen, søn
2. glemte dag snart et Hyg-te frem sig søg, som Sludet til Hor-me stem-te: han svigted ham, hun
3. sammen i Kof-te skjult hun trø-der ind, midt under den Fryd og Gæmme, og stænder frem for

er jeg dind! kan tru-de Mo-vus To-le fien sig, dem fru-er, blev hun he-dra-ge?
1. Traskah stog, en An-den skjøn-ked hun eit Ord-sig, dem fru-er, blev hun he-dra-ge?
2. Brude-kord og kry-der ud i die-se Ord: sig, dem fru-er, blev hun he-dra-ge?

Her Her Halldan, der stog, der stog under Sangen har gjenskjendt ham, rejste sig og kørte ham i Altes Fæst
til sin Kampen. Fæsten aflydes, Halldan og Niddiger gik til Kamppladsen, og Sachseas leste den følgende Skjæde-kort
D. 34. 1.

Музыкальное повествование Хальфдана выдержано в неспешном темпе, он словно сопровождает свое пение аккомпанементом на струнно-щипковом инструменте. Фразы силлабической плавной мелодики (начинающаяся с характерной для датских народных песен затактовой кварты (а)) разворачиваются в пределах узкообъемных структур, простая ритмическая организация основана на повторяющихся формулах (четверть – восьмая). Баллада написана в куплетной форме, где каждый из трех куплетов завершается вопросом: «*Девы, обманут ли он?*», подчеркнутым сменой метра. На первый взгляд парадоксально, что главная героиня Гирит не получила самостоятельного музыкального номера и вообще какого-либо вокального воплощения. За отсутствием информации в зарубежных источниках можно предположить, что главная роль предназначалась для драматической актрисы. Вместе с тем, в таком решении видится идейный смысл. Несмотря на статус королевы, она лишена возможности принимать решение в отношении своего брака. Против воли ее принудили к свадьбе с саксонским королем. Напомним, что во времена раннего Средневековья Дания была лидером среди скандинавских стран, поэтому Гирит олицетворяет собой не только Данию, но и всю Скандинавию. Соответственно, претендент на ее руку Сигвард желает обрести власть над ней и получить в правление огромный регион. Но свадьба Гирит и короля Хальфдана в финале драмы символизирует именно воссоединение, целостность и свободу Дании.

Образ Гирит в драме идеально-возвышен, вокально «безмолвен», и поэтому раскрывается путем многогранной косвенной характеристики. Она кротко хранит молчание в ожидании справедливого разрешения поединка данов и саксов – Хальфдана и Хильдигера, связанных между собой, как оказалось, кровным родством (символ братства данов). Как уже говорилось, ее образ отождествляется с Фрейей и находится под защитой богини. Также Гирит постоянно пребывает в окружении своего народа данов (№ 1), служанок (№ 4), из которых самая смелая Тора от лица Гирит решается принять дары от Сигварда, обрекая себя на гнев королевы, однако получив впоследствии ее

милость. Наконец, смысловой и визуальный образ Гирит-невесты объединяет всю драму, в которой нашли претворение элементы свадебного обряда.

В № 6 «*Гирит выходит к своим служанкам, облаченная в свадебные наряды, и следует к отцу короля Сигварда, который ожидает ее в торжественном зале*» [Kunzen, 1872, s. 25]. Упоминание отца Сигварда не случайно – в древних свадебных обрядах викингов отец жениха играет такую же главную роль, как и сами брачующиеся [Сванидзе, 2014, с. 226]. «*Сигвард занимает место среди гостей, рядом с ним Гирит*» [Kunzen, 1872, s. 28], после чего начинается «преамбула» свадебного обряда – скандинавские танцы.

Охватывая композиционный план драмы, можно усмотреть признаки арочной структуры. Крайними ее «опорами» служат № 1 и №№ 13–14 как обрамляющие массовые сцены со славильными хорами Фрейе, Гирит и Дании. Экспозиционные массовые сцены саксов (№№ 2–3) сопоставляются с № 12. Песня Торы с хором служанок-датчанок (№ 4) соотносится с сольным номером Хальфдана (№ 11). Хор саксов с песнями двух скальдов (№ 5) коррелирует с самостоятельными песнями сказителей (№№ 9–10). В центре драмы оказывается свадебный пир со скандинавскими танцами (№№ 7–8).

Образно-смысловые акценты усиливаются тональной драматургией. Примечательно, что относящиеся к сцене свадьбы скандинавские танцы и песни двух скальдов образуют «пару» номеров, написанных в одноименных тональностях – *D-dur/d-moll* и *G-dur/g-moll*. Песня-баллада Хальфдана в свадебной сцене завершает своеобразную «трилогию» скандинавских песенных номеров, при этом тональность *C-dur* выделяет главного героя, истинного короля данов и всей Скандинавии. В этом плане фигура Хальфдана по аналогии с Гирит/Фрейей отождествляется с Óдом – человеческим воплощением верховного бога Одина, супруга Фрейи по одной из версий в скандинавской мифологии [МакКой, 2022, с. 50]. Образ воинствующих саксов экспонируется в *Es-dur*. Контрастом этому выступает их боевая молитва (№ 12) в *h-moll*. Внезапная смена тональной краски, семантика мрачной, «черной» тональности

предопределяет исход поединка и победу данов, которые, «забирая» величие саксов, «возвращают» себе изначальную героическую тональность *Es-dur*.

«Гирит, или Спасение Дании» впервые была поставлена 30 января 1807 года в Королевском театре и многократно повторялась в течение сезона, но затем была снята с репертуара [Kunzen, 1872, s. 4]. Она явилась горячим откликом на происходящие социально-политические события в стране, втянутой в Наполеоновские войны на стороне Франции и потерпевшей поражение перед ее историческим врагом Англией. Ключевой образ Гирит – словно фокус скандинавской архаики, безмолвный возвышенный идеал, к которому Л. Крузе и Ф. Кунцен устремили взгляд современной им Дании сквозь века в попытке укрепить национальный дух датчан былыми победами выдающихся фигур прошлого. В творчестве Ф. Кунцена произведение также заняло особое место, завершив его национальную театральную триаду «Хольгер Датский» – «Эрик Добрый» – «Гирит, или Спасение Дании» на высоком патриотическом подъеме в контексте идей скандинавизма.

§ 3.4. Опера И.П.Э. Хартмана как воплощение датскости

В числе театральных композиторов Золотого века Дании следует выделить двух безусловных лидеров национального направления – Ф. Кулау и И.П.Э. Хартмана.

Уделим сначала внимание творчеству **Фридриха Кулау** (Friedrich Kuhlau 1786–1832), которое пришлось на период становления датского национального музыкального театра, где преобладали зингшпили и драмы с музыкой. Будучи известным в Германии пианистом и камерным композитором, Ф. Кулау переехал в Копенгаген в 1810 году и уже через два года стал музыкантом Датского королевского двора, а затем вокальным педагогом в Королевском театре [Busk]. Именно в Дании Ф. Кулау проявил горячий интерес к сценической музыке. Он всегда держал «руку на пульсе» в отношении новых европейских оперных тенденций, стараясь привнести романтические черты в

датскую оперу. В 1814 году композитор поставил в Королевском театре Копенгагена зингшпиль «Замок разбойников» («Røverborgen») на текст А. Эленшлегера, где использовал датские народные песни. Вместе с тем, в нем уловимы явные отголоски творчества Л. Бетховена, связанные с влиянием французского «революционного стиля», что стало совершенно новым для датского музыкального театра [Røllum-Larsen, 2004, S. 53]. Интересно мнение Г. Баска, который указывает, что данное сочинение – своего рода опера спасения, которая вобрала признаки оперных жанров и форм того времени: итальянских *seria* и *buffa*, французской комической оперы, а также немецкого, австрийского и датского зингшпиля¹⁵² [Busk], что свидетельствует о переходном значении оперы в датском театре того времени.

Вторым после «Замка разбойников» шедевром Ф. Кулау была признана «Лулу» («Lulu»). Премьера оперы, открывшей новый путь скандинавскому романтическому театру¹⁵³, состоялась в Датском королевском театре в 1824 году. Успеху «Лулу» во многом способствовало удачное либретто Кристиана Карла Германна Гюнтельберга (Christian Carl Hermann Güntelberg; 1791–1842) – датского военного и любителя искусств, который приобщился к музыке благодаря своей жене, дочери органиста. Основным литературным источником послужила одноименная сказка писателя и священника Августа Якоба Либескинда (August Jacob Liebeskind; 1758–1793) из цикла восточных волшебных сказок, опубликованная в сборнике фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» («Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen»; 1786–1789) известным немецким поэтом, зятем А.Я. Либескинда К.М. Виландом (1733–1813). Сюжет повествует о восточном принце по имени Лулу, который с помощью волшебной флейты спасает принцессу Зиди от заточения. Если в знаменитом зингшпиле В.А. Моцарта угадываются

¹⁵² Под датским зингшпилем подразумевается опера, исполняемая на датском языке. Ее либретто опирается на национальные датские и скандинавские сюжеты.

¹⁵³ В этом видится явный параллелизм процесса создания национальной оперы в Германии, в творчестве Э.Т.А. Гофмана и К.М. Вебера, пришедших к немецкой романтической опере через зингшпиль, но немного ранее, чем это сделал Ф. Кулау в Дании.

общие очертания сюжетной первоосновы, то в трехактной «датской “Волшебной флейте”», как ее часто именуют, сохранились все события и персонажи сказки: принцесса Зиди, ее мать – фея Периферима и подруга Вела, сын царя Хорассана Лулу и его противники – злой волшебник Дилфенг, его сын карлик Барка и другие.

В музыке «Лулу» прослеживается влияние таких европейских мастеров, как К.М. фон Вебер и Дж. Россини, но все же опера, как отмечает Г. Баск, выдержана в «северном», безмятежном характере и даже складывается впечатление о ее недостаточном разнообразии и выразительности для избранного сюжета [Busk]. Однако именно она обеспечила датской опере новый шаг, несмотря на существующее в датском театре ожесточенное сопротивление влиянию Дж. Россини. «Лулу» – это первая в Дании романтическая волшебная опера¹⁵⁴, но в то же время, нельзя назвать ее примером воплощения скандинавского или датского колорита в силу отсутствия национальной специфики как в образно-содержательном, так и музыкально-языковом ключе.

Вдохновленный успехом «Лулу», Ф. Кулау продолжал создавать сценические произведения, например, оперы «Элиза» и «Хьюго и Адельхейд», музыка к драмам «Холм эльфов», «Алладин», «Уильям Шекспир»¹⁵⁵ [Busk]. Безусловно, для Дании, набирающей силу в национальном искусстве, появление такого музыканта, который оказался способным писать музыку одновременно в духе передовых европейских мастеров и, вместе с тем, воплощать еще не до конца осознанные самими датчанами их внутренние глубинные черты менталитета, используя при этом мелодии датского фольклора, ознаменовало важный шаг на пути становления национальной композиторской школы.

К числу выдающихся композиторов Дании XIX века относится **Иоганн Петер Эмилиус Хартман** (Johann Peter Emilius Hartmann; 1805–1900) – внук Иоганна Хартмана. В отличие от своего прадеда, И.П.Э. Хартман добился

¹⁵⁴ Возрождена на сцене Датского королевского театра в 2018 году.

¹⁵⁵ К сожалению, этот материал в настоящее время недоступен, за исключением увертюры к драме «Холм эльфов».

большей признательности датской публики. Он был представителем уже третьего поколения династии, занимающей на протяжении длительного времени лидирующие позиции в музыкальной культуре Дании, и своим творчеством еще более укрепил положение семьи в музыкальных кругах.

В начале творческого пути И.П.Э. Хартман зарекомендовал себя как хороший исполнитель и композитор-органист, также он осваивал разные инструментальные жанры, написал Концертную увертюру Ре мажор, ор. 3 (1826), Увертюру для оркестра и органа до минор ор. 9, Сонату для фортепиано и скрипки ор. 8 [Wicksa, s. 114]. Но уже после 1830 года он стал тяготеть к музыке со словом и создал несколько значимых для датской культуры произведений, в частности мелодекламацию для чтеца с оркестром «Золотые рога» по одноименной поэме А. Эленшлегера (1832), оперы «Ворон» на либретто Г.Х. Андерсена по сказке К. Гоцци (1832) и «Корсары» по пьесе Х. Херца (1835), причем обе оперы опираются на итальянские сюжеты. В жанре музыки к драме И.П.Э. Хартман обратился к скандинавской тематике – пьесам А. Эленшлегера «Олаф Святой» и «Кнуд Великий» (1838).

Известно, что до Датско-прусской войны И.П.Э. Хартман предпринял множество регулярных поездок в Германию. Исполнение его сочинений не всегда сопровождалось успехом, но все же композитор был широко известен в немецких кругах, общался с Г.А. Маршнером, Ф. Мендельсоном и Л. Шпором и даже испытал некоторое их воздействие на свое раннее творчество. Несмотря на это, «в конце 1830-х годов он больше склонялся к датским национальным романтикам. Хотя любовь к немецкой музыке сохранил на всю жизнь» [Sørensen, 2004, S. 74].

Кульминационным творением И.П.Э. Хартмана стала написанная в 1846 году датская жанрово-бытовая опера **«Маленькая Кирстен»**¹⁵⁶ («Liden Kirsten»). Залогом успеха послужило сотрудничество с уже знаменитым в то время Г.Х. Андерсеном, который еще в 1833–1835 годах создал

¹⁵⁶ В Приложении 6 представлены иллюстративные материалы к опере.

драматическую пьесу, а затем переработал ее в оперное либретто. Примечательно, что в творчестве поэта это произведение стало самым популярным «омузыкаленным» сочинением [Liden Kirsten]. Работая над пьесой, известный сказочник обратился к датским народным песням, в частности, вдохновившему его тексту «Господин Сверкель» («Hr. Sverkel»). Он предполагал, что при постановке некоторые песни будут исполнены на известные народные мелодии. Г.Х. Андерсен представил произведение Королевскому театру, и хотя цензоры обвинили пьесу в слабом сюжете, все же передали ее датскому музыканту Королевской капеллы, композитору Ивару Фредерику Бредалю (Ivar Frederik Bredal; 1800–1864). Его задача сводилась к поиску народных песен, их перетекстовке и аранжировке. Но И.Ф. Бредаль так и не завершил эту работу. Только через десять лет Г.Х. Андерсен предложил либретто своему другу И.П.Э. Хартману [Liden Kirsten], который в течение года написал одноактную оперу.

«Маленькая Кирстен» была поставлена на сцене Королевского театра с лучшими певцами – сопрано Полиной Рунг и баритоном Христианом Хансеном [Liden Kirsten]. Однако привлечение выдающихся исполнителей и полученные восторженные отзывы не оказали должного эффекта, поскольку несмотря на яркое проявление национальной тематики, сюжет все же не был идеально выверенным. Приведем синопсис: «Выросший в замке фру Мальфред, ее воспитанник Сверкель долгое время находился на рыцарской службе. Вернувшись в замок, он увидел и полюбил подругу детства – дочь фру Мальфред, Кирстен. Любовь юноши находит отклик в сердце Кирстен; молодые люди собираются обвенчаться, но внезапно возникает предположение, что они брат и сестра. В финале произведения недоразумение рассеивается» [Белянский, 2021в, с. 128].

Писатель Й. Л. Хейберг считал, что «в сюжете нет никакого действия, но ситуация романтична и имеет определенный поэтический оттенок, который в контексте музыки (в случае успеха) может иметь притягательный эффект» [цит по: Liden Kirsten]. Недостатки сказались на дальнейших постановках: в

течение года опера выдержала четыре представления и в последующие сезоны ставилась очень редко [Liden Kirsten], но большую популярность обрела за рубежом, особенно в Веймаре. Важную роль в ее постановке и популяризации сыграл Ф. Лист, при содействии которого опера была представлена в Веймаре под названием «Маленькая Карин» в январе 1856 года. «В письме Листа к Хартману, написанном перед спектаклем, говорится, что оригинальность и изящество музыки, а также образцовая фактура сразу же проникли в кровь исполнителей на первых репетициях, и что это лучшие признаки удачного исхода» [Hammerich, 1916, s. 64]. И.П.Э. Хартман в начале сезона 1858/59 представил в датский театр редакцию оперы из двух актов и в такой окончательной версии она исполнялась вплоть до 1955 года.

«Маленькая Кирстен» является вершинным образцом датского зингшпиля, в котором большинство номеров образует сквозные сцены с сольными, ансамблевыми и хоровыми формами (Таблица 5). Номера-портреты, песни и танцы «более “статичны” с точки зрения сюжета; развитие действия происходит в речитативах. В них передается “фабула” произведения» [Celenza, 2017, p. 53].

Таблица 5. Перечень номеров оперы «Маленькая Кирстен»

№	Сцена	Сюжетные вехи
Увертюра		
1 акт		
1	Дуэтино Кирстен и Этле	Кирстен благоговееет перед мыслью уйти в монастырь. Ее горничная Этле говорит, о том, что в замке жить веселее.
2	Танцы, песня и хор	Массовая сцена.
3	Романс Ингеборги	Мать Сверкеля Ингеборга повествует о любви к сыну.
4	Квартет (Сверкель, Ингеборг, Этле, шут) и хор	Сверкель приветствует Ингеборгу после долгой разлуки.
5	Рондо шута, Сверкеля и хора	Массовая сцена.
6	Квинтет (Фру Мальфред, Сверкель, Ингеборга, Этле, шут), каватина Сверкеля и хор	Сверкель восхищен красотой Кирстен.
2 акт		
7a	Ариозо Сверкеля	О Дании как о доме и о любви к Кирстен.
7b	Интродукция и романс Сверкеля	
8	Дуэт Кирстен и Сверкеля	Сверкель переодевается пажом и признается в любви принцессе, которую играет Кирстен.

9	Хор, шут, Этле и танцы	Массовая сцена, праздник в замке Фру Мальфред. Признание во взаимной любви Сверкеля и Кирстен.
10	Терцет Кирстен, Фру Мальфред и Сверкеля с хором, романс, финал	Фру Мальфред упоминает о том, что давным-давно отдала своего сына на попечение Ингеборге. Выясняется, что истинный сын Фру Мальфред скончался во младенчестве, Сверкель и Кирстен не брат и сестра и могут пожениться.

Высказанная современниками И.П.Э. Хартмана неудовлетворенность статичностью драматургии обусловлена в том числе отсутствием конфликта в опере, но при этом она сосредотачивается на яркой иллюстративности картин сельской жизни Дании. «Маленькая Кирстен» далека от воспевания скандинавской мифологии и героической истории, чем близка «Рыбакам» И. Хартмана, но впервые в ней так отчетливо выражена лирико-бытовая, идиллически-пейзажная сфера, которая не подвергается никаким изменениям на протяжении оперы. Одним из главных проявлений датского концепта здесь является сюжетообразующая тема светлой, не омраченной страстями возвышенной любви – к ближнему, к родной природе, стране и Богу.

Интересным представляется вопрос о времени, в котором разворачиваются события оперы. Дело в том, что конкретный исторический отрезок не обозначен, но по косвенным указаниям можно предположить период XI–XII веков. В романсе Ингеборги сообщается, что рыцарь Сверкель прибывает на службу у Византийского императора¹⁵⁷, что дополняется романсом Сверкеля с рассказом о том, что он дошел до Иерусалима. Это имеет историческое основание. Дания, принявшая христианство в 965 году¹⁵⁸, активно влилась в религиозную жизнь Европы. Уже «в 1095 г. византийский император Алексей I обратился к папе Урбану II с просьбой о военной помощи против турок. Он подразумевал отправку наемных воинов, которые встанут под императорские знамена и будут сражаться в византийской армии. Урбан же призвал к священной войне за освобождение Иерусалима от неверных <...> и возврат его в лоно

¹⁵⁷ При этом, в тексте оперы используется древнескандинавское название Константинополя – Миклагард, что дословно переводится как «Великий город».

¹⁵⁸ «При Харальде Синезубом Дания официально приняла христианство» [Ванкукер, 2021, с. 13].

христианского мира» [Хейвуд, 2017, с. 392], в этот крестовый поход отправились и датчане¹⁵⁹ [Хейвуд, 2017, с. 393]. Следовательно, подразумеваемый контекст, понятный датскому обывателю, формирует представление о Сверкеле как о рыцаре-крестоносце, человеке веры, доблести и отваги.

Наряду с религиозным, в опере создается патриотический посыл через картинное повествование о датском ландшафте – равнине, буковых лесах и море. Концепт датскости в «Маленькой Кирстен» понимается как проявление идеального мира, полного спокойствия, умиротворения и глубокого единства с родной «равнинной» природой. Произведение аналогично полотнам художников К. Кёбке, Й.Т. Лундбю, П. Мёнстеда, изображавшим сцены сельской природы и быта, деревенских дворов и садов¹⁶⁰, которые являются не фоном, а непосредственным объектом, олицетворяя неразрывную, естественную связь окружающего мира и человека. Именно с такой яркой монологичной (единственной в опере) сцены Сверкеля, начинается II акт.

Ариозо, в котором дается развернутый музыкальный портрет героя, состоит из трех разделов, в первом из которых (*Allegro non troppo*) Сверкель восхищается красотой родной страны: *«Да, я дома! Да, я в Дании! Небо вечно синее, оно красиво пестрит облаками, дует ветер, опушка леса благоухает сладким ароматом буковой рощи, вот мой дом, такой уютный»*¹⁶¹!». В тексте подчеркнуты природные богатства Дании, ее национальные символы – опушка леса, буковая роща. Заметим, что в романсе Сверкеля иллюстрируются другие символы – лес и море: *«Это было недавно на моем острове [Зеландии – прим. Е.Х.], где леса окружали спокойное море с лебедями»*. В обоих случаях подчеркивается, что Дания – тихий, уютный дом. Во среднем разделе (*Listesso movimento*) эта картина обогащается лирическими оттенками – в сознании Сверкеля возникает образ Кирстен как прекрасного цветка, который он

¹⁵⁹ Крестовые походы с участием скандинавов продолжались вплоть до XII века.

¹⁶⁰ См. Главу 2, с. 74–75.

¹⁶¹ Отметим, что в оригинальном тексте неоднократно используется слово «hyggeligt» («уютный»), ставшее уже в XXI веке известной датской концепцией хюгге, заключающейся в благополучии, уюте и комфорте.

мечтает прижать к своим губам. В третьем (Темпо I) герой выражает решительность признания и предложения руки и сердца, он воодушевлен предвкушением встречей с будущей невестой.

Музыкальный язык крайних разделов ариозо восторженно-патетичен, с преобладающей восходящей мелодикой и ходами на широкие интервалы между фразами, также в них обнаруживаются трихордные мотивы ($b\downarrow$ и $b\uparrow$) VI–V–III, IV–III–I, V–VI–I, I–VII–V, свойственные датским народным песням (Примеры 36, 37). Причем первый раздел о Дании отличается метрической учащенной пульсацией на 12/8 с типичной ритмоформулой (четверть – восьмая), так же как в разделе Allegro Увертюры.

Пример 36. № 7а. Ариозо Сверкеля, 1 раздел



Пример 37. № 7а. Ариозо Сверкеля, 3 раздел



Интонационный склад второго раздела, где выражены лирические чувства, напротив, отличается обилием нисходящих, мягких, томных интонаций, с «использованием средств мажоро-минора, хроматики, эллипсиса, что создает образ "романтического томления"» [Белянский, 2021в, с. 138], что свойственно и его романсу (Пример 38). Сверкель представлен как идеальный герой, в котором органично проявляют себя отвага, честь и любовь к Богу и

прекрасной даме. Весь окружающий мир воспринимается им в поэтически-возвышенном ключе.

Пример 38. № 7b. Романс Сверкеля



Равную пару Сверкелю составляет такая же идеальная Кирстен. Ее сценой открывается опера. В первом дуэте Кирстен и горничной Этле раскрывается наивысший духовный мотив главной героини, проявление любви к Богу – Кирстен желает уйти в монастырь. Тональность *Es-dur* подчеркивает ее благородный лик. Такая грань образа воплощена в спокойной плавной ариозной мелодике, начинающейся с восходящей кварты (а) и «покачивающегося» мотива (с3), развивающейся в опоре на звуки тонического аккорда на фоне арпеджированного сопровождения арфы (Пример 39) как одного из библейских инструментов¹⁶².

Пример 39. № 1. Дуэтино, партии Кирстен



Арпеджированная арфа выступает в функции лейттембра, являясь инструментальной характеристикой духовного облика Кирстен. В подобном изложении арфовая тема появляется еще в № 9 на реплике Шута о Кирстен: «Волосы девушки – это охотничья пряжа, монахиня должна избавиться от этой пряжи!», в сочетании с кларнетом и затем скрипкой.

Духовно-возвышенный образ Кирстен раскрывается также в комментирующем хоре народа (№ 4) в момент сообщения Сверкелю о желании Кирстен

¹⁶² Как известно, царь Давид играл на арфе (1 Царств 16:23), пророк Исайя говорил об арфе: «Пробудитесь, моя душа! Пробудитесь, арфа и лира! Пробужу зарю» (Исайя 57:8). Арфа также упоминается в книге Откровения – играя на ней, ангелы возвещают о победе над злом.

уйти в монастырь: на словах «Благословенны все святые имена» фактура становится хоральной, выдержанной а саррелла на органной педали (Пример 40).

Пример 40. № 4. Фрагмент партии хора



Гармония внутренней и внешней красоты Кирстен делает ее совершенным персонажем. В каватине (№ 6), написанной в той же тональности *Es-dur*, Сверкель, встречая девушку, восхищается ее внешним очарованием и изяществом. В его сердечном признании происходит слияние прекрасного образа Кирстен-цветка с такой же прекрасной Данией – Севером (напомним, что подобный прием был использован в «Гирит»), что выражено в тексте «*Маленькая Кирстен, это она, я узнаю каждую ее черту; розовый бутон распустился, невинное дитя. Мое сердце громогласно поет: прекрасный цветок растет на Севере!*». В выразительной, неспешной, широкого дыхания теме присутствуют национально окрашенные, квартовые интонации (а), вариантные трихордные мотивы (b↓) VI–V–II в вокальной и оркестровой партиях (Пример 41).

Пример 41. № 6. Каватина Сверкеля

Идеальной паре Сверкеля и Кирстен в опере контрастируют два персонажа – Этле и Шут (не являются парой), олицетворяющие бытовую,

приземленную народно-жанровую сферу. Тексты Этле отличаются более простым языком, но вместе с тем, так же, как и у Сверкеля, в них отражены основные символы датскости, например в речитативе экспозиционной сцены: «Вы больше никогда не увидите зеленый лес, вы больше никогда не спуститесь на морской берег». Мелодика партии эмоционально открытой, естественной, игривой девушки на протяжении всей оперы имеет песенно-танцевальный характер (Пример 42), в отличие от благородных, ариозной природы тем Кирстен. Например, в данном образце обращают на себя внимание дансантичные ритмоформулы в повторных фразах, фольклорные мотивы (b↓) V–VI–I, VI–IV–I, I–VII–V в тональности медианты, мотивы-«покачивания» (c2) V–VI–V, III–IV–III.

Пример 42. № 1. Фрагмент партии Этле



Введение персонажа Шута в общую идиллическую картину обогащает народный колорит массовых сцен, в которых он выступает в роли запевалы хоровых песен [Белянский, 2021в, с. 134]. Его тематизм соответствует комическому амплуа (высокий регистр, скачки на широкие интервалы, триоли, форшлаги, резкие акценты, нюансы агогики, подвижный темп и др.), вместе с тем, в его мелодике также присутствуют характерные фольклорные формулы. В первой песне (№ 2) (Пример 43), начинающейся с квартового и трихордного мотивов (a, b↓) и состоящей из четырех куплетов, Шут повествует о средневековом певце, который завораживает слушателей своим искусством. Словно входя в образ лирического героя – певца, у которого «первый звук был подобен

раскату грома, второй – молитве ангелов, третий – дикому реву стада, четвертый – глубокому тоскливому плачу волн», Шут сопровождает пение игрой на арфе. В этом случае аккордовая фактура (с приемом арпеджиато) формирует еще один звуковой образ эпического мира датского Средневековья.

Пример 43. № 2. Фрагмент партии Шута (*Allegro moderato*)



Неслучайно именно таким приемом открывается зингшпиль «Маленькая Кирстен» (Пример 44).

Пример 44. Тема вступления Увертюры



Вторая песня (в № 9) Шута контрастна первой. Она основана на тексте датской рыцарской баллады «Господин Лаве и господин Йон» («Herr Lave og Herr Jon») пикантного содержания¹⁶³ – о соперничестве двух мужчин за обладание девушкой; этот спор разрешает король¹⁶⁴. Развязка истории приходится на №10, где сообщается, что податливая девушка становится в итоге спутницей хитрого, не обладающего благородством господина Йона. В содержательном плане песня является противопоставлением романтически-возвышенным отношениям Сверкея и Кирстен, в музыкальном плане она решена в народно-

¹⁶³ Полный текст на русском языке представлен в сборнике Датских народных баллад [Датские народные, 1980, с. 211–215].

¹⁶⁴ Включенный Г.Х. Андерсеном в либретто текст песни несколько сокращен.

жанровом (с типичными трихордными формулами (b↓) I–VI–V в мажоре и параллельном миноре, VI–V–III), в легком скерцозном ключе (Пример 45).

Пример 45. № 9. Фрагмент песни Шута



В той же праздничной сцене обнаруживается неожиданная отсылка к религиозному сюжету. «Этот зал теперь наша церковь, все теперь как на “Празднике осла”!», – скандируют герои, после чего Шут неоднократно пародирует ослиный крик. Речь идет о средневековом христианском празднике, возникшем в XI веке и отмечавшемся 14 января как часть рождественского цикла. Это карнавально-религиозное представление, где «в центре праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно осел и его крик “Ninham!”» [Бахтин, 1990, с. 90] («Ninham» – аналог русского «И-а»). Служились особые «ослиные мессы»¹⁶⁵, в ходе которых отдавалась, своего рода, дань уважения библейским ослам – символам смирения и служения. И.П.Э. Хартман ввел в оперу этот фрагмент как показательный архаический и широко известный датчанам народный атрибут. В пространстве массовой песенно-танцевальной сцены он появляется внезапно, с буквально врезающимся пунктирным ритмом и гаммообразными восходящими и нисходящими пассажами «ослиного» крика у Шута (Пример 46).

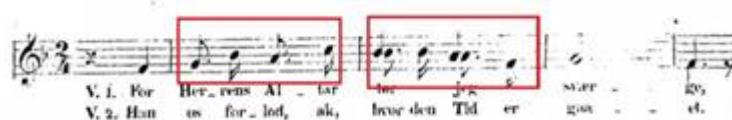
¹⁶⁵ «До нас дошел официум такой мессы, составленный строгим церковником Пьером Корбейлем. Каждая часть мессы сопровождалась комическим ослиным криком – “Ninham!”. По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному, и ему вместо “амен” трижды отвечали таким же ослиным криком. Но осел – один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего. Достаточно вспомнить “Золотого осла” Апулея, ослиные мимы, распространенные в древности, наконец, образ осла как символ материально-телесного начала в легендах о Франциске Ассизском. Праздник осла – одна из вариаций этого древнейшего традиционного мотива» [Бахтин, 1990, с. 90–91].

Пример 46. № 9. «Ослиный» дуэт Этле и Шута



Силлабическая песенность является главным отличительным качеством музыкального языка оперы. Не прибегая к цитированию подлинных фольклорных мелодий, И.П.Э. Хартман создает музыкальные темы в опоре на песенно-танцевальные истоки. Песенность свойственна мелодике сольных номеров – романсу Ингеборги (№ 3), каватине (№ 6) и романсу (№ 7) Сверкеля, романс Этле (№ 9), многочисленным хоровым сценам, которые занимают значительное пространство оперы: № 2 Танцы, песни и хор, № 4 Квартет с хором, № 6 Квintет, каватина и хор, № 9 Хор и танцы, № 10 Терцет с хором романс и финал, т.е. пять номеров из десяти (Примеры 47–49).

Пример 47. № 3. Романс Ингеборги, фрагмент



Пример 48. № 9. Романс Этле с хором, фрагмент



Пример 49. № 4. Квартет и хор, фрагмент



Дуэт главных героев Кирстен и Сверкеля (№ 8) из II действия также близок к народной песне, тем более что текст Г.Х. Андерсен заимствовал из сборника Х.Ф. Абрахамсона, Р. Ньюерупа и К.Л. Рабека «Избранные средневековые датские песни» («Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen») [Белянский, 2021в, с. 141]. Он решен в простой повторной структуре с неквадратной организацией $a(3) a(3) b(3) b(3)$, где смена переменного размера и темпа служит «границей» куплета и припева. Номер диалогичен, но буквальная повторность песенных фраз, в которых усматриваются фольклорные интонации (а, с2, с3, b↓), в партиях героев создает атмосферу абсолютного единства влюбленных (Пример 50).

Пример 50. II акт, дуэт

Кирстен и Сверкеля



Сцена явно имеет театрально-игровой характер: Сверкель исполняет роль пажа прекрасной принцессы, которую изображает Кирстен. Именно этот знаменитый дуэт Сверкеля и Карин послужил вдохновением для барельефа памятника И.П.Э. Хартману (Рис. 5)¹⁶⁶.

Рис. 5. Август Соби. «Игра за столом» Кирстен и Сверкеля. Левый постамент статуи И.П.Э. Хартмана. Копенгаген. (Иллюстрация представлена в открытых интернет-источниках)

Композиционную и жанровую симметрию образуют два танца, также имеющие ярко выраженную национально-жанровую природу: экспозиционный в начале I акта (№ 2) и кульминационный в завершении II (№ 9) (Пример 51). В целом, в метрической организации оперы обращается на себя внимание

¹⁶⁶ В 1905 году напротив церкви (Garnisons Kirke), в которой И.П.Э. Хартман работал органистом с 19 лет, композитору был установлен памятник. Автором выступил известный датский скульптор Август Соби (August Vilhelm Saabye; 1823–1916). Помимо создания статуи И.П.Э. Хартмана, А. Соби выполнил два барельефа на постаменте. На них изображены знаковые сцены из двух театральных произведений композитора: «Игра за столом» Кирстен и Сверкеля и «Полет Валькирии» из балета «Валькирии».

преобладание размеров 3/8, 6/8, а также 12/8 в двух ключевых фрагментах – Увертюре и ариозо Сверкеля, что также отсылает к фольклорной метрике¹⁶⁷, а в мелодике первого танца усматриваются трихордные формулы (b↓ и b↑) III–I–VII, I–II–IV.

Пример 51. Два танца, № 2 и № 9



«Маленькая Кирстен» занимает в творчестве И.П.Э. Хартмана, как и в истории датской музыки XIX века, особое место. Сочетание национальной тематики и народно-жанровой стилистики, так же, как и факт создания оперы в сотрудничестве двух величайших деятелей Золотого века Дании, придали ей высокий статус, которого не могли достичь другие датские композиторы того времени. Не случайно произведение было признано первой национальной оперой, в которой соотечественники И.П.Э. Хартмана ощутили ее датский колорит. По выражению Дж. Смита, «музыка “Маленькой Кирстен” стала настоящим ключом к датскому национальному характеру» [Smith, 2002, p. 44].

Приведем высказывание А. Хаммериха, сравнившего скандинавское и датское направления в творчестве И.П.Э. Хартмана: «В отличие от смелых, почти резких черт его скандинавской музыки, это русло с более мягкими очертаниями и более мягким колоритом, подобно тому, как наши датские рыцарские песни Средневековья противопоставляются древней Эдде. Наиболее типичной здесь является небольшая оперная идиллия “Маленькая Кирстен”, музыкальная адаптация датской народной песни, нежная по настроению, слегка трогательная, полная душевности и настроения, как и наш собственный датский народный характер. Если музыка Хартмана здесь [в скандинавском

¹⁶⁷ Например, датские песни «Dan Konning han lader en Hayfrue gribe», «Svend Vonved» и др. [Gade, 1910].

направлении – прим *Е.Х.*] была мужественной, то в датском она становится почти женственной»¹⁶⁸ [Hammerich, 1916, s. 86.].

Итак, развитие концепта датскости в театральной музыке обрело наивысший расцвет именно в опере «Маленькая Кирстен». В то же время, поиски воплощения национального характера велись и в других жанровых сферах, особенно в симфонической музыке, где лидером стал близкий друг и зять И.П.Э. Хартмана Н.В. Гаде.

§ 3.5. Скандинавский и датский тоны в симфонической музыке Н.В. Гаде

Ранние попытки отразить национальный характер в симфонических произведениях пришлось непосредственно на рубеж XVIII–XIX веков. Одним из первых был датский композитор немецкого происхождения **Кристоф Эрнст Фридрих Вейсе** (Christoph Ernst Friedrich Weyse; 1774–1842). «Вейсе прибыл в Копенгаген 30 октября 1789 года, и более трех лет получал систематические уроки музыки у Шульца <...>. О его обучении как органиста позаботился мастер пения Х.О.К. Цинк, а в 1794 году Ф. Вейсе смог занять свой первый пост органиста в реформатской церкви в Копенгагене» [Røllum-Larsen, 2004, S. 49]¹⁶⁹. Несмотря на влияние немецких мастеров, а также увлечение

¹⁶⁸ Во второй половине XIX века И.П.Э. Хартман создал балеты «Валькирии» (1861), «Легенда о Триме» (1868) и «Аркона» (1875), увертюры «Хакон ярл» (ок. 1873) и «Ирса» (1883), музыку к драме Г. П. Холста «Норны» (1868), кантату «Прорицания вёлвы» (1872).

¹⁶⁹ Далее он давал уроки музыки и был концертирующим пианистом. В 1802 г. снискал славу талантливого композитора и отказался от гастрольной деятельности. Его творчество представлено семью симфониями, 38 канонами, фортепианными сочинениями, в числе которых 24 экосеза, этюды, сонаты и сборник сочинений для молодежи («Jugendarbeiten»), куда входят четыре пьесы, пять фуг, фантазия, четыре сонаты и восемь Allegri di bravura. Достижения Ф. Вейсе способствовали получению в 1819 г. поста придворного композитора. Высокий статус определил последующую деятельность и появление соответствующих произведений: кантат «по случаю», приуроченных к определенному событию, например, королевских свадеб и похорон, церковных праздников (три Рождественские кантаты, Пасхальная кантата и Новогодняя кантата) [Larsen]. Серьезная работа велась Ф. Вейсе в области камерно-вокальной музыки, которой композитор посвятил почти всю свою творческую жизнь: «Его произведения включают отдельные песни, до сих пор являющиеся частью датской народной музыки» [Røllum-Larsen, 2004, s. 50–51]. В последние годы Ф. Вейсе издал

творчеством Й. Гайдна, композитор проявил тяготение к скандинавскому тону, признаки которого исследователи наблюдают в его семи симфониях, написанных за довольно короткий период 1795–1798 годов. Дж. Гиссель пишет, например, о третьей части Первой симфонии (1795) как о демонстрации отчетливой народно-песенной природы, причем ряд вариаций на кажущийся поначалу мягкий балладный мотив развивается с постоянно нарастающей драматической интенсивностью, отмеченной «ужасными» модуляциями. Сама тема напоминает арию Тора «Когда душа не победит» из II акта «Смерти Бальдра» Й. Хартмана. Более того, I часть симфонии была использована в качестве увертюры к этому зингшпилю при постановке в 1832 году [Gissel, 1999, s. 289]. В Третьей симфонии (1795) II часть обладает драматически-мрачным характером с тяжелыми, массивными всплесками, которые имеют явное сходство с увертюрой Ф. Кунцена к опере «Эрик Добрый» [Gissel, 1999, s. 289]. Шестая симфония (1798) также обладает драматическим характером, с особенно сумрачным менуэтом [Gissel, 1999, s. 289]. Таковы первые попытки внедрения национальной скандинавской специфики в датскую симфоническую музыку, которые носят, скорее, косвенный, не программный характер.

Новые тенденции обращения к национальной тематике в области симфонических жанров наметились в конце 1820-х годов, когда в датском романтическом искусстве возник интерес к образам скандинавского фантастического мира из средневековых легенд – эльфам, водяным, гномам, троллям. Одним из показательных произведений стала Увертюра к драме «Холм эльфов» датского драматурга Йохана Людвиг Хейберга¹⁷⁰, созданная в 1828 году **Фридрихом Кулау**, о котором речь шла в предыдущем параграфе. Сама пьеса имела невероятный успех и была сыграна более 1000 раз в Королевском театре Дании, а увертюра к ней прочно вошла в ядро репертуара того времени

сборник «Восемь утренних и семь вечерних песен» на стихи Б.С. Ингемана, многие из них стали широко исполняемыми датскими гимнами [Røllum-Larsen, 2004, s. 51].

¹⁷⁰ Пьеса написана по заказу короля Фредерика VI к свадьбе его дочери Вильгельмины Марии и Фредерика Карла Кристиана (впоследствии Фредерика VII). Спектакль впервые показан 6 ноября, через пять дней после свадьбы [Møller, 1954, s. 20].

[Niemann, 1906, S. 22]. Поскольку сюжет пьесы разворачивается во времена короля Кристиана IV, главной особенностью увертюры является цитата песни «Король Кристиан стоял у высокой мачты» из зингшпиля «Рыбаки» И. Хартмана, ставшей национальным гимном Дании.

Расцвет двух национальных концептов в симфонической музыке связан с творчеством **Нильса Вильгельма Гаде** (1817–1890) – на фоне других немецко-датских композиторов первого в XIX веке выдающего мастера *датчанина*.

Интересно, что датская идиллическая атмосфера культивировалась в родительском доме Н.В. Гаде. Начиная с самого детства, будущий композитор погружался во все происходящие в Дании культурные события. Как он писал в автобиографии, «в отцовском доме царили домашняя удовлетворенность и радость. Жизнерадостный темперамент и нрав моего отца всегда приносили солнечный свет и хорошее настроение, в то время как задумчивая и глубокая натура моей матери видела, как на горизонте будущего нависают темные тучи. Оба они имели склонность к поэзии и чтению, а в двадцатые годы поэзия в Дании процветала, когда Эленшлегер, Хейберг, Грундтвиг, Шак-Штаффельдт¹⁷¹ и Ингеман жили и писали свои лучшие произведения» [Gade, 1892, s. 6]. Он называет выдающиеся имена своих современников, которые претворяли в сочинениях архаические образы, древние традиции и мифологию Северной Европы и Скандинавии как ее центра.

Творческий дебют Н.В. Гаде пришелся на 1840-й год – время расцвета Золотого века Дании – и ознаменован победой на конкурсе композиторов, проводимом в Копенгагене, где должен был председательствовать Ф. Мендельсон. Однако еще до начала конкурса лейпцигский мастер отказался от своего участия в жюри из-за личных творческих проектов [Matter, 2012, S. 12]. Тогда Н.В. Гаде решился отправить ему написанную для этого конкурса **увертюру «Отзвуки Оссиана»** («Efterklange af Ossian»), открывшую скандинавский тон

¹⁷¹ Адольф Вильгельм Шак фон Штаффельдт (1769–1826) – датский поэт немецкого происхождения, творческий соперник А. Эленшлегера в публикации первых стихотворений, пропитанных духом романтизма [Schou, 2008, s. 85].

в его музыке. В ней воссозданы образы древней кельтской поэзии, которая исполнялась в сопровождении игры на народных струнно-щипковых инструментах: в продолжение приемов И. Хартмана, Н.В. Гаде вводит в партитуру арфу (наиболее ярко представлена в теме главной партии¹⁷² и в разработке). Композитор уделяет внимание и воинственно-охотничьим мотивам – медные духовые инструменты символизируют звучание сигнальных рогов, используемых во время охоты или битвы племен Северной Европы.

Помимо ярких внешних проявлений национального скандинавского начала – сюжетно-образных связей и тембрового колорита, в увертюре «Отзвуки Оссиана» явственно проступают датские фольклорные основы. В первую очередь отметим цитирование фрагмента подлинной народной мелодии: источником для главной темы послужила начальная фраза датской песни «Рамунд был лучшим человеком» («Ramund var sig en bedre mand»). Тема развивается в пределах небольшого квинтового диапазона и имеет мотивную структуру, в которой выделяются два характерных нисходящих трихорда (b↓) в объеме кварты (Пример 52).

Пример 52. «Отзвуки Оссиана», тема ГП



Для создания архаического колорита Н.В. Гаде часто использует простые автентические обороты. Он также применяет тональные связи, сочетающиеся с присущими романтической гармонии терцовыми соотношениями, которые заложены в ладовой переменности темы ГП. В мелодике темы вступления также присутствует свойственная народной музыке ладовая переокраска: основная тональность произведения a-moll расцвечивается мажорными трезвучиями VI и III ступеней.

Сонатная форма с зеркальной репризой подчеркивает предельную уравновешенность композиции, также в ней усматриваются признаки

¹⁷² Далее для обозначения партий сонатной формы используются аббревиатуры ГП, СП, ПП, ЗП.

вариационности и цикличности (масштабная ГП как первая часть, народно-песенная ПП – лирический центр, активная «танцевальная» часть разработки – жанровая, реприза – финал).

Первая серьезная симфоническая работа Н.В. Гаде, представляющая картины древнего североевропейского мира, оказала большое впечатление на Ф. Мендельсона, и между двумя композиторами началась длительная переписка [Gade, 1892, s. 26–33], перешедшая впоследствии в крепкую профессиональную дружбу.

В контексте идей скандинавизма и датскости стремление к отражению национального характера, открытого в увертюре «Отзвуки Оссиана», было продолжено в **Первой симфонии**. В произведении прослеживается интерпретация средневекового народного предания¹⁷³ предположительно VIII века о датском короле Вальдемаре, по мотивам которого в 1816 году поэт Б.С. Ингеман создал стихотворение «Охота короля Вальдемара» (Приложение 4). Такие приемы художественно-поэтической обработки сказаний, бытовавших в народной среде, были распространены в эпоху романтизма. Сам Н.В. Гаде указывал в дневниках, что первые строки литературного источника должны служить передачей образа скандинавской легенды [Matter, 2012, S. 128], повествующей о короле Вальдемаре и волшебном кольце, что привязало его душу и сердце к прекрасной Товелилле до конца его дней и даже после его смерти: неупокоенный призрак со своей свитой до сих пор бродит по датским полям и лесам.

Картины родной природы, ее равнины особенно привлекли композитора, и его внимание остановилось на первой строке «На прекрасных равнинах Зеландии». При издании партитуры Н.В. Гаде настаивал на том, чтобы она

¹⁷³ Легенда повествует о правителе Дании Вальдемаре (1131–1182) и его возлюбленной Товелилле (другой вариант ее имени – Тове). После смерти любимой от яда шведской королевы, Вальдемар погрузился в отчаяние. Свою душевную боль он вымещал в охоте. И после своей смерти, разъезжая призраком вместе со своей свитой по окрестностям леса Гурре, Вальдемар наводил на местных жителей ужас. Его появление всегда сопровождается шумом, криком, щелканьем кнутов. Люди уступают ему дорогу, прячась за деревьями [Ingemann].

фигурировала не в качестве названия симфонии [Ingemann], а лишь как подзаголовок, указывающий на скрытую программу, отсылающую к архаической и географической символике, и национальному тону.

Определяя тип симфонизма Н.В. Гаде как лирико-эпический, следует отметить особое качество «ландшафтности». Свойственная эпическому жанру контрастность дополняющего типа представлена не только на уровне тем, но и на уровне форм и частей, подобно просторному равнинному горизонту, сменяющемуся лесным пейзажем. Симфония начинается со вступления, буквально – зачина о прекрасных *равнинах* Зеландии, где происходили знаковые события древней скандинавской истории, о которых композитор, словно скальд, будет вести симфоническое повествование.

Из творческих дневников Н.В. Гаде [Gade, 1892] можно выявить ряд примечательных фактов. План симфонии изначально включал отрывки из текстов песен сборника «Избранные датские песни Средневековья» («Udvalgte danske Viser fra Middelalderen»), которые легли в основу первых трех частей. Выбор поэтической основы связан с повествовательным характером.

Для I части композитор взял несколько строк из одной из старейших и самых известных датских баллад под названием «Турнир» («Turneringen»), в которой большой отряд рыцарей *скачет по полю*, и над *равнинами* разносятся громкие звуки конского топота. Н.В. Гаде включил одноименную песню в сборник обработок «Скандинавские народные песни для фортепиано» [Gade, 1910], однако она не послужила мелодическим источником для симфонии.

В соответствии с замыслом произведения в основу темы вступления (Пример 53) легла популярная датская народная песня о возлюбленной короля «Tove Lille»¹⁷⁴ (Пример 54). И здесь сразу Н.В. Гаде заявляет о своем оригинальном методе работы с фольклорным материалом: он не стремится к точному цитированию источника, адаптируя его под свой авторский замысел, лишь «намекая» на первооснову, в которой обнаруживаются народные мотивы

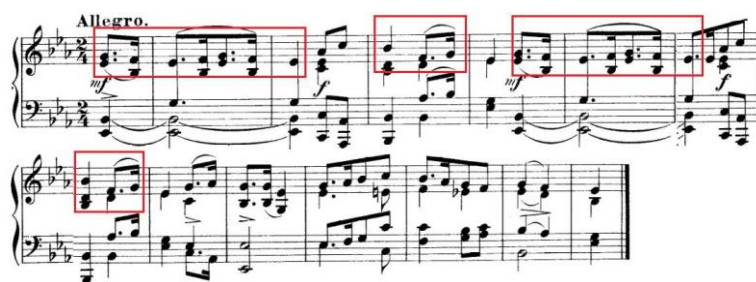
¹⁷⁴ Впервые Н.В. Гаде использовал ее еще в 1838 году (за четыре года до симфонии) при создании хора *a cappella* «На прекрасных равнинах Зеландии».

(a), (b↓), (c3). Н.В. Гаде фрагментарно сохранил интонационный контур песни, дав ее в ритмическом увеличении и используя повтор начальной фразы с ладовым перекрашиванием, тем самым он изменил характер образца, подчинив его своей художественной идее.

Пример 53. I часть Первой симфонии, тема вступления



Пример 54. Датская народная песня «Tove Lille» в обработке Н.В. Гаде

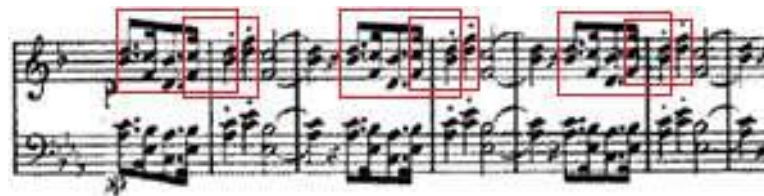


Наряду с приемом переинтонирования народной песни, Н.В. Гаде свободно работает с фольклорным материалом, формируя национальный облик тематизма на основе характерных мелодико-ритмических оборотов¹⁷⁵. Он часто использует ритмические пунктирные формулы, характерные для датского или скандинавского фольклора, для создания определенного образа и передачи скандинавского колорита. Такая организация начальных сигнальных интонаций и затем стремительного восходящего движения мелодии рисует образ воинственного короля Вальдемара и его свиты, скачущих на охоте по просторам леса Гурре. Путем резкого сопоставления на Allegro Energico вступает плотная тугтийная аккордика, начинается главная тема *скачки* (Пример 55). Импульсом ее мелодического развития становится типичный квартовый ход (a) V–I, который зарождался в завершении темы вступления (обозначен синим квадратом), он же акцентирует заключительный «утвердительный» автентический оборот и в целом придает теме устремленно-героический характер. Квартовый ход берет на себя функцию лейтинтонации и будет формировать интонационный корпус главных тем симфонии.

¹⁷⁵ См. с. 120.

Пример 55. I часть, тема ГП

Тема ПП (Пример 56) продолжает такой же волевой настрой, однако благодаря элементу темы вступления вновь обретает плавный песенный рельеф, экспонируя образ прекрасной Товелилле. Разработка строится на теме ГП, сочетающейся с песенной побочной темой (с сохранением народных трихордных мотивов ($b\uparrow$), «покачивающихся» интонаций ($c3$)) и обретающей легкий игривый характер, но приводит к мощной кульминации, аккордовой связке-переходу к репризе, где возвращается неизменный образ главной «скачущей» темы.

Пример 56. I часть, фрагмент темы ПП (партии кларнета и фагота)

Главная особенность гармонического языка этой симфонии, особенно в 1 и 3 частях, проявляется в пропуске в аккордовой вертикали (трезвучиях и септаккордах) терцовых или квинтовых тонов. Это ослабляет гармоническое напряжение, а в случаях отсутствия терцового тона вуалирует ладовую определенность, что сообщает звуковому пространству архаический характер.

II часть (*Allegro*) навеяна знаменитой скандинавской балладой о рыцаре Олуфе, который отправляется приглашать гостей на свою свадьбу. По сюжету легенды, минуя *лес*, он замечает пляшущих *эльфов*, среди которых – дочь эльфийского короля. Она пытается соблазнить Олуфа своим танцем, но он отказывается, проявляя верность своей невесте. В ответ эльфийка проклинает его, и на утро Олуф умирает.

Эльфийская тематика определила ориентир Н.В. Гаде на приемы симфонического письма лейпцигской романтической школы, в частности, любимого композитором Ф. Мендельсона, в сочетании с национальным колоритом. Во II части наблюдается определенное сходство двух тем с увертюрой «Сон в

летнюю ночь». Датчанин был вдохновлен этим шедевром и претворил близкую легендарно-фантастическую образность в своем Скерцо, где сосредоточены образы волшебного леса. Контрастный тематизм части диктует особую музыкальную композицию – тройную двухчастную с повышенной модуляцией в форме (термин В.П. Бобровского).

Между «порхающими» пассажами струнных из лейтинтонации формируются скерцозные мотивы, а затем на этом фоне вновь из той же лейткварты «прорастает» песенная мелодия флейты с перекличками гобоя (Пример 57).

Пример 57. II часть, раздел В



Так в Первой симфонии композитор воплощает национальные образы фантастических существ. В этой связи упомянем, что Н.В. Гаде вернется к этой теме в 1951–1954 годах и создаст кантату «Дочь короля эльфов» как более подробную музыкальную версию древней скандинавской легенды.

Замысел III части (*Andantino*) изначально исходил из содержания отрывка североευропейской средневековой баллады «Свенд Вонведа». По свидетельству Я. Гримма, это единственный образец народной словесности о герое Свенде Вонведе, который жаждет отомстить за смерть отца и, получив магическое благословение, уезжает с пониманием о том, что никогда не должен возвращаться [Wogrow, 1913, p. 61]. В балладе прослеживается мотив *скачки*, постоянного долгого пути и поиска героем убийц отца. Он готов низвергнуть любого, препятствующего его пути, и в конце даже разбивает свою *арфу*, чтобы никакие сладкие звуки в будущем не могли смягчить его суровый нрав. «Эта баллада, как ни одна из остальных, кажется, написана с особым смыслом и отражает меланхолию разрушенного, блуждающего ума» [Wogrow, 1913, p. 61], что в некотором смысле роднит героя с Вальдемаром, потерявшим себя от несчастной любви. Однако, как отмечает М. Маттер, Н.В. Гаде отказался от конкретной программы и впоследствии заменил эту балладу любовной песней

(исследователь не уточняет название) Хенрика Херца¹⁷⁶, сохранив общий эпический колорит поэтически-возвышенного содержания [Matter, 2012, S. 25].

В балладной III части композитор возвращается к сонатной форме и линейному тематизму, «равнинный» характер которого усилен полифоничностью, причем, по сравнению с другими частями именно здесь композитор активно применяет элементы имитационной полифонии. М. Маттер пишет, что «по-видимому, для композитора была особенно важна структура старых песен, поскольку он дважды нацарапал на полях слово “Omkvæd” – припев, типичный для скандинавских народных песен» [Matter, 2012, S. 25]. Темы этой части симфонии интересны своим мотивным строением. Так, главная тема вырастает из национально окрашенных элементов (Пример 58), опирающихся на непрерывное вариантное «обыгрывание» квартовой (a) лейтинтонации и трихордов (b↓) VI–IV–III.

Пример 58. III часть, тема ГП



В танцевальном тематизме III, контрастирующем предыдущему повествованию, преобладает гомофонное начало, солирует флейта (Пример 59).

Пример 59. III часть, тема ПП



Подголоски и аккордовые звуки, поддерживающие общую гармонию музыкального материала, рассредоточены по вертикали партитуры. Гомофонный склад характерен и для разработки, во втором разделе которой постепенно у струнных и деревянных духовых инструментов проявляется линейно-полифонический метод изложения, возвращающий к репризе.

¹⁷⁶ Хенрик Хейман Херц (1798–1870) – датский драматург и поэт. Одним из его выдающихся произведений является лирическая драма «Дочь короля Рене», послужившая источником для оперы «Иоланта» П.И. Чайковского.

Информация о IV части в дневниках Н.В. Гаде отсутствует. Возможно, раскрывать ее содержание композитору и не потребовалось, поскольку оно вполне ясно. Финал представляет собой образно-сюжетное возвращение к I части, вновь главной линией становится тема *скачки* короля Вальдемара по волшебным *лесам* в вечном поиске любви. Король и его подданные превратились в неупокоенные души – во всем виновата безумная любовь к Товелилле, скончавшейся от яда шведской королевы, любившей Вальдемара. Прекрасное чувство давно затуманило сознание правителя, и он отрекся от Бога.

Тематизм ГП вырастает из громогласных ударов литавр и имеет безусловное сходство мелодической линии с темой *скачки* из I части восходящим стремительным пассажем, сигнальной лейтинтонацией и «покачивающимся» мотивом, которые теперь представлены в обратной последовательности и в ровном ритме (Пример 60).

Пример 60. IV часть, тема ГП, первый раздел



Благодаря этому главная туттийная тема обретает невероятно энергичный (с учетом темпа *Molto allegro ma con fuoco*) импульс, который контрастирует материалу второго раздела ГП: он представлен исключительно аккордовой плотной фактурой в изложении духовых инструментов, крупными звуковыми «пятнами», где главные мотивы звучат в ритмическом увеличении. Пульсация четырехдольного метра вуалируется, создавая мощный, величественный образ короля (Пример 61).

Тема ПП контрастна и по образному содержанию, и по гомофонному решению. Она близка побочной теме III части симфонии и, в то же время, можно уловить отсылку к увертюре «Отзвуки Оссиана» – изложение арпеджированных аккордов у струнных инструментов подобно подражанию звукам арфы. На этом фоне «парит» неспешная мелодия у кларнета, фагота и валторны, словно древняя песнь скальда (Пример 62). Поступенная нисходящая интонация также отдаленно напоминает фразы из главной темы увертюры. Родство с

темами симфонии создают трихордные фольклорные мотивы (b↓) IV–III–I, I–I–VII–V, VII–V–IV и интонации «покачивания» (с2).

Пример 61. IV часть, тема ГП, второй раздел (духовые инструменты без флейты)



Пример 62. IV часть, тема ПП (духовые и струнные)



Центром зеркально организованной разработки является материал главной темы, а обрамляющими служат разделы с развитием темы вступления/ПП из I части симфонии. Подобная реминисценция не только возвращает к главной цитате датской народной песни «Tove Lille», но и усиливает контраст

между вертикальным и горизонтальным («равнинным») фактурными пластами на уровне всего цикла (Пример 63).

Пример 63. IV часть, реминисценция в разработке (флейта, гобой, кларнет)



В репризе после проведения тем ГП и ПП происходит их постепенное объединение с доминированием героико-торжественного образ ГП, что в очередной раз подчеркивает тематическую и музыкально-семантическую взаимосвязь с I частью цикла и в целом символизируют вечность этого легендарного сюжета, воспетого в лирико-эпической симфонии Н.В. Гаде.

В завершение анализа симфонии следует обозначить особенности инструментовки в претворении национального колорита. Отсутствие сказителя, как персонажа, коим в увертюре выступала фигура Оссиана, продиктовало отказ от арфы как символа искусства бардов архаического времени. Особая роль отведена группе струнных, которая наиболее ярко передает действенное, стремительное начало. Область лирики представлена преимущественно деревянными духовыми инструментами, а при повторном проведении тем или их развитии усилена скрипками. По-иному трактованы медные инструменты: им поручено проведение узловых элементов музыкального материала, иллюстрирующих воинственную грань личности средневекового датского короля.

Синтезирующая концепты скандинавизма и датскости, Первая симфония была воспринята с большим энтузиазмом¹⁷⁷. Любопытно, что немецкий

¹⁷⁷ В письме от 2 марта 1848 года Ф. Мендельсон писал Н.В. Гаде: «Вчера на нашем 18-м абонементном концерте впервые прозвучала Ваша “Симфония до минор”, вызвавшая бурную, безраздельную радость всего зала, который после каждой из четырех частей разражался бурными аплодисментами. После скерцо среди <...> царило настоящее волнение, и крики, и аплодисменты, казалось, никогда не закончатся. Также было и после Адажио. <...> Видеть музыкантов такими единодушными, публику такой восторженной, выступление таким успешным – для меня это было радостью, как будто я сам создал это произведение!» [Gade, 1892, s. 30-31].

слушатель, ощущая в ней нордический характер, трактовал ее сквозь призму идей германизма, в то время как датчане считали ее по-настоящему датской. Именно этот датско-немецкий дискурс о восприятии отражен в критике Н.М. Йенсена Дж. Гисселем¹⁷⁸ [Gissel, 1999, s. 284]. Однако данная ситуация не оказала негативного воздействия на популяризацию симфонии. После грандиозного триумфа Н.В. Гаде был приглашен в Германию.

В 1843 году композитор отправился в годовое путешествие по Европе и по настоянию Ф. Мендельсона первым местом его пребывания стал Лейпциг. Через год Н.В. Гаде вновь прибыл в этот город, где не только сочинял, но вел активную исполнительскую деятельность, дирижируя в том числе собственными произведениями [Gade, 1892, s. 96–98]. После смерти Ф. Мендельсона в 1847 году он принял пост главного дирижера Гевандхауза.

Лейпцигский период жизни Н.В. Гаде пришелся на важный этап в истории Дании – кульминацию процесса роста национального самосознания, наиболее полному раскрытию концептов скандинавизма и датскости. Претворение национальных идей было продолжено композитором во **Второй симфонии**, отличающейся иным видением по сравнению с Первой симфонией. Несмотря на пребывание в Германии и, казалось бы, влияние немецкого композитора-кумира, в симфонии обнаруживается проявление подлинного датского тона. Первым эту особенность подметил Р. Шуман, написав в преддверии премьеры в одном из своих писем 1844 года: «Мы ждем появления второй симфонии Н.В. Гаде [E-dur] в этом месяце; она отличается от первой: звучит мягче и тише; представляешь себе милые его сердцу буковые леса Дании» [Шуман, 1979, с. 163].

¹⁷⁸ Критика Дж. Гисселя была направлена на трактовку Н.М. Йенсеном симфонии как исключительно нордической: «Н.М. Йенсен отмечает, что немецкая критика воспринимала новаторские произведения Гаде именно как нордические, но прав ли он, что датская рецепция переосмыслила их как самобытно датские? Разве цитата, которую Йенсен приводит на следующей странице из газеты *Dagbladet* от 11 апреля 1878 года, не противоречит словам о “отличительном нордическом колорите” Первой симфонии Гаде? Случайно ли, что там не сказано “датский”? Я так не думаю, хотя и не претендую на чрезмерную строгость в используемом языке» [Gissel, 1999, s. 284].

Симфония непрограммная, хотя современник Н.В. Гаде, немецкий композитор и теоретик Иоганн Кристиан Лобе (1797–1881) указывает на автобиографичность сочинения и присутствие скрытой программности. Он пытается герменевтически «разгадать» музыку Н.В. Гаде и утверждает, что в симфонии раскрывается неудовлетворенность датского композитора бытующими многочисленными ассоциациями с образами Скандинавии [Matter, 2012, S. 149]. Возможно, именно тот факт, что заложенные в Первой симфонии датские символы при исполнении произведения в Германии не были восприняты как глубоко национальные, а рассматривались широко – как общескандинавские – побудил композитора искать новые решения поставленной задачи. По мнению И.К. Лобе, Н.В. Гаде словно доказывает, что национальная датская музыка заключается не только в архаической культуре Северной Европы, а имеет свой локальный колорит. И именно эту идею отражает лирико-жанровая Вторая симфония.

В сравнении с первыми симфоническими опусами характер этой симфонии в самом общем плане действительно отличается сдержанностью и мягкостью. Композитор отказывается от воинственных мотивов, программных образов скандинавской архаики и народной фантастики в пользу величественных и милых родных пейзажей, спокойного мира и душевного подъема, свойственных датскому менталитету. Умиротворенное состояние дано уже во вступлении симфонии, где, подобно живописным полотнам К. Кёбке и Й.Т. Лундбю, создается пасторальная идиллическая картина. Солирующая валторна имитирует скандинавский рог не в сигнальном призывном звучании, а в подражание пастушескому наигрышу (Пример 64). Тема затем появляется в разработке сонатной формы, в зоне золотого сечения.

Пример 64. 1 часть Второй симфонии, вступление, тема валторны



Воспевая внутреннюю гармонию данов и их неразрывную связь с окружающим миром, Н.В. Гаде рисует в этой бесконфликтной симфонии светлые,

благостные, безмятежные образы, используя для формирования основных тем симфонии датские песенно-танцевальные мотивы. В мелодике Второй симфонии, в отличие от Первой, не просматривается сходство с конкретными фольклорными образцами, но можно уловить интонационное и жанровое родство.

Тема ГП I части имеет танцевальную окраску с характерными лейтритмическими пунктирными фигурами (Пример 65). Два последовательных восходящих мотива с ладовым параллелизмом и последующий стремительный взлет от I к V, напоминающие мелодическое решение темы вступления/ПП и тему ГП I части Первой симфонии, становятся лейтинтонациями (*a* – тт. 1–2; *b* – тт. 3–4), образуя тематическое родство частей цикла. При этом в мелодике угадываются характерные интонации датского фольклора ($b\uparrow$ и $b\downarrow$) V–VII–I, I–VI–V, VI–V–III.

Пример 65. I часть, тема ГП



В этой симфонии Н.В. Гаде начинает отходить от ярких фактурных контрастов «вертикали» и «горизонтالي» на границах разделов формы, сглаживая их и тем самым еще более усиливая линейный, «равнинный» рельеф мелодики. Например, тема ПП I части, контрастируя танцевальной, восторженно-порывистой главной теме, представляет собой предельно плавную горизонталь с разворачиванием в узком диапазоне (ум. 5), в том числе лейтинтонации *a* – cis-d-e (Пример 66).

Пример 66. I часть, тема ПП



Вступление II части (Andante) близко суровому шествию – трехдольному маршу с оригинальной акцентно-метрической организацией (разрешением на вторую слабую долю) и лейтритмикой, здесь же в аккордовой фактуре «спрятана» лейтинтонация *a* – a-h-c (Пример 67). Но аккордовая вертикаль

является лишь сопровождением элегической темы (первого раздела сложной трехчастной формы), проводимой струнными и начинающейся с лейтинтонации *a* – *c-d-e*, за которой следует *a-h-c* (Пример 68). Часть выдержана в спокойных, сумрачных оттенках рисуемого композитором холодного северного ландшафта.

Пример 67. II часть Второй симфонии



Пример 68. II часть, основная тема



Скерцо возвращает атмосферу безмятежного, мирного деревенского датского пейзажа благодаря жанровому колориту тем. Первый раздел *A* двойной двухчастной формы рисует яркую народную танцевальную сценку; в основе темы лежит мотив *b*, ритмически сглаженный в размере 6/8 (Пример 69). Мелодика основывается на народных интонациях (*a*) и (*b↓*) VI–V–III, V–III–II.

Пример 69. III часть, тема *A*



В разделе *B* сельскую картинку дополняют новые «персонажи» – флейта и гобой, играющие пастушескую песню (Пример 70), народные интонации «покачивания» (*c3*) усиливают этот эффект.

Пример 70. III часть, тема *B*



Н.В. Гаде избирает для Скерцо ту же композицию, что и в Первой симфонии – двойную двухчастную с повышенной модуляцией в форме и с вариационным развитием, которое при этом не исчерпывает себя в рамках части: после Скерцо появляется вариационный раздел, основанный на темах *A* и *B* и

осуществляющий плавный переход аттасса от III к IV части, аналогичный приему Л. Бетховена в Шестой симфонии. Так деревенская сценка перерастает в общий датский праздник в финале. М. Маттер считает источником главного тематизма IV части две нордические танцевальные темы [Matter, 2012, S. 144], аргументируя это лишь простотой структуры, но, к сожалению, не приводя сами фольклорные образцы. В основе главной темы финала лежит лейтинтонация *a – gis-a-h*, из которой вырастает вторая фраза по типу мотива *b*, а в завершении мотив *a* горизонтально-зеркален на той же пунктирной фигуре (Пример 71). Национальная окраска задана в первой фразе, претворяющаяся через квартовые (*a*) и трихордные интонации (*b↓*).

Пример 71. IV часть, тема ГП



В общем звучании оптимистичного финала, призванного обобщить развитие музыкальных идей симфонии, на первый план явно выступает песенная тема ПП (с мотивом *a*) как величественный гимн. Имитация струнной группой арфовых аккордов (арпеджио) вновь отсылает к датскому национальному героическому характеру как части большого скандинавского мира (Пример 72). Восходящая кварта, соединяемая с двумя трихордами (*b↓*) V–VI–I, VI–IV–III, воплощает датский тон.

Пример 72. IV часть, тема ПП (флейта, гобой, кларнет и струнные инструменты)



В контексте всей симфонии эта финальная тема запечатлевает возвышенно-ликующий образ родины композитора.

Так во Второй симфонии Н.В. Гаде предложил новую концепцию, развивающую датскость иного свойства (в сравнении с Первой) – как северную пасторальность, с акцентом на линейной «равнинной» мелодике, со сквозным интонационным объединением цикла. Создавая произведение в Германии, Н.В. Гаде стремился более отчетливо представить в музыке свое национальное датское, что явно отличается от «скандинавской» Первой симфонии.

Сам композитор, который к этому времени уже был достаточно известным в Европе, возлагал на истинно «датский» опус большие надежды. В письме к родителям от 20 января 1844 года можно найти следующие строки: «В четверг (18-го) я дирижировал своей Второй симфонией в зале Гевандхауса: она была исполнена превосходно и получила высокую оценку публики. После каждой части раздавались бурные аплодисменты. Вы, вероятно, можете себе представить, что у меня все хорошо после столь успешно пережитой “битвы”, и я живу здесь в радости и мире» [Gade, 1892, s. 68]. В ответном письме его родителей от 30 марта 1844 года есть интересное замечание: «В письме из Лейпцига ты упоминаешь свою биографию, свою Вторую симфонию, славу своего таланта как руководителя. Обо всем этом мы подробно читали в газетах. В этом городе [Копенгагене – прим. Е.Х.] много говорят о том, какой ты великий человек, и какую честь ты оказываешь своему отечеству» [Gade, 1892, s. 74–75]. Дебют нового «датского» симфонического опуса Н.В. Гаде действительно стал в Дании большим событием, получившим положительный резонанс.

Вместе с тем, М. Маттер приводит сведения о неоднозначной реакции немецкой публики на Вторую симфонию, что в дальнейшем сказалось на дирижерской деятельности Н.В. Гаде: он больше не включал свою «датскую» симфонию в программы, так как мог быть ею недоволен под влиянием общественного мнения [Matter, 2012, S. 151]. Полагаем, причина действительно незначительного интереса к исполнению симфонии кроется еще и в другом, а

именно в степени востребованности немецкой публикой произведений зарубежных (в данном случае датских) авторов. Как дирижер, пребывавший до 1848 года преимущественно в Лейпциге, Н.В. Гаде был внимателен к этому и мог исполнять пользующиеся популярностью произведения. И в такой репертуар попала именно его Первая симфония, в которой немцы находили больше общенордических, германо-скандинавских качеств (например, символика скачки, она же Дикая охота¹⁷⁹ в германской культуре).

В завершение приведем примечательный факт. Помимо симфонических творений Н.В. Гаде в поисках скандинавских основ в 1847 году задумал оперу «Зигфрид и Брунгильда» по мотивам повествования «Старшей Эдды» о кольце Нибелунга. Это же время было ознаменовано активизацией идей германизма, особенно в связи с творчеством Р. Вагнера, который в 1848 году начал работу над первой оперой тетралогии. Немецкие музыковеды считают, что «именно датчанин стал писать первую великую *немецкую* (курсив мой – *Е.Х.*) национальную оперу по мотивам “Песен о Нибелунгах” – и, как утверждается, это было единодушным мнением лейпцигских композиторов» [Matter, 2012, S. 172]. Усиление роста национального самосознания среди немцев и восприятиями скандинавов как младших братьев сыграло положительную роль в популярности музыки датчанина в немецких государствах: «Он [Гаде] – германец, хотя и скандинавского происхождения, поэтому он с большей вероятностью, чем любой другой иностранец <...> понимал серьезность и глубину искусства немцев» (цит. по: [Matter, 2012, S. 172]). С этой точки зрения оценивалась и его Первая симфония – она воспринималась немцами как «маленькая песнь о Нибелунгах» (цит по: [Matter, 2012, S. 173]). Но Н.В. Гаде в своей опере так и не продвинулся дальше начала – сохранись черновики, датируемые январем-мартом 1847 года, содержащие только первые пять сцен.

¹⁷⁹ «В ноябре и декабре в воздухе над Скандией [архаическое название Скандинавского полуострова – прим. *Е.Х.*] нередко можно слышать голоса, которые простые люди считают принадлежащими охотникам Одина. Гримм тоже связывал Дикую охоту (*Wütendes Heer*) с Одином (или Вотаном). Легенда о Дикой охоте известна по всей Германии» [Торп, 2022, с. 252].

Причина остановки работы до сих пор неясна, вероятно, композитор отказался продолжать, поскольку не чувствовал призвания к жанру оперы (цит. по: [Matter, 2012, S. 174]). Мы полагаем, что виной тому стали его патриотические чувства, усилившиеся после начала Датско-прусской войны в 1848 году, которая заставила Н.В. Гаде вернуться в Копенгаген. Как отмечает составитель сборника его писем датский писатель и журналист Петер Альфред Бунцен Ипсен (Peter Alfred Buntzen Ipsen; 1852–1922), «Гаде поспешил домой на Родину, когда прошел слух, что между Данией и Германией началась война. В Гамбурге он увидел, как население ликующе приветствует собравшиеся войска, и это впечатление враждебности, которое возобновилось во время путешествия через Гольштейн, причинило ему такую глубокую боль, что он так и не смог избавиться от него впоследствии» [Gade, 1892, s. 135]. Это военное столкновение и последующая за ней социальная катастрофа, как в Дании, так и шире – в Скандинавии, оказали значительное влияние не только на Н.В. Гаде, но и на развитие датского музыкального искусства второй половины XIX века.

Проследив формирование в композиторском творчестве Дании последней трети XVIII – первой половине XIX века двух главных национальных тонов – скандинавского и датского, еще раз укажем на наиболее репрезентативные, с точки зрения их выражения, произведения. Скандинавский тон проявил себя в зингшпиле «Смерть Бальдра» И. Хартмана, музыке к драме «Гирит, или Спасение Дании» Ф. Кунцена, увертюре «Отзвуки Оссиана» Н.В. Гаде. Датский тон получил яркое воплощение в зингшпилях «Рыбаки» И. Хартмана и «Хольгер Датский» Ф. Кунцена, опере «Маленькая Кирстен» И.П.Э. Хартмана и Второй симфонии Н.В. Гаде. Уникальным среди рассмотренных произведений следует признать Первую симфонию Н.В. Гаде как первый подлинно национальный симфонический образец, синтезировавший оба тона.

На основании осуществленного анализа этих произведений в качестве итога главы обобщим и сопоставим в виде таблицы ключевые характерные

признаки скандинавского и датского тонов в музыке датских композиторов (Таблица 6). При всем их различии, они не являются взаимоисключающими, а гармонично взаимодействуют, вследствие сосуществования в общем культурном пространстве, что и продемонстрировал Н.В. Гаде в Первой симфонии.

Таблица 6. Сравнительные характеристики признаков скандинавского и датского тонов в музыкальных произведениях композиторов Дании

Скандинавский тон	Датский тон
<i>Сюжетная основа</i>	
Обращение к мифологическому и историко-легендарному прошлому скандинавского региона, в котором Дания была лидером. Упоминание других стран является одним из важных компонентов, позволяющих представить тождества и различия культур региона (экстравертность)	Обращение к датским историко-бытовым и пасторальным сюжетным мотивам. Упоминание других стран необязательно, но если вводится, то с целью еще большего раскрытия положительных сторон самих датчан и их государства (интровертность)
<i>Религиозные мотивы в сюжете</i>	
Языческие скандинавские культы	Христианская символика (упоминание единого Бога, церкви)
<i>Обрядовые элементы</i>	
- магические (заклинательные) компоненты архаической скандинавской языческой культуры; - элементы свадебного обряда древней Скандинавии	отсутствуют
<i>Национальная символика и географический ландшафт</i>	
- воспевание правителя; - датская равнинная природа в контексте природы других стран региона, как правило, гор Норвегии и озер / болот Швеции	- устойчивое выражение государственной национальной символики (гимн, флаг), славление Дании и ее короля; - локальные датские географические маркеры (равнины, леса и море)
<i>Характерные образы</i>	
Языческие боги, скандинавские правители, герои, охотники, воины, викинги, скальды	Персонажи, относящиеся к разным сословиям – датские рыбаки, крестьяне, рыцари, дворяне и короли (в особенности, Кристиан IV)
<i>Тематические комплексы и жанровые истоки</i>	
- «полетный» тематизм мифологических персонажей (боги, Валькирии, эльфы); - тематизм охоты/скачки (охотники, воины); - балладный тематизм (скальды, Оссиан); - обобщенный народно-жанровый тематизм: песня, танец, марш (скандинавы/представители североевропейского мира), относящийся к фольклору Скандинавии и примыкающих к ней регионов	- лирико-героический комплекс (рыцари); - комический комплекс (Хольгер Датский, Шут, Этле); - народно-жанровые истоки: песенно-танцевальный, пасторальный тематизм (датчане), относящийся к фольклору Дании, с типичными мотивами
<i>Инструментарий</i>	
- арфа / струнные, имитирующие арфу – семантика скальдов - рог (валторна) – образ охоты	- арфа / струнные, имитирующие арфу – олицетворение игры ангелов - валторна – пастораль, пастушья идиллия
<i>Преобладающий колорит тона</i>	
Суровый, сумрачный, таинственный, решительный, мужественный, волевой	Светлый, идиллический, умиротворенный, спокойный, пасторальный, «равнинный»

В завершение следует заметить, что первый опыт сравнения двух национальных тонов на данный момент, безусловно, не является исчерпывающим. Полагаем, что предложенная модель может служить основанием для дальнейшего уточнения характеристик путем вовлечения в исследовательское поле других образцов датского композиторского наследия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальное искусство Дании последней трети XVIII – начала XIX века прошло непростой путь поиска национальной идентичности в композиторском творчестве. Проследив этот процесс, мы пришли к ряду заключений.

Истоки национальной композиторской школы Дании лежат в последней трети XVIII века. Этому предшествовал длительный процесс накопления и осмысления иностранного опыта, который привел к постепенному формированию собственного профессионального музыкального общества, хотя, безусловно, последний еще значительно уступал зарубежным мастерам. В опере лидирующие позиции занимали немцы, которые наиболее активно проявили себя во второй половине XVIII века, распространив влияние на различные сферы музыкальной жизни Дании. Они заложили серьезную профессиональную базу для последующего возникновения и становления датской композиторской школы в XIX веке. Однако усиление немецкой экспансии не всегда воспринималось датчанами положительно. Противостояние германизму послужило импульсом к новым преобразованиям в датском общественном сознании. Так обозначился потенциальный интерес к:

- 1) проявлению неискаженной интерпретации национальных скандинавских и датских сюжетов в литературе и музыкальном театре;
- 2) выстраиванию локальных, исконно датских символов и активному отражению их в искусстве;
- 3) датским музыкальным деятелям или же иностранцам, посвятившим часть своей творческой жизни познанию ментальности, культуры и истории Дании;
- 4) развитию уровня музыкального профессионализма датчан;

- 5) интроспекции процессов, происходящих в государстве, и определению дальнейшей стратегии развития национального музыкального искусства.

Все это нашло отражение в двух национальных культурных концептах – скандинавизме и датскости. Первый был ориентирован на мифологическое и легендарно-историческое средневековое прошлое скандинавского региона, в котором Дания занимала лидерские позиции по отношению к другим странам. Второй основывался исключительно на саморефлексии и сопоставлении себя с внешним миром: Дания воспринималась домом с ее равнинной и лесной природой, омываемым водами Северного моря. Родной ландшафт обусловил важнейшие характеристики, отличающие Данию от географии и культуры Норвегии и Швеции.

Первым, кто уловил подобную дифференциацию, был И. Хартман, который, несмотря на немецкое происхождение, находился в поиске претворения национального в датской музыке. Первой исторической вехой мы считаем **1779–1780** годы, когда композитором были написаны две знаковых оперы – «Смерть Бальдра» и «Рыбаки». «Смерть Бальдра» стала первым образцом в истории датской музыки, где были заложены идеи скандинавизма. Несмотря на музыкальный стиль, близкий К.В. Глюку, в опере проявилось стремление композитора представить архаический скандинавский тон через обращение к мифоэпическим сюжетам средневековой Скандинавии, формирование главных мотивов музыкального скандинавизма. «Рыбаки» демонстрируют обращение к датским национально-патриотическим символам, типичным фольклорным интонациям, введение песен на народно-мифологические сюжеты. Показательным результатом восприятия его опер с точки зрения национальной идентичности стало признание созданной И. Хартманом военно-морской песни «Король Кристиан стоял у высокой мачты» королевским гимном страны. Обе оперы И. Хартмана заложили два вектора дальнейшего развития национальных концептов в музыке Дании.

Следующей вехой стало появление в **1789** году оперы «Хольгер Датский» немецкого композитора Ф. Кунцена, вскрывшей межнациональный и межкультурный конфликт в Дании. Эту оперу мы считаем предвестником генерального стиля датского романтизма первой половины XIX века. С художественной точки зрения «Хольгер Датский» представляет собой шедевр ранней датской оперной литературы, а с композиционно-драматургической – это, по сути, первая попытка реформы датской оперы. Именно она стала своего рода революционным сочинением, способствовавшим обнаружению самими датчанами национальных качеств. Примечательно, что О. Конгстед уподобил появление «Хольгера Датского» в датском театре и всю «Хольгерскую распрю» Французской революции, свершившейся в тот же год, при этом с оговоркой, что датская культурная революция, в отличие от «нецивилизованной» французской, была цивилизованной «битвой за перо и чернила. С датской стороны “немцев” чаще всего обвиняли в хвастовстве, превосходстве и большей осведомленности, в презрении к датскому языку и культуре, в протекционизме и nepотизме в связи с назначениями на должности, намеренном подавлении всего датского» [Kongsted, 1996, s. 29–30]. В то же время среди немецких композиторов были передовые мастера, не оставлявшие попыток отразить датский национальный характер в своем творчестве, ориентируясь на достижения И. Хартмана. Продолжением его скандинавской линии стали произведения Ф. Кунцена «Эрик Добрый» 1798 года и «Гирит, или Спасение Дании» 1807 года.

Расцвет воплощения национальных концептов в оперной и симфонической музыке Дании пришелся на период кульминации Золотого века Дании – **1840-е** годы. В театре музыкальная датскость нашла свое наиболее полное выражение в 1846 году в шедевре И.П.Э. Хартмана «Маленькая Кирстен», в которой реализуется возвышенно-нравственная национально-патриотическая идея. Отсутствие конфликта, акцент на жанровой составляющей и лирико-бытовых сценах с преобладающими в них народными интонациями представляют в опере предельную идиллическую датскую картину.

Расцвет национального симфонизма связан с именем Н.В. Гаде – первого датчанина, достигшего мировой известности. Именно в его раннем творчестве – увертюре «Отзвуки Оссиана», Первой и Второй симфониях, снискавших подлинную славу, претворились скандинавские и датские национальные качества. Увертюра отражает скандинавский тон; лирико-эпическая Первая симфония является принципиальным по концепции произведением, синтезирующим скандинавизм и датскость; лирико-жанровая Вторая симфония реализует исконно датские концепты. Обе симфонии составляют два взаимодополняющих образа его родной страны, которые можно условно представить как «Дания легендарная» – героическая, «экстравертная», направленная «вовне» и воспринимаемая так со стороны, и «Дания настоящая» – пасторальная, идиллическая, воспевающая богатые внутренние качества и ресурсы, «интровертная» и, вспоминая выражение Х.П. Хольста, сосредоточенная на том, что имеет «внутри». Объединяющей характеристикой для обеих симфоний можно признать воплощение родного композитору «равнинного» ландшафта.

Определение истоков скандинавизма, германизма и датскости, главных вех развития национальных культурных концептов в Дании последней трети XVIII – начала XIX века играет важную роль для понимания дальнейшего их развития и влияния на датское музыкальное искусство.

Датско-прусская война 1848–1850 годов стала переломным событием в политической и культурной жизни Дании. Социальный кризис и проведение ряда реформ не позволили вернуться на тот уровень достижений, что был в эпоху Золотого века. Попытки найти стабильность основывались на идеях скандинавизма, поскольку вновь поднимался вопрос необходимости союза с другими родственными странами при противостоянии более сильным державам Европы. По сути, концепт датскости утратил свою актуальность. Претворение датских качеств в музыке стало поверхностным, опосредованным, главным образом, через обращение к народной песенности, как это случилось в опере «Король и маршал» (1878) датского композитора немецкого

происхождения Петера Арнольда Хайзе (Peter Arnold Heise; 1830–1879) [Хонякина, 2024а].

Если говорить о творчестве И.П.Э. Хартмана, «он усердно продолжал свой прежний “универсальный” путь, а также находил время для освоения совершенно нового поля, где его особая “датская” натура дала самые прекрасные плоды. В отношении же подлинно “скандинавских” произведений прогресс был медленным и неуверенным, иногда с перерывами примерно в двадцать лет» [Hammerich, 1916, s. 81]. Показательны в этом плане его музыка к пьесе Г.П. Холста «Норны» (1868), увертюра «Ярл Хакон» (1871) и «Ирса» по драме А. Эленшлегера (1883). К скандинавскому направлению примкнул его сын Эмиль Хартман (Emil Hartmann; 1836–1898), прославившийся увертюрой к пьесе Г. Ибсена «Викинги» (1878).

Симфоническое творчество Н.В. Гаде уже в конце 1840-х начинало окрашиваться космополитическими настроениями и отходом от сугубо национального. Это мироощущение проявилось в Третьей (1847), Четвертой (1849–1850), Пятой (1852) и Седьмой (1864) симфониях. Пребывая на протяжении нескольких лет в Лейпциге, Н.В. Гаде был свидетелем того, как стремительно меняется мнение немцев о датчанах, что не могло его не беспокоить. Это привело к некоторому отторжению в проявлении национального качества в целом. Исключением стали две симфонии – Шестая (1857) и особенно последняя Восьмая (1871), в которых он вернулся к скандинавскому тону. Шестая пленяет своим мрачным началом, родством тематизма с народными песнями и также с танцем эльфов из «Холма эльфов» Ф. Кулау, стремительным динамичным развитием, похожим на полет скандинавских богов. Восьмая симфония явилась подлинным обобщением национальных исканий Н.В. Гаде, с одной стороны, в синтезе скандинавского и датского тонов, и с другой – в духе его космополитических идей.

Творческий союз подлинно национальных художников Н.В. Гаде и И.П.Э. Хартмана дал выдающиеся плоды в сфере датского профессионального музыкального образования. Итогом их многолетней работы в этом

направлении стало открытие в 1867 году Королевской датской консерватории. Первым пост директора занял датчанин Н.В. Гаде, проработав в этой должности до конца своих дней, после него консерваторией руководил И.П.Э. Хартман (до 1899 года).

На рубеже XIX–XX веков вновь заявил о себе германизм, в том числе в связи с сильным влиянием вагнерианства. Дж. Гиссель отмечает его воздействие на оперы датских композиторов «Король Фроде» (1893) Юлиуса Андреаса Бехгаарда и «Кровь викингов» (1900) Петера Эразма Ланге-Мюллера, едва уловимым проявлением скандинавского тона [Gissel, 1999, s. 300]. Однако очередная волна немецкого влияния спровоцировала ожидаемое отторжение у некоторых датских композиторов, для которых вновь обрели особое значение фигуры И.П.Э. Хартмана и в большей степени Н.В. Гаде, что привело к всплеску интереса к симфоническому жанру в начале XX века. Творчество Н.В. Гаде стало образцом и источником вдохновения для его ученика Карла Нильсена и Руда Иммануэля Ланггора.

Обозначенные процессы, происходившие в датской музыке второй половины XIX века, открывают масштабные перспективы дальнейших научных изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

1. Андерсен, Г.Х. Полн. собр. соч.: В 4 т. / Г.Х. Андерсен. – СПб., 1894. – Т. 3. – 518 с.
2. Беовульф / [пер. с древнеангл. В. Тихомирова]. – М.: АСТ, 2024. – 256 с.
3. Датские народные баллады / пер. В. Потаповой; предисл. В. Потаповой; примеч. Б. Ерхова. – М.: Худож. лит., 1980. – 286 с.
4. Иордан. О происхождении и деяниях гетов (Getica) / Иордан; вступ. ст., пер., коммент. Е.Ч. Скржинской. – СПб.: Алетейя, 2000. – 512 с.
5. Младшая Эдда. – Л.: Наука, 1970. – 256 с.
6. Саксон Грамматик. Деяния данов: В 2 т., 16 кн. Т. 1. Кн. 1–10 / Саксон Грамматик; пер. с лат. яз. и комм. А.С. Досаева, под ред. И.А. Настенко. – М.: SPSSL – Русская панорама, 2017. – 608 с.
7. Старшая Эдда / [пер. с др.-исл. А. Корсуна]. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 464 с.
8. Abrahamson, Nyerup R., Rahbek, K.L. Udvalgte Danske Viser fra Middealderen / Nyerup R. Abrahamson, K.L. Rahbek. – Kjöbenhavn: Schultz, 1814. – 255 s.
9. Andersen, H.C., Gebauer, J.Ch. Skandinavilk Sang / H.C. Andersen, J.Ch. Gebauer. – Kjobenhavn: Hos C.C. Lose & Olsen, 1840a. – S. 5.
10. Andersen, H.C., Lindblad, O. Jeg er en Skandinav / H.C. Andersen, O. Lindblad // Hertha, svensk-dansk nyårsgåfva. – Malmö, Köpenhamn: Hos Förläggaren d:r B. Cronholm, Hos Boghandler A.F. Höst, Gothers-Gaden N:0 349, 1840b. – S. 6.
11. Hansen, W. Danish national music. – Kjobenhavn: Kaabers Musikforlag, 1939. – S. 51.
12. Romantic ballads / J. Borrow. – Norwich: Jarrold and Sons, 1913. – 195 p.

13. Ewald, J. The Death of Balder / J. Ewald. – London: Jarrold & Sons, 1889. – 77 p.
14. Gade, N.W. Optegnelser og breve / N.W. Gade. – København: Gyløndalske, 1892. – 366 s.
15. Gade, N.W. Ouverure Nachklänge von Ossian, Op. 1 / N.W. Gade. – Leipzig: Fr. Kistner, [n.d.a]. – 60 s.
16. Gade, N.W. Skandinavishe Volkslieder für Pianoforte / N.W. Gade. – Leipzig: C.F. Peters, 1910. – 16 s.
17. Gade, N.W. Symphony No. 1, Op. 5 / N.W. Gade. – Leipzig: Fr. Kistner, [n.d.6]. – 185 s.
18. Gade, N.W. Symphony No. 2, Op. 10 / N.W. Gade. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, [n.d.B]. – 195 s.
19. Hartmann, J. Balders Død / J. Hartmann. – Kjøbenhavn: Samfundet til udgivelse af dansk musik, 1876. – 64 s.
20. Hartmann, J. Fiskerne / J. Hartmann. – Kjøbenhavn: Samfundet til udgivelse af dansk musik, 1886. – 69 s.
21. Hartnamn, J.P.E. Liden Kirsten / J.P.E. Hartnamn. – Kjøbenhavn. [n.d.]. – 103 s.
22. Ingemann, B.S. Paa Sjølund's fagre sletter, 1816, med musik af Niels W. Gade i Danmarkshistorien / B.S. Ingemann // Danmarks Natioalleksikon. – URL: https://danmarkshistorien.lex.dk/B.S._Ingemann_'Paa_Sjølunds_fagre_sletter'_1816,_med_musik_af_Niels_W._Gade (дата обращения: 07.04.2026).
23. Kunzen, F.L.Æ. Holger Danske / F.L.Æ. Kunzen. – Kjøbenhavn: S. Sönnichsen, [n.d.]. – 152 s.
24. Kunzen, F.L.Æ. Musik til Gyrithe eller Danmarks frelse / F.L.Æ. Kunzen. – Kjøbenhavn: Samfundet til udgivelse af dansk musik, 1872. – 53 s.
25. Oehlenschläger, A. Der er et yndigt land / A. Oehlenschläger. – URL: <https://genius.com/Adam-oehlenschlager-der-er-et-yndigt-land-annotated> (дата обращения: 16.04.2026).

Исследования

26. Балабанова, Е. Оссиан / Е. Балабанова // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. – СПб., 1890–1907. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 07.02.2019).
27. Баранов, Н.Н. Братья Гримм в политической культуре Германии первой половины XIX в // СибСкрипт. – 2015. – №3-2 (63). – С. 12–16.
28. Баранова, И.Н. Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) / И.Н. Баранова // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2015. – № 3. – С. 17–32.
29. Баранова, И.Н. Четвертая симфония Сибелиуса: На пути от прошлого к будущему / И.Н. Баранова // Финская культура первой половины XX века: Материалы конф. (1–3 дек. 1989 г.). – Петрозаводск, 1990. – С. 91–100.
30. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
31. Безрукова-Долматовская, М.И. Архитектура и изобразительное искусство / М.И. Безрукова-Долматовская // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996. – С. 394–411.
32. Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера / П. Беккер; пер. Р. Грубера. – Л.: Тритон, 1926. – 63 с.
33. Бемянский, Д.В. Музыка в жизни и творчестве Х.К. Андерсена / Д.В. Бемянский // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствоведения. – 2021а. – № 3. – С. 17–24.
34. Бемянский, Д.В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. иск. : 17.00.02, 17.00.09 / Дмитрий Викторович Бемянский. – М., 2021б. – 297 с.
35. Бемянский, Д.В. «Поэмы Оссиана» в европейском искусстве: К вопросу об истоках датского романтизма / Д.В. Бемянский // Научный вестник Московской консерватории. – 2019а. – № 4. – С. 128–161. – URL:

https://nv.mosconsv.ru/dr/sites/default/files/2020-10/19_4_128-161_belyansky_full_0.pdf (дата обращения: 25.09.2020).

36. Бемянский, Д.В. Золотой век культуры Дании. Эстетика и поэтика искусства / Д.В. Бемянский // Журнал общества теории музыки. – 2020. – № 2. – С. 31–41. – URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44909110_47165048.pdf (дата обращения: 23.04.2021).

37. Бемянский, Д.В. Нильс Гаде в Лейпциге и Копенгагене / Д.В. Бемянский // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2019б. – № 1. – С. 44–59.

38. Берг, Л.С. Номогенез, или эволюция на основе закономерностей: С 7-ю таблицами рисунков / Л.С. Берг. – [Пг.]: Гос. изд-во, 1922. – 306 с.

39. Биркетт, Т. Скандинавские мифы и легенды: Жизнеописания богов и героев с иллюстрациями и подробными комментариями / Том Биркетт; [пер. с англ. В.В. Федюшина]. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.

40. Бочкарева, О.А. Скандинавский романтизм: О литературном и музыкальном оссианизме / О.А. Бочкарева // Текст художественный: в поисках утраченного: Междисциплинар. семинар 5: Сб. науч. материалов. – Вып. 1. – Петрозаводск, 2002. – С. 109–115.

41. Брянцева, В.Н. Французская комическая опера XVIII века. Пути становления и развития жанра / В.Н. Брянцева. – М.: Музыка, 1985. – 11 с.

42. Бут, М. Почти идеальные люди: Вся правда о жизни в «Скандинавском раю» / Майкл Бут; [пер. с англ. Е. Деревянко]. – М.: Эксмо, 2021. – 544 с.

43. Ванкукер З. Викинги. Полная история / Зергиус Ванкукер. – М.: АСТ, 2022. – 320 с.

44. Ванкукер, З. Скандинавия. Полная история / Зергиус Ванкукер. – М.: АСТ, 2021. – 320 с.

45. Васютинский, В. Оссиан / В. Васютинский // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929–1939. – URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 07.02.2019).

46. Возгрин, В.Е. Скандинавизм: Первая попытка интеграции европейских народов / В.Е. Возгрин // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2015. – № 3. – С. 54–63. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavizm-pervaya-popytka-integratsii-evropeyskikh-narodov> (дата обращения: 29.09.2023).
47. Возгрин, В.Е. Летописцы и историки Дании: Эволюция национальной историографии от Средневековья до современности / В.Е. Возгрин. – СПб.: Крига, 2019. – 816 с.
48. Гоголь, Н.В. О преподавании всеобщей истории // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 7 т. / Н.В. Гоголь. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 26–39.
49. Грановский, Т.Н. Лекции об истории Средневековья / Т.Н. Грановский; под ред. А. Асиновской. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 239 с.
50. Григорьева, А.А. Панславизм: Идеология и политика (40-е годы XIX – начало XX века) / А.А. Григорьева. – Иркутск: Аспринт, 2013. – 198 с.
51. Григорюк, Т.В. «Минойская талассократия»: Содержание понятия / Т.В. Григорюк // Путь в науку. – Вып. 9. – Ярославль: ЯрГУ, 2004. – С. 3–6.
52. Груцынова, А.П. «Из Сибири в Москву»: Русская история в датском переводе / А.П. Груцынова // Альманах современной науки и образования. – М., 2013. – С. 48–51.
53. Гумилев, Л.Н. География этноса в исторический период / Л.Н. Гумилев; АН СССР, Геогр. о-во СССР. – Л.: Наука, 1990а. – 278 с.
54. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990б. – 528 с.
55. Гуревич, А.Я. Избранные труды: Древние германцы. Викинги / А.Я. Гуревич. – 3-е изд. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив; М.: Университетская книга, 2014. – 470 с.
56. Демидова, Е.Е. Норвегия / Е.Е. Демидова // Большая российская энциклопедия 2004–2017. – URL: <https://bigenc.ru/c/norvegiia-be80d1> (дата обращения: 24.04.2024).

57. Дроздов, А.А. Природа и общество: Географический детерминизм как один из принципов познания социально-исторической реальности / А.А. Дроздов // Вестник Российского нового университета. Серия: Человек в современном мире. – 2011. – № 1. – URL: <file:///C:/Users/Aspir/Downloads/p26.pdf> (дата обращения: 23.04.2024).
58. Егорова, В. Симфонии Дворжака / В. Егорова. – М., 1979. – 318 с.
59. Згара, Л. Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена) / Л. Згара // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. – Петрозаводск; СПб., 1998. – С. 112–122.
60. История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996. – 503 с.
61. Кавалаяускас, А. Прибалтика. Полная история / А. Кавалаяускас. – М.: АСТ, 2023. – 384 с.
62. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007а. – 376 с.
63. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л.В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007б. – 224 с.
64. Кириллина, Л.В. Музыка / Л.В. Кириллина // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Кн. 3. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 131–142.
65. Колчигин, Д.С. Германская мифология во времени и языке. Предисловие переводчика / Д.С. Колчигин // Германская мифология. Боги древних германцев. – М.: Яуза-пресс, 2024. – 864 с.
66. Коперская, С.Ф. Органное творчество Н.В. Гаде и Й.П.Э. Хартмана в контексте музыкальной культуры Дании XIX века / С.Ф. Коперская // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 40. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/organnoe-tvorchestvo-n-v-gade-i-y-p-e-hartmana-v-kontekste-muzykalnoy-kultury-danii-xix-veka> (дата обращения: 07.02.2019).

67. Коровин, А.В. Датская и исландская малая проза / А.В. Коровин. – М.: ТЕИС, 2011. – 367 с.

68. Кошкарлова, А.В. Два примера проявления датского национализма (XIX и XX вв.) / А.В. Кошкарлова // История и культура Русского Севера и стран Северной Европы с древнейших времен до наших дней: Материалы III Международ. методол. шк. молодого скандинависта и семинара по проекту «Асимметричное соседство. Норвегия и Россия 1814–2014 гг.». – Архангельск: Кира, 2009. – С. 78–83.

69. Красова, О.Е. Кто сегодня в Дании настоящий датчанин? Чувство национального самосознания и место датского языка в концепции «датскости» / О.Е. Красова // Филологические науки в МГИМО. – 2023. – № 9. – С. 116–133. – URL: <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2023-2-35-116-133> (дата обращения: 18.04.2024).

70. Крауклис, Г.В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г.В. Крауклис. – М., 2007. – 310 с.

71. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар; пер. П.В. Грачев; под ред. Б.В. Асафьева. – М.: Юрайт, 2025. – 346 с.

72. Кудряшов, А. Музыкальный романтизм: Идеи эпохи и их воплощение / А. Кудряшов // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 139–144.

73. Куприянова, И.П. Эвальд Й. / И.П. Куприянова // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1975. – Т. 8. Флобер – Яшпал. – URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke8/ke8-8261.htm> (дата обращения: 25.02.2026).

74. Куприянова, И.П. Литература искусство / И.П. Куприянова // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996. – С. 363–380.

75. Кюи, Ц. Избранные статьи / Ц. Кюи. – Л.: Музгиз, 1952. – 692 с.

76. Левашова, О.Е. Гаде Нильс Вильгельм / О.Е Левашова // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 870.
77. МакКой, Д. Дух викингов. Введение в мифологию и религию Скандинавии / Д. МакКой. – М.: АСТ, 2022. – 336 с.
78. Мамонтова, Н.Л. Великий датский симфонист Карл Нильсен. Портрет и автопортрет / Н.Л. Мамонтова // Русско-скандинавские культурные и художественные связи: Тезисы докладов Междунар. науч. конф. – М.: ГМИИ им. Пушкина, 2001а. – С. 71–73.
79. Мамонтова, Н.Л. Карл Нильсен. Портрет и автопортрет / Н.Л. Мамонтова // Музыковедение. – 2004. – № 2. – С. 57–62.
80. Мамонтова, Н.Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество: Автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Наталия Леонидовна Мамонтова. – М., 2007. – 22 с.
81. Мамонтова, Н.Л. Комическая опера Карла Нильсена «Маскарад» / Н.Л. Мамонтова // XV Международная конференция РАН по изучению истории, экономики, литературы и языка Скандинавских стран и Финляндии: Тезисы докладов. Ч. 2. – М., 2004. – С. 320–322.
82. Мамонтова, Н.Л. Концерты Карла Нильсена в свете эволюции его творчества / Н.Л. Мамонтова // XIV Международная конференция РАН по изучению Скандинавских стран и Финляндии: Тезисы докладов. М.; Архангельск, 20016. – С. 269–271.
83. Мамонтова, Н.Л. Последняя симфония Карла Нильсена / Н.Л. Мамонтова // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского / науч. ред. В. Ненова, М. Переверзева. – Вып. 54. – М., 2005а. – С. 55–63.
84. Мамонтова, Н.Л. Пятая симфония как кульминация творчества Карла Нильсена / Н.Л. Мамонтова // Междисциплинарный семинар 3 / сост. О.А. Бочкарева. – Петрозаводск, 2000. – С. 68–70.
85. Мамонтова, Н.Л. Фортепианное творчество Карла Нильсена / Н.Л. Мамонтова // Фортепиано. – 2005б. – № 1. – С. 11–17.

86. Маркелова, О.А. Становление литературы Фарерских островов и формирование фарерского национального самосознания / О.А. Маркелова. – Пушкино: [б. и.], 2006. – 311 с.
87. Маркус, С. История музыкальной эстетики: В 2 т. / С. Маркус. – М., 1968. – Т. 2. Романтизм и борьба эстетических направлений. – 687 с.
88. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 266 с.
89. Мацевич, А.А. Становление национальной самоидентификации в культуре и литературе скандинавских стран / А.А. Мацевич // *Studia Litterarum*. – 2016. – № 1–2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-natsionalnoy-samoidentifikatsii-v-kulture-i-literature-skandinavskih-stran> (дата обращения: 05.04.2021).
90. Мелетинский, Е.М. Скандинавская мифология как система / Е.М. Мелетинский // *Труды по знаковым системам, VII. Ученые записки. № 394*. – Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1975. – С. 35–51.
91. Мельникова, Е.А. Дохристианская культура / Е.А. Мельникова // *История Дании с древнейших времен до начала XX века* / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996а. – С. 342–352.
92. Мельникова, Е.А. Происхождение и «легендарная» история данов / Е.А. Мельникова // *История Дании с древнейших времен до начала XX века* / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996б. – С. 37–38.
93. Мохов, Н.Н. Музыка / Н.Н. Мохов // *История Дании с древнейших времен до начала XX века* / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996. – С. 411–416.
94. Мохов, Н.Н. Некоторые страницы истории датской музыки / Н.Н. Мохов // *Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки*. – М.: Моск. гос. консерватория, 1980. – С. 148–166.
95. Мохов, Н.Н. Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия: Дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Николай Николаевич Мохов. – М., 1983а. – 234 с.

96. Мохов, Н.Н. Шведские симфонисты первой половины XX столетия. Три портрета / Н.Н. Мохов // Музыка Севера / сост. В.И. Нилова. – Петрозаводск, 1994. – С. 56–69.
97. Мусин, А.Е. Скандинавское язычество на востоке по данным археологии: общее и особенное / А.Е. Мусин // Российский археологический ежегодник. – 2012. – № 2. – С. 555–602. – URL: <https://www.archeo.ru/izdaniya-1/rossiiskii-arheologicheskii-ezhegodnik/vypuski-ezhegodnika/pdf/Musin2012.pdf> (дата обращения: 18.04.2024).
98. Невилл, К. Искусство и культура Скандинавской Центральной Европы. 1550–1720 / К. Невилл. – Бостон; СПб: Academic Studies Press; Библио-россика, 2022. – 388 с.
99. Николаева, Н.С. Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века / Н.С. Николаева // Бетховен: Сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. [и авт. предисл.] Н.Л. Фишман. – М.: Музыка, 1971. – С. 276–297.
100. Нилова, В.И. История музыки по Карлу Нильсену (к 150-летию юбилею) / В.И. Нилова // Таврические студии. Серия: Искусствоведение. – 2015. – № 6. – С. 10–14.
101. Обухова, О.И. Дания / О.И. Обухова. – М.: Вече, 2009. – 318 с.
102. Ожегов, С.И. Германцы // Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; под ред. Л.И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и образование, 2019. – С. 203.
103. Окунева, Е.Г. «Рассказ служанки» Пола Рудерса: Опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра / Е.Г. Окунева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 4. – С. 98–110.
104. Окунева, Е.Г. Инструментальный концерт в творчестве Бенга Серенсена / Е.Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2023а. – № 2. – С. 162–176.

105. Окунева, Е.Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: Траектория развития жанра / Е.Г. Окунева // Научный вестник Московской консерватории. – 2023б. – Т. 14, вып. 4. – С. 646–673.
106. Окунева, Е.Г. Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Серенсена / Е.Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2024. – № 2. – С. 122–137.
107. Окунева, Е.Г. Техника перезвонов Пола Рудерса: Истоки, принципы, контекст / Е.Г. Окунева // Научный вестник Московской консерватории. – 2025. – Т. 16, вып. 1. – С. 104–129.
108. Окунева, Е.Г., Коновалов, И.О. Анатомическое сафари Пера Нёргора: Эксперименты с аккордеоном / Е.Г. Окунева, И.О. Коновалов // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – № 1. – С. 33–49.
109. Окунева, Е.Г., Феофанова, Н.А. Программный концерт в творчестве Пера Нёргора / Е.Г. Окунева, Н.А. Феофанова // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2024. – № 2. – С. 38–58.
110. Ошис, В.В. Датская музыка / В.В. Ошис // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – С. 156–160.
111. Павинский, А.И. Полабские славяне в борьбе с немцами VIII–XII вв. / А.И. Павинский // Южнополабские славяне и германцы VIII–XII вв. – М.: Акад. проект, 2024. – С. 13–166.
112. Палудан, Х., Ульсиг, Э., Расмуссен, К.П. История Дании / Х. Паулдан, Э. Ульсиг, К.П. Расмуссен; под ред. С. Буск, Х. Поульсен. – М.: Весь мир, 2007. – 592 с.
113. Пешкова В.В. У истоков норвежской прозы: Жанровое своеобразие романов Маурица К. Хансена: Дис. ... канд. филол. наук / В.В. Пешкова. – М., 2017. – 174 с.
114. Пospelов, Е.М. Географические названия мира. Топонимический словарь / Е.М. Пospelов; отв. ред. Р.А. Агеева. – 2-е изд., стереотип. – М.: Русские словари, Астрель, АСТ, 2002. – 512 с.

115. Рогинский, В.В. Революция и первая война за Шлезвиг-Гольштейн / В.В. Рогинский // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. – М.: Наука, 1996. – С. 282–288.
116. Самарова, Л.Р. Географический детерминизм в современных религиозно-исследовательских исследованиях / Л.Р. Самарова // Культура народов Причерноморья. – 2006. – № 79. – С. 134–138.
117. Сванидзе, А.А. Викинги – люди саги: Жизнь и нравы / А.А. Сванидзе. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 800 с.
118. Скандинавизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. – СПб., 1890–1907. – Т. 30. – С. 174. – URL: <https://runivers.ru/bookreader/book10190/#page/179/mode/1up> (дата обращения: 14.09.2023).
119. Соллертинский, И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. – Л., 1963. – 48 с.
120. Стрингольм, А.М. Скандинавия в языческое время. Государство, нравы и обычаи / А.М. Стрингольм. – М.: Вече, 2023. – 384 с.
121. Тельнова, Н.О. Дания / Н.О. Тельнова // Большая российская энциклопедия, 2004–2017а. – URL: <https://old.bigenc.ru/geography/text/1940197> (дата обращения: 24.04.2024).
122. Тельнова, Н.О. Финляндия / Н.О. Тельнова // Большая российская энциклопедия, 2004–2017б. – URL: <https://old.bigenc.ru/geography/text/4713984> (дата обращения: 24.04.2024).
123. Тельнова, Н.О. Швеция / Н.О. Тельнова // Большая российская энциклопедия, 2004–2017в. – URL: <https://old.bigenc.ru/geography/text/4692537> (дата обращения: 24.04.2024).
124. Тестелец, Я.Г. Клитика / Я.Г. Тестелец // Большая российская энциклопедия, 2004–2017. – URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/2074083?ysclid=lv8d6dbblr583841802> (дата обращения: 21.04.2024).
125. Тихомиров, А.Н. Искусство Дании / А.Н. Тихомиров // Всеобщая история искусств: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 5. – С. 304–308.

126. Торп, Б. Нордическая мифология / Б. Торп. – М.: Вече, 2022. – 560 с.
127. Хвостиков, М.В. Бетховен флейты / М.В. Хвостиков // Музыкальная жизнь. – 2011а. – № 12. – С. 68–70.
128. Хвостиков, М.В. Композитор Ф. Кулау – мастер контрапунктического письма / М.В. Хвостиков // Вестник МГУКИ. – 2011б. – № 6. – С. 211–215.
129. Хвостиков, М.В. Неизвестный Фридрих Кулау / М.В. Хвостиков // Музыкальная жизнь. – 2011в. – № 7. – С. 82–84.
130. Хвостиков, М.В. Фридрих Кулау и его флейтовые сочинения: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Михаил Владимирович Хвостиков. – М., 2012. – 191 с.
131. Хейвуд, Дж. Люди Севера. История викингов 793–1241 / Джон Хейвуд; пер. с англ. [Н. Мезин]. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 450 с.
132. Хлезов, А.А. Предвестники викингов: Северная Европа в I–VIII вв. / А.А. Хлезов. – СПб.: Евразия, 2016. – 335 с.
133. Хонякина, Е.А. Датская национальная опера XIX в.: «Король и Маршал» Петера Хейзе / Е.А. Хонякина // Опера в музыкальном театре: История и современность: Тезисы VI Междунар. науч. конф., 11–15 марта 2024 г. / ред.-сост. Н.В. Пилипенко, под ред. И.П. Сусидко, Н.В. Пилипенко, А.И. Масловой; Российская академия музыки имени Гнесиных. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2024а. – С. 219–221.
134. Хонякина, Е.А. Датское направление в зарубежном и российском музыкознании / Е.А. Хонякина // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы музыкознания. – 2023а. – № 3. – С. 54–60.
135. Хонякина, Е.А. Идеи скандинавизма в художественной культуре Дании первой половины XIX века / Е.А. Хонякина // Вестник музыкальной науки. – 2024б. – Т. 12, № 3. – С. 194–206. – DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-194-206.
136. Хонякина, Е.А. Музыка к драме «Гирит, или Спасение Дании» Фридриха Кунцена / Е.А. Хонякина // Лаборатория музыкальной науки: Сб. ст.

молодых ученых / сост., науч. ред. П.А. Мичков. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2026а. – С. 106–120.

137. Хонякина, Е.А. Музыкальная культура Дании XIX в. курсе «История зарубежной музыки» российских консерваторий / Е.А. Хонякина // Музыкальное знание: История и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 65-летию Новосиб. консерватории (11–12 окт. 2021 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021а. – С. 199–206.

138. Хонякина, Е.А. Национальные приоритеты в творчестве датских композиторов-романтиков / Е.А. Хонякина // Музыкальное искусство: Проблемы теории, истории и педагогики: Сб. науч. ст. / ред. кол.: И.В. Копосова, Л.А. Купец, В.А. Швецова. – Петрозаводск, 2025а. – Вып. 5. – С. 119–128. – URL: https://musiclibrary.ru/pdf/?file_name=tx0e27681.pdf&bd=0001A8&id_book=0E2768 (дата обращения: 06.04.2026).

139. Хонякина, Е.А. Опера «Хольгер Датский» Ф. Кунцена и «Holger Fehde»: Pro et contra / Е.А. Хонякина // Вестник музыкальной науки. – 2025б. – Т. 13, № 1. – С. 19–31. – DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-19-31.

140. Хонякина, Е.А. Опера И. Хартмана «Смерть Бальдра»: Первый опыт претворения скандинавизма в музыкальном театре Дании / Е.А. Хонякина // Вестник музыкальной науки. – 2026б. – Т. 14, № 1. – С. 58–69. – DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-58-69.

141. Хонякина, Е.А. Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII в. / Е.А. Хонякина // Вестник музыкальной науки. – 2023б. – Т. 11, № 3. – С. 119–130. – DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-119-130.

142. Хонякина, Е.А. Творческий путь Нильса Гаде в контексте датского романтизма / Е.А. Хонякина // Ноэма [Архитектура. Урбанистика. Искусство]. – 2021б. – № 1. – С. 131–138. – URL: https://noema.nsuada.ru/publication_files/ITzl-RFIvd-ZxG0.pdf (дата обращения: 06.04.2026).

143. Хонякина, Е.А. Формирование и развитие романтизма в художественной культуре Дании / Е.А. Хонякина // Музыковедение: История и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов IV Всерос. науч.-практ. конф. (16–17 окт. 2019 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. – С. 162–172.
144. Хонякина, Е.А., Светлова, О.А. Концепция «равнинности» и ее претворение в ранних симфониях Нильса Вильгельма Гаде / Е.А. Хонякина, О.А. Светлова // Вестник музыкальной науки. – 2021в. – Т. 9, № 3. – С. 29–42. – DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-29-42.
145. Хохловкина, А. Западноевропейская опера: Конец XVIII – первая половина XIX века / А. Хохловкина. – М., 1962. – 368 с.
146. Храповицкая, Г.Н. Норвежская литература / Г.Н. Храповицкая // История всемирной литературы. – М.: Наука, 1988. – Т. 5. – С. 257–260.
147. Черкашина, М. Историческая опера эпохи романизма / М. Черкашина. – Киев, 1986. – 152 с.
148. Чеснокова, Л.В. Бидермайер: Эпоха буржуазной приватности в европейской культуре / Л.В. Чеснокова // Концепт. – 2017. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bidermayer-epoha-burzhnaznoy-privatnosti-v-evropeyskoj-kulture> (дата обращения: 01.05.2022).
149. Шпет, Г.Г. Введение в этническую психологию / Г.Г. Шпет. – СПб.: П. Э. Т; Алетейя: Кренов, 1996. – 153, [2] с.
150. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: В 2 т. Т. 2-Б / Р. Шуман; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д.В. Житомирского. – М.: Музыка, 1979. – 294 с.
151. Яруллина, Г.А. Симфоническое прочтение трагедий Шекспира композиторами XIX столетия: Автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гузель Ахтамовна Яруллина. – Магнитогорск, 2009а. – 24 с.
152. Яруллина, Г.А. Симфоническое прочтение трагедий Шекспира композиторами XIX столетия: Дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гузель Ахтамовна Яруллина. – Магнитогорск, 2009б. – 238 с.

153. A.L. Buxtehude, Dietrich // Nordisk familjebok. – Kjøbenhavn, 1904–1926. – s. 1375–1376. – URL: <https://runeberg.org/nfab/0696.html> (дата обращения: 20.04.2026).
154. Adriansen, I. Nationale symboler i Det Danske Rige 1830–2000 / I. Adriansen. – Museum Tusculanums Forlag, 2003. – Bd. 1. – S. 208–209.
155. Bergsagel, J., Hammerich, Angul / J. Bergsagel // Grove Dictionary of Music and Musicians (CD-ROM).
156. Bernardi, Bartolomeo // Dizionario biografico degli italiani. – Vol. 9. – Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967. – S. 468–470.
157. Bricka, G.St., Hagen, S.A.E. Hartman Johan Peter Emilius / G.St. Bricka, S.A.E. Hagen // Dansk biografisk lexikon / C.F. Bricka. – S. 113–119. – URL: https://runeberg-org.translate.goog/dbl/7/0115.html?_x_tr_sl=da&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc&_x_tr_sch=http (дата обращения: 13.12.2022).
158. Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten. – Hrsg. Von E. – Berlin: Ferd. Dümmler Verlagsbuchhandlung, 1885. – 312 S.
159. Briska, G.St. Frølich, Johannes Frederik / G.St. Briska // Dansk biografisk lexikon. – Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn). Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905a. – Bd. 5. – S. 476–479.
160. Briska, G.St. Schall, Claus Nielsen / G.St. Briska // Dansk biografisk lexikon. – Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn). Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905b. – Bd. 15. – S. 52–55.
161. Bruun, K.A. Dansk musiks Historie 1 (se note 18). – Kjøbenhavn: Vinten, 1969. – 327 s.
162. Busk, G. Kuhlau, Friedrich (Daniel Rudolph) / G. Busk // Grove Dictionary of Music and Musicians (CD-ROM).
163. Celenza, A. Efterklangeaf Ossian: The Reception of James Macpherson's Poems of Ossian in Denmark's Literature, Art, and Music / Anna Harwell Celenza // Scandinavian studies. – 1998. – № 70. – P. 359–396.

164. Celenza, A. Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed / Anna Harwell Celenza; Michigan State University, USA. Abingdon. – New York: Routledge, 2017. – 282 p.
165. Celenza, A. Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen / Anna Harwell Celenza // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. – New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. – P. 183–193.
166. Celenza, A. Niels W. Gade: The Cosmopolitan Dane / Anna Harwell Celenza // Organists' review. – 2008. – № 94. – P. 33–36.
167. Celenza, A. Symphony no. 8 op. 47 / Anna Harwell Celeza // Quarterly journal of the Music Library Association. – 1999. – № 56. – P. 494–496.
168. Celenza, A. The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic / Anna Harwell Celenza; Michigan State University; Ashgate Publishing Company. – Burlington: Ashgate, 2001. – 251 p.: port., ex.
169. Clausen, J. Skandinavismen, historisk fremstillet / J. Clausen. – København: Det Nordiske forlag, 1900. – 252 s.
170. Ebg, E. Vedel Valdemar / E. Ebg // Nordisk familjebok. – Kjøbenhavn, 1904–1926. – S. 979–980. – URL: <http://runeberg.org/nfck/0516.html> (дата обращения: 20.04.2026).
171. Excerpts from an interview with Tom Shippey // The Core Journal. – 2014. – № 23. – P. 195–202.
172. Fjeldsøe, M. The Leipzig Model and Its Consequences Niels W. Gade and Carl Nielsen as European National Composers / M. Fjeldsøe // Studia Musicologica. – 2019. – № 59 (1-2). – P. 69–76.
173. Gissel, J.A.P. Den nordiske linie i dansk music / J.A.P. Gissel // FortidogNutid. – 1999. – Dec. – S. 281–304. – URL: <https://tidsskrift.dk/fortidognutid/article/download/74897/108350/> (дата обращения: 13.11.2018).
174. Glenthøj, R., Ottosen, O. The Struggle for a United Scandinavia / R. Glenthøj, O. Ottosen. – URL: <https://www.forskersonen.no/historie-krig-og-fred->

meninger/en-spektakulaer-historie-de-hemmelige-planene-om-a-samle-skandina-
via-til-ett-rike/1906755 (дата обращения: 23.04.2024).

175. Grimm, J. Deutsche Mythologie. In III Bd. Hrsg. Von E.H. Mever / J. Grimm. – Berlin: Ferdinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1875–1878. – (XLII+1044) + (XII+540) + S.

176. Grimm, J. Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse [Rezension] / J. Grimm; Kleinere Schriften. – Bd. 4. – Berlin: Ferd. Dümmler Verlagsbuchhandlung, 1869. – S. 65–73.

177. Grimm, J. Deutsche Grammatik / J. Grimm. – Bd. I [1te Ausgabe]. – Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1819. – (LXXX + 665) S.

178. Hammerich, A. J.P.E. Hartmann. Biografiske essays, tillige med en studie over melodien til Kong Christian stod ved højen mast / A. Hammerich. – København: G.E.C. Gad, 1916. – 188 s.

179. Hammerich, A. Musik / A. Hammerich // Denmark; its history and topography, language, literature, fine-arts. – London: W. Heinemann; Copenhagen, A.F. Höst & son, 1891. – 274 p.

180. Hammerich, A. Musiken ved Christian den fjerdes hof: Et bidrag til dansk musikhistorie / A. Hammerich. – Kjøbenhavn: Forlagt af Wilhelm Hansen, 1892. – 265 s.

181. Hammerich, A. V.C. Ravn / A. Hammerich // Salmonsens Konversationsleksikon. – 2. udgave, bd. 19. – s. 964.

182. Hammerich, A., Schütz, Heinrich / A. Hammerich // Salmonsens Konversationsleksikon. – 2. udgave, bd. 21. 1926. – S. 131–132.

183. Hans Christian Andersen and Music // Det Kongelige Bibliotek. – URL: https://web.archive.org/web/20090113082313/http://www.kb.dk/elib/noder/hca-musik/skandinav/index_en.htm (дата обращения: 19.06.2024).

184. Helm, K. Altgermanische Religionsgeschichte / K. Helm. – Heidelberg, 1913.

185. Holbraad, C. Danish Reactions to German Occupation / C. Holbraad. – London: University College London, 2017. – 230 p.

186. Holm // Svenska Akademiens ordbok (SAOB). – URL: <https://svenska.se/saob/?sok=holm> (дата обращения: 15.01.2025).

187. Jensen, A.Ø. Der deutsch-dänische Konflikt / A.Ø. Jensen // Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004a. – S. 41–48.

188. Jensen, A.Ø. Hilda Sehested (1858–1936) / A.Ø. Jensen // Georg Brandes' 'skrivebord': Det Kongelige Bibliotek. – URL: <http://wayback-01.kb.dk/way-back/20100916143812/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/sehe/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).

189. Jensen, A.Ø. Klubs, Gesellschaften und Salons. Das Kopenhagener Konzertleben 1760–1820 / A.Ø. Jensen // Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004b. – S. 9–16.

190. Jensen, A.Ø. Musiktidsskrifter og musikkritik / A.Ø. Jensen // Georg Brandes' 'skrivebord': Det Kongelige Bibliotek. – URL: <http://wayback-01.kb.dk/way-back/20100916143951/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/tids/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).

191. Jensen, A.Ø. Peter Heise: Drot og Marsk – en opera i skillelinien / A.Ø. Jensen // Georg Brandes' 'skrivebord': Det Kongelige Bibliotek. – URL: <http://wayback-01.kb.dk/way-back/20100916143234/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/heise/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).

192. Jensen, A.Ø. Theatermusik – Das Königliche Theater und die Königliche Kapelle / A.Ø. Jensen // Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004b. – S. 17–23.

193. Jensen, A.Ø., Røllum-Larsen, C., Sørensen, I. Wahlverwandschaften. Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / A.Ø. Jensen, C. Røllum-Larsen, I. Sørensen; Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004г. – 118 s.
194. Jensen, J.N. Retskrivningsreformen i 1948 / J.N. Jensen // Den Store Danske / Lex på lex.dk. – URL: https://lex.dk/retskrivningsreformen_i_1948 (дата обращения: 13.04.2026).
195. Johansen, P. Nordisk oldtid og dansk kunst / P. Johansen. – København: I kommission hos H. Hagerup, 1907. – 128 s.
196. Kongsted, O. Heinrich Schütz og Danmark / O. Kongsted // Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. – København, 1985. – S. 82–92.
197. Kongsted, O. Om Holger Danske og Holger-fejden / O. Kongsted // Magasin Fra Det Kongelige Bibliotek. – 1996. – № 10. – S. 19–31. – URL: <https://tidsskrift.dk/magasin/article/view/66413/95593> (дата обращения: 19.11.2024).
198. Krogh, T.F.L. Ae. Kunzen / T.F.L. Krogh // Dansk Biografisk Leksikon. – URL: https://biografiskleksikon.lex.dk/F.L._Ae._Kunzen (дата обращения: 15.01.2025).
199. La Borde, J.B. de, Roussier, P.J. Essai sur la musique ancienne et moderne / J.B. de La Borde, P.J. Roussier. – Tome second, 1780. – 640 s.
200. Larsen, J.P., Busk, G. Weyse, Christoph Ernst Friedrich / J.P. Larsen, G. Busk // Grove Dictionary of Music and Musicians (CD-ROM).
201. Latourette, K.S. A history of expansion of Christianity / K.S. Latourette. – New York London. – Vol. 2. The thousand years of uncertainty: AD 500–AD 1500 (1938). – P. 106–143.
202. Liden Kirsten // H.C. Andersen og musikken / Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg, Bruno Svindborg. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. – URL: http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/liden_kirsten/index.htm. (дата обращения: 14.05.2026).

203. Mark // *An Icelandic-English Dictionary* / R. Cleasby, G. Vigfússon. – Oxford: Clarendon Press, 1874. – URL: <https://old-norse.net/search.php#search> (дата обращения: 18.04.2024).
204. Mathiassen, F. *Unsre Kunsthe ist Poesie. Om Niels W. Gades Ossian-ouverture* / F. Mathiassen. – *Svensktidskrift för musicforskning*, 1971. – S. 67–77. – URL: https://www.aarhussymfoni.dk/wpcontent/uploads/2017/10/efterklange-af-ossian_web.pdf (дата обращения: 20.12.2018).
205. Matter, M. *Niels W. Gade und der «nordische Ton»: ein music geschichtlicher Präzedenzfall* / M. Matter. – Zurich: University of Zurich, 2012. – 284 S.
206. Mitter, E., Nielsen, E.R. *Vorwort* / E. Mitter, E.R. Nielsen // *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland* / Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. – S. 7–8.
207. Moe, B. *Gregoriansk sang efter reformationen i Danmark* / B. Moe // *Custos. Tidsskrift for tidlig music*, årg. 16. – 2018. – № 4 (dec.). – S. 14–19.
208. Moe, B. *Italian Music at the Danish Court during the Reign of Christian IV. Presenting a Picture of Cultural Transformation* / B. Moe // *Danish Yearbook of Musicology*, 38 (2010–2011). – Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011. – P. 15–32.
209. Moe, B. *Nodehandel i København i 1600-tallet [Music trade in Copenhagen in the 17th Century]* / B. Moe // *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*. – København: Det Kgl. Bibliotek, 2015. – S. 23–32.
210. Møller, A.M. *Nils Schiørring: Musikkens Historie i Danmark 1–3* / A.M. Møller // *Historisk Tidsskrift*, 1980. – Bd. 14. række, 1. – s. 131–139. – URL: <https://tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/52255/68962> (дата обращения: 16.01.2019).
211. Møller, K.L. *H.C. Andersen i Helsingør (snippet). Anderseniana. 2. rk. II:4: 342–51., p. 344n "der opførtes 1. Gang 5 Dage efter Brylluppet* / K.L. Møller. – Reprinted in: *[Strejflys over hans Liv og hans Digtning]* (1968). – s. 20.

212. Niemann, W. Die Musik Skandinaviens / W. Niemann. – Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1906. – 155 S.
213. Nørlyng, O. Tanker i forbindelse med Nils Schiørrings «Musikkens Historie i Danmark» / O. Nørlyng. – Dansk Årbog for Musikforskning, 1982. – Udgave 13. – S. 109–112. – URL: http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_13/volume_13_109_113.pdf (дата обращения: 09.01.2019).
214. Panum, H., Behrend, W. Illustreret Musikhistorie / H. Panum, W. Behrend // En fremstilling for nordiske læsere. – København, 1897. – Bd. 1–2. – s. 669.
215. Rask, R. Bemerkungen über die skandinavischen Sprachen, veranlasst durch das 2. Theil des Adelungschen Mithridates / Rask, R. Samlede Afhandlinger. – Bd. 3. – København: Poppeske Bogtrykkeri, 1838. – s. 445–466.
216. Rask, R. Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse / R. Rask. – Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1818. – 312 s.
217. Rask, R. Vejledning til det Islandske eller gamle Nordiske Sprog / R. Rask. – Kjøbenhavn: Schuboeske Forlag, 1811. – (LVI + 282) s.
218. Rasmussen, P.R. Tranquebar. The Danish East India Company 1616–1669 / P.R. Rasmussen. – URL: <https://web.archive.org/web/20071011223300/http://www.scholiast.org/history/tra-narr.html> (дата обращения: 18.05.2025).
219. Ravn, V.C. Kunzen, Frederik Ludvig Æmilius / V.C. Ravn // (Dansk biografisk Leksikon, 1. Udgave. – Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn), 1895. – Bd. 9. – s. 601–606.
220. Rev, J.R.M. Kuntzen Friedrich Ludwig Æmilius / J.R.M. Rev // Grove Dictionary of Music and Musicians (CD-ROM).
221. Røllum-Larsen, C. Thomas Laub og salmesangsreformen / C. Røllum-Larsen // Georg Brandes' 'skrivebord': Det Kongelige Bibliotek. – URL: <http://way-back-01.kb.dk/way-back/20100916143709/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/laub/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).

222. Røllum-Larsen, C. Weyse und Kuhlau / C. Røllum-Larsen // Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. – S. 49–54.
223. Røllum-Larsen, C.C. F.E. Horneman / C. Røllum-Larsen // Georg Brandes' 'skrivebord': Det Kongelige Bibliotek. – URL: <http://wayback-01.kb.dk/way-back/20100916143416/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/horn/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).
224. Rosenberg, C. Den politiske Skandinavisme: Hindringerne, Nødvendigheden og Muligheden for dens Gennemførelse / C. Rosenberg. – København: Gyldendalske Boghandel, 1864. – 141 s.
225. Schou, S. Den første forsinkede romantiker. Schack Staffeldt / S. Schou // Dansk litteraturs historie. – København, Narayana Press, Gylling, 2008. – Bd. 2: 1800–1870. – 624 s.
226. Schwab, H.W. Om genopførelse af operaen Holger Danske (F.L.Ae. Kunzen) på Det Kongelige Teater / H.W. Schwab // Musik & Forskning. – 26 (2001). – S. 8–16.
227. Shippey, T. Goths and Huns: the rediscovery of the Northern cultures in the nineteenth century / T. Shippey // The Medieval Legacy: A Symposium. Andreas Haarder (ed.). – Odense: University Press, 1982. – P. 51–69.
228. Smith, F. Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium / Frederick Key Smith. – Greenwood Publishing Group, 2002. – 216 p.
229. Sørensen, I. Deutschland als Land der Möglichkeiten I Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / I. Sørensen; Krabbe N. – København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. – S. 72–78.
230. Spitta, Ph. Niels W. Gade / Ph. Spitta // Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Philipp Spitta (Hrsg.). – Berlin, 1892. – S. 355–383.

231. Spohr, A. "This Charming Invention Created by the King" Christian IV and his invisible music / A. Spohr // *Danish Yearbook of Musicology*. – 2012. – № 39. – S. 13–33.
232. Sulzer, J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* / J.G. Sulzer. – Leipzig, 1774. – Bd. 2. – URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/sulzer_theorie02_1774 (дата обращения: 20.04.2026).
233. Thaning, F.S. Jens Henrik Koudal (ed.), *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet*; Palle Ove Christiansen (ed.), *Veje til danskheden. Bidrag til den moderne nationale selvforståelse* / F.S. Thaning // *Danish Yearbook of Musicology*. – 2005. – S. 114–116.
234. Thorlacius-Ussing, V. Carl Frederik Stanley / V. Thorlacius-Ussing // *Dansk Biografisk Leksikon*. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.73f7e763-6732c3b6-cb4363e2-74722d776562/https/biografisk-leksikon.lex.dk/Carl_Frederik_Stanley (дата обращения: 12.11.2024).
235. Tolkien, J.R.R. *The Letters of J.R.R. Tolkien: Revised and Expanded edition* / J.R.R. Tolkien; H. Carpenter, C. Tolkien. – New York: HarperCollins Publishers, 2023. – 720 p.
236. Turville-Petre, E.O.G. *Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia* / E.O.G. Turville-Petre. – Holt: Rinehart and Winston, 1964. – 340 p.
237. Uhland, L. *Sagengeschichte der germanischen und romantischen Volker* / L. Uhland; *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. – Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung, 1868. – Bd. 7. – 680 S.
238. Wagner, R. *Was ist deutsch?* / R. Wagner // *Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen* / R. Wagner. – Leipzig: E.W. Fritsch, 1888. – Bd. 10. – S. 36–53.
239. Wallner, B. *Die Nationalromantik im Norden. Die Musik von 1830 bis 1914 in den skandinavischen Ländern* / B. Wallner // *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, G. Reichert, M. Just (Hrsg.). – Kassel, 1963. – S. 60–66.

240. Walter Niemann (Composer, Arranger) // Baker's Biographical Dictionary of 20th Century Classical Musicians. – New York, 1997.
241. Weitemeyer, H. Denmark until 1660 / H. Weitemeyer // Denmark. Its History and Topography, Language, Literature, Fine-arts, Social Life and Finance. – W. Heinemann, 1891. – 268 p.
242. With, C. Juel, Niels // Dansk Biografisk Lexikon, vol. XVII – [Svend Tveskjæg – Tøxen], 1903a. – s. 592–604. – URL: <https://runeberg.org/dbl/8/0594.html> (дата обращения: 20.04.2026).
243. With, C. Tordenskjold, Peder / C. With // Dansk Biografisk Lexikon, vol. XVII. – [Svend Tveskjæg – Tøxen], 1903b. – s. 442–453. – URL: <https://runeberg.org/dbl/17/0444.html> (дата обращения: 20.04.2026).
244. Zoëga, G.T. Geirr / G.T. Zoëga // A Concise Dictionary of Old Icelandic. – Oxford: Clarendon Press, 1910. – URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2003.02.0002:entry=geirr> (дата обращения: 17.01.2025).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Перечень рисунков

Глава 2

Рис. 1. Условная схема культурной коммуникации.....	40
Рис. 2. Эмблема скандинавизма (политический плакат середины XIX в.). Слева – флаг Норвегии, в центре – Дании, справа – Швеции. (Иллюстрация из открытых источников).....	42
Рис. 3. Схема происхождения трех концептов.....	82
Рис. 4. Схема взаимодействия трех концептов в первой половине XIX века.....	83

Глава 3

Рис. 5. Август Соби. «Игра за столом» Кирстен и Сверкеля. Левый постамент статуи И.П.Э. Хартмана. Копенгаген. (Иллюстрация представлена в открытых интернет-источниках).....	166
--	-----

Перечень таблиц

Глава 1

Таблица 1. Признаки скандинавского и датского тонов (по зарубежным исследованиям).....	32
--	----

Глава 3

Таблица 2. Перечень номеров зингшпиля «Смерть Бальдра».....	104
Таблица 3. Перечень номеров зингшпиля «Рыбаки».....	114–115
Таблица 4. Перечень номеров «Гирит, или Спасение Дании».....	142
Таблица 5. Перечень номеров оперы «Маленькая Кирстен».....	156–157
Таблица 6. Сравнительные характеристики признаков скандинавского и датского тонов.....	189

Перечень примеров

Глава 3

Пример 1. Гимн «Я – скандинав», муз. О. Линдблада [Andersen, 18406].....	53
Пример 2. Гимн «Я – скандинав», муз. Й. Гебауэра [Andersen, 1840a].....	54
Пример 3. Акт I, сцена 5, ария Хотера.....	105
Пример 4. Ария Хотера.....	105
Пример 5. Акт III, сцена 1, ария Хотера.....	107
Пример 6. Акт II, сцена 1, терцет Валькирий.....	107
Пример 7. Акт II, сцена 1, терцет Валькирий, средний раздел.....	108
Пример 8. Акт III, сцена 5, терцет Валькирий.....	110
Пример 9. Вступление, тема штиля.....	116
Пример 10. Вступление, тема начинающегося шторма.....	116

Пример 11. Вступление, тема шторма.....	116
Пример 12. Акт I, терцет Гунильды, Лизы и Бирты.....	117
Пример 13. Акт I, ария Лизы.....	117
Пример 14. Акт I, ариозо Гунильды.....	118
Пример 15. Акт I, ария Бирты.....	118
Пример 16. Акт II, № 8, фрагмент.....	118
Пример 17. Акт I, № 1, терцет, фрагмент партии Лизы.....	120
Пример 18. Акт I, № 2, ария Лизы, фрагменты.....	120
Пример 19. Акт I, № 3, ария Гунильды, фрагменты.....	120
Пример 20. Акт I, № 4, секстет, фрагменты.....	120
Пример 21. Акт III, № 9, романс Лизы.....	121
Пример 22. Акт III, № 10, ариозо Гунильды.....	121
Пример 23. Акт II, песня Кнуда «Король Кристиан стоял у высокой мачты»..	123
Пример 24. Акт III, сцена 5, ария Хольгера.....	131
Пример 25. Акт III, сцена 8, ария Хольгера.....	131
Пример 26. Переход между 4 и 5 сценами.....	134
Пример 27. № 1, хор викингов.....	144
Пример 28. № 12, хор саксов.....	144
Пример 29. № 5. Песня скальда-тенора.....	145
Пример 30. № 5. Песня скальда-баса.....	146
Пример 31. № 7. Песня скальда-баса № 9.....	146
Пример 32. № 10. Песня скальда-тенора.....	147
Пример 33. № 7. Скандинавский танец.....	147
Пример 34. № 8. Скандинавский танец.....	148
Пример 35. № 11, песня Хальфдана.....	148
Пример 36. № 7а. Ариозо Сверкеля, 1 раздел.....	159
Пример 37. № 7а. Ариозо Сверкеля, 3 раздел.....	159
Пример 38. № 7б. Романс Сверкеля.....	160
Пример 39. № 1. Дуэттино, партии Кирстен.....	160
Пример 40. № 4. Фрагмент партии хора.....	161
Пример 41. № 6. Каватина Сверкеля.....	161
Пример 42. № 1. Фрагмент партии Этле.....	162
Пример 43. № 2. Фрагмент партии Шута (Allegro moderato).....	163
Пример 44. Тема вступления Увертюры.....	163
Пример 45. № 9. Фрагмент песни Шута.....	164
Пример 46. № 9. «Ослиный» дуэт Этле и Шута.....	165
Пример 47. № 3. Романс Ингеборги, фрагмент.....	165
Пример 48. № 9. Романс Этле с хором, фрагмент.....	165
Пример 49. № 4. Квартет и хор, фрагмент.....	165
Пример 50. II акт, дуэт Кирстен и Сверкеля.....	166
Пример 51. Два танца, № 2 и № 9.....	167
Пример 52. «Отзвуки Оссиана», тема ГП.....	171
Пример 53. I часть Первой симфонии, тема вступления.....	174
Пример 54. Датская народная песня «Tove Lille» в обработке Н.В. Гаде.....	174
Пример 55. I часть, тема ГП.....	175
Пример 56. I часть, фрагмент темы ПП (партии кларнета и фагота).....	175
Пример 57. II часть, раздел В.....	176
Пример 58. III часть, тема ГП.....	177
Пример 59. III часть, тема ПП.....	177
Пример 60. IV часть, тема ГП, первый раздел.....	178
Пример 61. IV часть, тема ГП, второй раздел (духовые инструменты без флейты).....	179

Пример 62. IV часть, тема ПП (духовые и струнные).....	179
Пример 63. IV часть, реминисценция в разработке (флейта, гобой, кларнет)..	180
Пример 64. I часть Второй симфонии, вступление, тема валторны.....	182
Пример 65. I часть, тема ГП.....	183
Пример 66. I часть, тема ПП.....	183
Пример 67. II часть Второй симфонии.....	184
Пример 68. II часть, основная тема.....	184
Пример 69. III часть, тема А.....	184
Пример 70. III часть, тема В.....	184
Пример 71. IV часть, тема ГП.....	185
Пример 72. IV часть, тема ПП (флейта, гобой, кларнет и струнные инструменты).....	185

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Скандинавизм во второй половине XIX века

Е.А. Хонякина, 2023

Вторая половина XIX века характеризуется значительной активизацией территориальных споров относительно областей, граничащих со Скандинавией или же являющихся ее частью. Каждое военное столкновение провоцировало рост скандинавского самосознания, что еще более усиливало идеологию сплочения трех стран. Однако, реально оценивая мощь противников, скандинавы понимали свое уязвимое место – отсутствие необходимой силы и морального духа для заявления себя значимым игроком на военно-политической арене Европы. Именно поэтому в послевоенные периоды идеология скандинавизма значительно ослабевала, и у трех потерпевших поражение и разочаровавшихся стран – Дании, Швеции и Норвегии – практически отсутствовала мотивация сплочения. Она возрождалась каждый раз при очередном военном конфликте, но безрезультатно. В то же время, истинные грезы соперников – Дании и Швеции о первенстве в Скандинавском союзе не могли быть искоренены. Датский юрист и политический публицист Карл Розенберг (1883–1957; Carl Gustaf Edward Rosenberg) писал об этом периоде так: «Каждая из северных стран рассматривает скандинавизм как средство для достижения пользы той или иной страны, а не как общую цель, к которой нужно стремиться, ибо она – единственное спасение не для той или иной державы или народа, но для всех трех вместе. Шведско-норвежское правительство заботилось лишь о выгодах для Швеции и Норвегии и поэтому поступило так, как поступило... Извращенное понимание скандинавизма имело следствием то, что датчане оказались последними среди братских народов» [Rosenberg, 1864, s. 85–105].

Происходящие события во внутренней и внешней политике Дании спровоцировали ряд негативных процессов. Так, «в 1863 г. разразился очередной кризис, а в начале следующего года – новая датско-германская война, в результате которой датский король окончательно потерял герцогства (Шлезвиг и Гольштейн). Дания стала однородно национальным государством» [Рогинский, 1996, с. 289]. Начавшиеся процессы индустриализации, расслоения крестьянства, сложных социальных движений вызвали волну массовой эмиграции из Дании в Россию, США, Канаду, Австралию, Южную Америку, Южную Африку.

В то же время, объединенная в 1871 году Германия приветствовала сплочение Скандинавии. Первый канцлер Германской империи Отто фон Бисмарк (1815–1898) желал сформировать из трех скандинавских стран единое государство. Эта идея начала развиваться еще с 1857 года и О. фон Бисмарк был согласен вернуть Дании Северный Шлезвиг в обмен на союз с объединенной Скандинавией с целью укрепления политической позиции в Европе. Идею поддерживали Королева Великобритании Виктория, первый и единственный президент Второй Французской республики Наполеон III и король Сардинского королевства Виктор Эммануил II [Glenthøj]. Однако, несмотря на поддержку, процесс объединения Скандинавии увядал из-за различных политических настроений Дании, Норвегии и Швеции, а также во многом из-за политического союза Дании и Россией, который упрочил свою значимость благодаря браковенчанию в 1866 году будущего российского императора Александра

III и датской принцессы Дагмар – великой княжны Марии Федоровны, ставшей в 1881 году императрицей.

Когда идеи скандинавизма «застывали», интерес и внимание скандинавов переключался на другие направления. Так, в сфере искусства во второй половине XIX века произошли значительные преобразования и перемены. В литературе романтизм терял свои передовые позиции, поскольку жизнь требовала такого художественного материала, который бы отражал полностью или в большей степени происходящие события и проблемы. В формировании новых принципов свою роль сыграл интерес датчан к зарубежной литературе, в частности к французской и российской. «Основоположником и лидером нового, реалистического направления стал выдающийся критик и литературовед Георг Брандес (1842–1927). <...> Брандес считал, что датской литературе необходимо как можно скорее преодолеть свою многолетнюю отсталость от литературы передовых европейских стран, “прорваться” сквозь оболочку косности и консерватизма к современным темам, сюжетам и проблемам» [Куприянова, 1996, с. 378]. Общеизвестными работами автора стали «Главные течения в европейской литературе XIX в.» (т. 1–6, 1872–1890), «Русские впечатления» (1888), «Польские впечатления» (1888). Благодаря Г. Брандесу новое направление получило название «литературный прорыв».

Последующее развитие идеи скандинавского сближения проявило себя в 1900–1905 годы и получило название неоскандинавизма. Основным импульсом стало обновленное прагматичное желание скандинавов объединиться за счет расширения сфер деятельности: экономической, политической, культурной, социальной. Одной из причин такого очередного всплеска идей сплочения послужила рефлексия над собственными неудачами в союзническом деле, а также возрастания скандинавского национализма в противовес политики соседних стран – Германской и Российской Империй. Другой причиной стало нежелание Дании и Швеции предоставлять Норвегии и Исландии независимость. Однако подобный идеологический союз трех северных королевств вновь потерпел неудачу по все той же причине – подсознательного неприятия датчан, шведов и норвежцев друг друга. И далее идея неоскандинавизма в трех северных странах продолжала такое же циклическое развитие. В этой связи важно упомянуть известного норвежского языковеда Софуса Бутге (1833–1907) Elseus Sophus Bugge), написавшего в 1903 году доклад «Северное единство», в котором излагал концепцию лингвистическую общность истоков скандинавских языков, педалировал идею «аполитичного скандинавизма», т.е. не формального, а культурного объединения для улучшения понимания северных народов друг друга. Эти мысли были подхвачены норвежцами, однако своеобразно интерпретированы: главной идеей становилось прекращение конкуренции между скандинавскими странами, проявления искреннего сотрудничества, и устремленность к образованию Соединенных Штатов Европы [Ванкукер, 2021, с. 298].

В период Второй мировой войны Германия, имея политическую и идеологическую гегемонию, вносила раздор в скандинавский мир, оказывая поддержку в разное время трем королевствам – спонсируя одних, оставляя других без должного внимания, разжигая ненависть трех народов между собой. Послевоенное сотрудничество также не было реабилитировано. Разделение было и политическим – Дания и Норвегия вступили в НАТО, в то время как Швеция и Финляндия сохранили нейтралитет. Сформулированные идеи скандинавского союза НОРДЕК (экономическое содружество Дании, Швеции, Норвегии и Финляндии) и СКАНДЕК (содружество Дании, Швеции и Норвегии), организованные как «антитеза» возрастающей роли

Европейского экономического сообщества, были оставлены. Однако, идеи скандинавизма, которые теперь стали именоваться как нордизм, реализовались в территориальных сферах – скандинавам пересекать границы между своими странами стало проще с бюрократической точки зрения, и также в 1955 году была принята Северная конвенция социальной безопасности. В последней трети века было осуществлено движение друг к другу: 1972 год – создание Северного Совета, включающего в себя Швецию, Данию, Норвегию, Исландию, Финляндию, Гренландию, Фарерские острова и Аландские острова. Целью объединения стала сплоченность экономики, культуры и социальных вопросов северного региона. Это объединение существует по настоящее время. Как отметил датский историк Серен Хейн Расмуссен (Søren Hein Rasmussen): «Дания и Норвегия выбрали присоединение к Западу, а Швеция и Финляндия остались нейтральными. Однако северные страны объединились для налаживания сотрудничества в других областях, причем оно приняло широкий и длительный характер» (цит. по: [Ванкукер, 2021, с. 301]).

Таким образом, взаимодействие главных национальных идей в датской культуре второй половины XIX века можно представить следующей схемой (Рис. 6).

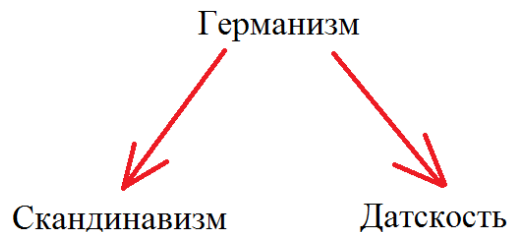


Рис. 6. Схема взаимодействия трех концептов во второй половине XIX века

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Противостояние Р. Раска и Я. Гримма: взгляды на скандинавизм и германизм

Е.А. Хонякина, 2023

Зерно споров было посеяно решением Я. Гримма дать название собственному собранию «Германская мифология» («Deutsche Mythologie», 1835) [Grimm, 1875–1878], где автор описывает модели мифологии древних германских племен, которые занимали территории центральной и северной Европы, основываясь на структуре известной ему скандинавской мифологии. Именно это решение, сформированное уязвленным чувством национального, вызвало у многих исследователей Дании и Англии особенно острую реакцию [Колчигин, 2024, с. 19]. В свою очередь, находились и те оппоненты, кто обосновывал для себя близость датского и немецкого, но совершенно противоположное английскому: «Гримм, нидерландцев и датчан ты уже прибрал, но что с англичанами? Они тоже – deutsch? Им это не понравится... У нас большой флот, и нас лучше не злить» [Excerpts, 2014, p. 202].

Сам же Я. Гримм на подобные заявления отвечал следующее: «Всем народам по природе свойственно замыкаться, сторониться чужеземного. Язык и эпос каждого народа счастливо живут лишь в домашнем кругу; течение языка сохраняет чистоту и прозрачность лишь до тех пор, пока оно упирается в родные берега... Впрочем, река, впитывая чистую родниковую воду своих верховий, впадает в конечном итоге в бескрайний океан: когда народы соседствуют, то судьбы их неизбежно объединяются» [Grimm, 1875–1878, S. XIX]. Приведем еще одно яркое высказывание Я. Гримма, которое со всей очевидностью раскрывает позицию немцев о соотношении ключевых понятий национальной идентификации: «Как можно заметить, слово “немецкий” (deutsch) я использую в обобщенном смысле: в это понятие входят и скандинавские языки. Многие предпочли бы понятие “германский” (germanisch), в которое немецкое и скандинавское входили бы как частные случаи. Впрочем, *скандинавские ученые теперь официально отказываются признавать свое племя германским* (курсив наш – Е.Х.), и мы не станем навязывать им это имя, почетное со времен римлян. Однако предполагаемый скандинавами термин “готский” тоже не годится: готы – это вполне определенный народ, и называть так же другие народы невозможно. Тогда остается только слово “deutsch” – оно достаточно общее и не обозначает какой-то один народ (о происхождении этого термина здесь я говорить не буду). *Скандинавы не называют себя немцами (и даже противопоставляются немцам), но это несущественная деталь* (курсив наш – Е.Х.): даже англичане, которые, как известно, происходят от англов и саксов, тоже уже не зовут себя ни немцами, ни германцами. Любое общее название подходит не для всех времен, но для истории такие обобщения необходимы. Когда в тексте подчеркивается специфика того или иного языка, то разница понятна и без специальных пояснений» [Grimm, 1819, S. XXXVIII].

В заявлении, имеющим фактически манифестный характер, под «скандинавскими учеными» подразумевается, прежде всего, Р. Раск, который еще в 1809 году раскритиковал другого немецкого филолога Иоганна Кристофа Аделунга (1732–1806; Johann Christoph Adelung), впервые присоединившего скандинавские языки к германским, и выдвинул такие версии: «Не знаю, по какой причине Аделунг причисляет северные языки к германским – то ли это ложный национализм, то ли просто непростительное незнание скандинавских наречий» [Rask, 1838, s. 452]. Сам Р. Раск

выделил скандинавские языки в самостоятельную отдельную ветвь из-за их явного несовпадения с нижненемецким, который, в свою очередь, имеет меньше отличий от верхненемецкого. В качестве аргументов лингвист отметил такие особенности как наличие уникальной системы склонений, специфика клитик¹⁸⁰ и др. [Колчигин, 2024, с. 23].

Я. Гримм, также, как И. Аделунг, попал под огонь критики Р. Раска. Главным тезисом последнего было обвинение в «избыточном патриотизме» автора «Германской мифологии». В то же время, учитывая весь контекст противостояния, идеи самого Р. Раска также могли носить политический характер, связанный с процессом отстаивания национальных интересов. Примечательно, что и среди немцев возрастало чувство национальных привилегий.

Все собственные передовые идеи датский лингвист продолжает в своей ключевой работе «Путеводитель по исландскому или древнескандинавскому языку» («Vejledning til det Islandske eller gamle Nordiske Sprog», 1811) [Rask, 1811], где еще более подчеркивает независимость скандинавских языков от германской ветви и для обозначения древнего семейного единства вводит термин *gotisk*. Готы, как считал Р. Раск, были единственным племенем, которое расселялось к северу и югу от Балтийского моря¹⁸¹. И именно готский язык важно считать единственным возможным звеном между германскими и скандинавскими языками, и, соответственно, данной семье необходимо дать название «готской» [Rask, 1811, s. VII-VIII]. В переписке с Я. Гриммом датский исследователь яростно отстаивал свои убеждения [Briefwechsel, 1885, S. 95-97].

Наиболее полно Р. Раск сформулировал предложенную им классификацию в «Исследовании происхождения древнескандинавского или исландского языка» («Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse», 1818). В частности, он дал следующие термины: «*gotiske*, “готские”, – общее обозначение; *nordiske*, “нордические”, – скандинавские языки; *germaniske*, “германские”, – языки внутренней Германии, подразделяющиеся на *saksisk* и *tysk*, то есть ниже- и верхне-немецкий» [Rask, 1818].

Вполне ожидаемо, что такие изыскания не были восприняты Я. Гриммом с одобрением. В 1811 году (т.е. задолго до выхода в свет «Германской мифологии») немецкий исследователь написал в рецензии на исследование Р. Раска: «В том, что касается языка и мифологии. *Deutsch* – лучший термин из имеющихся: мифы, как и языки, у нас и у скандинавов весьма близки. В историческом контексте вполне можно использовать старинное слово *thiotisch*; непривычность этой устарелой формы скроет мнимую немецкую гордыню. К тому же, эта форма лучше соприкасается с северной традицией: слово *thiod* в древнескандинавском было так же распространено, как и у нас; шведов называли *Suithiod*, Ютландию – *Thioda*...» [Grimm,

¹⁸⁰ «Клитика – синтаксически свободный, но фонетически несамостоятельный грамматический элемент: частицы «не», «же», «ли» или предлоги «у», «на», «в» в русском языке. <...> Например, клитика. «не» и «ли» не имеют самостоятельного ударения и примыкают к тому слову или группе слов, к которым относятся по смыслу: к глаголу («не пришел», «пришел ли»), существительному («не Маша», «Маша ли»), предложной группе («не в городе», «в городе ли») и т.д. [Тестелец, 2004–2017]. Аналогичные модели существуют и в других языках.

¹⁸¹ Не стоит забывать, что из Скандинавского полуострова также мигрировало племя свеев (свевов, свеонов, семионов). Однако до сих пор нет достоверных источников о том, являются ли они самостоятельным племенем или являются частью готов.

1869]. Известно и другое примечательное высказывание Я. Грима: «*готская* (курсив наш. – Е.Х.) азбука – особенная, изобретенная не Ульфилой¹⁸², но гораздо *древнейшего происхождения* (курсив наш. – Е.Х.)» (цит. по: [Стрингольм, 2023, с. 178]). Следовательно, немецкий филолог все-таки признавал готские истоки культурной германо-скандинавской общности, однако, тем не менее, более активно отстаивал другие свои концепции.

В дальнейшем между двумя исследователями не произошло конструктивного диалога. Р. Раск продолжал следовать собственным убеждениям, которые, к сожалению, не нашли последователей и ныне полностью отвергнуты: скандинавские языки относятся как часть германской ветви, а наименование «готский» осталось за языком готов.

Совершенно противоположная ситуация сформировалась у Я. Гримма. Издав собственную «Немецкую грамматику» («*Deutsche Grammatik*», 1819), он оставил попытки прийти к какому-то компромиссу, навсегда отрекся от терминов *thiotisch* и *germanisch* и окончательно закрепил *deutsch*. Это определение фигурирует и в последующих его работах – «Немецкое право в древности» («*Deutsche Rechtsaltertümer*», 1828) и «Германская мифология». Таким образом, немецкий филолог отказался от термина «германский», поскольку такое определение не было воспринято Р. Раском, со скандинавской стороны, как «всеобщий». Напомним, что у древнеримских историков «Германией» называлась только континентальная часть германоговорящего региона. Термин «*deutsch*» Я. Гримм использует в его архаичном значении – как современный аналог старого определения «*thiotisch*» [Колчигин, 2024, с. 27]. Однако слово «*deutsch*» окончательно сформировалось только в XIV в., и первое его упоминание было представлено в старейшем правовом сборнике «Саксонские зеркала», где однозначно указывается, что «*deutsch*» (также вариант «*düdesch*») распространяется на *все немецкие земли, т.е. территории саксов, баварцев, франков и швабов*¹⁸³. Соответственно, скандинавские территории в этот перечень не входили. Помимо этого, уже в английском языке также бытовал этот термин, и в XIV в. он имел форму «*duche*» и являлся общим обозначением всех *нескандинавских* германских языков, на которых говорят на материковой части Европы¹⁸⁴.

Как отмечает переводчик «Германской мифологии» Д.С. Колчигин: «Исследование Гримма посвящено воссозданию мифологической системы “внутренней”, то есть континентальной Германии: скандинавские мифы, как автор говорит во введении, используются им только в качестве системной опоры и объектом исследования не являются. В этом смысле описываемая Гриммом мифология – не всегерманская; здесь создается существенная историко-этнонимическая проблема: трактат охватывает мифологические представления племен и народов от глубокой древности до приблизительно XIII–XIV веков. Соответственно, речь постоянно заходит об

¹⁸² Ульфила, также Вульфила (ок. 360 – ок. 430 годов) – готский миссионер, переводчик и создатель готского алфавита. До появления готской азбукой готы пользовались рунической письменностью, которая считалась языческой и варварской. Вследствие этого для перевода библейских текстов на готский язык необходим был новый алфавит.

¹⁸³ В оригинале «*Jewelk düdesch lant hevet sinen palenzgreven: sassen, beieren, vranken unde svaven*» («В каждой немецкой земле есть свой пфальцграф: у саксов, баварцев, франков и швабов»). [Примечание §1. в 343 Третьей книге. URL: https://archive.org/stream/dessachsenspiegel00homegoog/dessachsenspiegel00homegoog_djvu.txt Дата обращения 18.04.24].

¹⁸⁴ P.A.F. van Veen en N. van der Sijs (1997), *Etymologisch woordenboek: de herkomst van onze woorden*, 2e druk, Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen.

ингевонах и других прагерманских племенах, о готах, об англосаксах» [Колчигин, 2024, с. 26–27]. Следовательно, использование слова «deutsch» в названии данного труда в значении «общий» для скандинавов и континентальных германцев не является корректным. Но в XIX веке данные идеи удачно вошли в сферу пангерманизма¹⁸⁵, что и привело к усилению национальных идей среди немцев.

При этом, несмотря на подобную неточность употребления термина «deutsch» как общегерманского и скандинавского, некоторые идеи Я. Гримма были поддержаны немецким поэтом, драматургом и филологом Иоганном Людвигом Уландом (Johann Ludwig Uhland; 1787–1862): «Гримм отказывается от термина *germanisch*, считая его недостаточно общим; для своих целей он вполне мог пользоваться словом *deutsch*, потому что он всегда ведет речь об определенных народах и языках (о готском, древнесаксонском, древнескандинавском и так далее). Нам же для наших целей, требуется *коллективное обозначение всех взаимосвязанных (по языку и происхождению) народов, за исключением скандинавов. Поэтому мы обращаемся к термину Germanen, germanisch...* (курсив наш – Е.Х.)» [Uhland, 1868, S. 468]. Уместно здесь вспомнить высказывание Р. Вагнера в статье «Что есть немецкое?» (1865), безоговорочно поддержавшего немецкого лингвиста: «Как показал Якоб Гримм, *diutisk* («*thiotisch*») – прим. Е.Х.), или *deutsch*, означает нечто родное для нас, причем мы здесь – это все говорящие на взаимопонятных языках» [Wagner, 1888, S. 38].

¹⁸⁵ Ввиду существовавших сложностей в политическом объединении в начале XIX века, перед немецкой интеллигенцией стоял вопрос о нахождении национального единства, вектор которого мыслился именно через культуру. Подобные устремления проявлялись в конце XVIII века, когда писатели движения «Буря и натиск» обретали необходимую немецкую самобытность путем обращения к народным песням, обычаям и литературе. Такой предромантически идеализированный образ Средневековой германской культуры континентальной Европы устремлял немцев конца XVIII века к духовному единству. Подобный акцент на историю и традиции придавал причинам объединения и, соответственно, пангерманизму глубоко мифологический характер.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Отражение национальных маркеров в датской живописи XIX века¹⁸⁶

Равнины



Йохан Томас Лундбю
«Дольмен в Раклеве, Рёснес». 1839



Йохан Томас Лундбю
«Пейзаж в северной Зеландии». 1842



Данкварт Драйер
«Пейзаж близ Тёринга в Ютландии». 1843



Вильхельм Кюн
«Ютландские леса». 1845

¹⁸⁶ Иллюстрации взяты из открытых интернет-источников.

Леса

Кристен Кёбке
«Пейзаж со стогами, высокими деревьями и пасущимися овцами
в окрестностях Копенгагена». ок. 1836.



Петер Кристиан Тэмсен Скоугор
«Дубы в Нордсковене близ Егерсприса, Зеландия». 1843



Ханс Андерсен Бренкильде
«Оденсе». Без года создания



Петер Кристиан Тэмсен Скоугор
«На заднем плане церковь Вордингборг и Гусиная башня.
Сентябрьский вечер». 1865

Водная стихия



Вильгельм Кюн
«Пейзаж из Силькеборга». 1848



Петер Кристиан Тэмсен Скоугор
«Летний день в Бондедаммене в Хеллебеке». 1861



Антон Мельби
«Маяк “Эддистон”». 1846



Антон Мельби
«Датский паровой фрегат “Ютландия”». 1866

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.**Б.С. Ингеман «Охота короля Вальдемара» (фрагменты)***(перевод Е.А. Хонякиной)*

На прекрасных равнинах Зеландии, на берегу Балтийского моря,
Там, где лесные птички порхают над цветочными полями,
Там, где серебряный поток теперь скользит у подножия руин,
Там в древности гордо стояла королевская крепость...

В ее золотых залах когда-то бурлила веселая жизнь,
Была шутливая речь и веселье.
Король Вальдемар построил королевский замок,
Поскольку он был богат. Но мир уже давно погрузился во тьму.

С веселым охотником-правителем когда-то мчались толпы людей.
Бывало, король подвергался опасности,
Но в чистой радости, при звуке охотничьего рога
Король и его свита забывали молиться и слушать мессу.

Давным-давно умер король Вальдемар,
Но легенда о его охоте все еще жива.
Частенько крестьянин, бредущий по ночной дороге,
Слышит, как королевские охотники с собаками крадутся мимо него.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Реконструкция содержания оперы «Смерть Бальдра» И. Хартмана

Зингшпиль И. Хартмана	Пьеса Й. Эвальда
Первый акт	
<i>Сцена 1. Бальдр и Тор в горах Норвегии восхищаются окружающим пейзажем</i> <i>Дуэт Бальдра (тенор) и Тора (баритон) «Место, которое гордо находится в безопасных горах, спокойно бросаая вызов небесам!» (Es-dur)</i>	
<i>Разговорный диалог</i>	<i>Тор узнает о влюбленности Бальдра в Нанну, но предостерегает брата от невзаимной любви. Бальдр отвечает отказом, понимая, что готов умереть от одиночества без Нанны. Тор: «Ну, погибай тогда! / Я вижу слишком ясно, что это бесполезно / Сопротивляться жестокой, вечной судьбе» [Ewald, 1889, p. 5]</i>
<i>Сцена 2. Бальдр мысленно просит Нанну отречься от Хотера, чтобы дать надежду ему самому</i> <i>Ария Бальдра «Слезы, скажите, зачем вы течете по бледным щекам гордеца...?» (F-dur)</i>	
<i>Сцена 3. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 3. Бальдр и Локи в образе старого финна. Незнакомый Бальдру путник (Локи) жалуется на голод, усталость и тяжелый путь до своей хижины. Бальдр подсказывает, что недалеко живет добродетельная Нанна, которая может приютить старца у себя. На что незнакомец отвечает, что знает Нанну как невесту короля Хотера. Не знающий об этом Бальдр в гневе удаляется</i>
<i>Сцена 4. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 4. Локи (один): «Скоро, Один, скоро твой любимец замолчит. Скоро из твоего поля зрения Бальдр исчезнет навсегда. Тогда придет твоя очередь оплакивать, тиран. Он придет – долгожданный день мести. Он придет – желанный час возмездия! Как долго ты мучил внутренности Локи, и бесстрашно топтал под своими ногами его потомков?» [Ewald, 1889, p. 13]</i>
<i>Сцена 5. Хотер в охотничьем обличье спускается меж камней в пещеру, напевая песню о белке, сидящей на вершине дуба и шорохом обманывающей охотника</i> <i>Ария Хотера (тенор) «Белка играет на верхушке сосны» (Es-dur)</i>	
<i>Разговорный диалог.</i>	<i>Хотер и Локи, представившийся неким Ванфредом, давним другом Хотера. В ходе разговора, Хотер обозначает свою ревность Нанны к Бальдру. Локи лжет, что они вместе. В Хотере просыпается ревность. Локи сообщает, что есть волшебное копьё, способное убить полубога. На прощанье дает</i>

	Хотеру рог, звук которого в любой момент призовет самого Локи. Но Хотер бросает рог: «проклят будь ты, твой рог и вся твоя магия!» [Ewald, 1889, p. 18]
<i>Сцена 6. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 6. Хотер и Нанна.</i> Хотер сообщает появившейся возлюбленной о своем желании бросить вызов Бальдру. Уходит, несмотря на попытки Нанны его остановить
<i>Сцена 7. Нанна плачет о грядущей судьбе Хотера</i> <i>Ария Нанны (сопрано) «Гнев, когда ты вне дома, лишь тлеет, душит слезы»</i> (c-moll)	<i>Нанна (одна)</i> сокрушается: «Я бессильна! Что могут мои слезы? Увы! Только кровь удовлетворит их, и Небо: ты должен истечь кровью, мой Хотер. Кто ты против полубога? [Ewald, 1889, p. 19]
Второй акт	
<i>Сцена 1. Три Валькирии</i> водят хоровод, восхваляют собственных сестер и былые славные битвы <i>Терцет Валькирий «Над горами, над долинами, над бурлящими озерами»</i> (d-moll)	
<i>Разговорный диалог</i>	<i>Валькирии</i> делятся друг с другом восхищением прошлыми победами Хотера. Валькирия Рота предостерегает остальных – когда боги спускаются с Асгарда, битва рядом
<i>Сцена 2. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 2. Три Валькирии и Хотер.</i> Воительницы одаривают Хотера волшебными копьями, способными убивать героев, демонов и великанов-ётунов во имя доблести, королевства и Одина
<i>Сцена 3. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 3. Хотер (один).</i> Терзается собственными любовными чувствами. Поет песню о любви к Нанне и неверии ей
<i>Сцена 4. Хотер и Нанна.</i> Нанна признается в любви Хотеру, сообщая свое опасение перед богами, которые могут сокрушить их пару Но Хотер все так же испытывая ревность, говорит о поединке с Бальдром	
<i>Сцена 4. Дуэт Хотера и Наны «Ах, герой Хотер, ах, герой Хотер» (D-dur)</i>	
<i>Сцена 5. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 5. Хотер, Нанна и Бальдр.</i> Нанна при Бальдре признается в любви к Хотеру. Бальдр оскорблен, но все равно желает завоевать Нанну. В ходе драки Бальдр ранит Хотера. Нанна вступает за возлюбленного, предлагая взамен свою дружбу. Бальдр соглашается, Хотер оскорблен своим проигрышем
<i>Сцена 6. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 6. Бальдр и Нанна.</i> Девушка благодарит бога за его снисхождение. Он говорит о своей надежде стать в дальнейшем ее возлюбленным.
<i>Сцена 7. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 7. Бальдр (один).</i> Празднует победу
<i>Сцена 8. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 8. Бальдр и Тор.</i> Бальдр хвастается брату своими успехами. Но Тор напоминает, что эта любовь приведет его к смерти
<i>Сцена 9. Тор</i> пытается вразумить Бальдра, предостерегает о надвигающейся опасности <i>Сцена 9. Ария Тора «Когда душа не победит».</i> Тор хочет вразумить Бальдра, говорит	

Третий акт	
<i>Сцена 1. Хотер (один) среди скал сокрушается по поводу проигрыша.</i> <i>Решается на реванш любыми способами</i>	
<i>Сцена 1. Ария Хотера «Пусть скалы дрожат, надвигается буря» (d-moll)</i>	
<i>Сцена 2. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 2. Хотер внезапно спотыкается о волшебный рог Локи, который выбросил в первом акте. Призывает трикстера, переодетого финским старцем. Локи говорит о чародейском копье, которое Валькирии изготавливают в пламени Настронда. С помощью магии переносит сознание Хотера в то место</i>
<i>Сцена 3. Три Валькирии читают заколдовывают копье в Настронде</i>	
<i>Сцена 3. Терцет Валькирий «Гремящий рев пламени Настронда» (f-moll)</i>	
<i>Сцена 4. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 4. Хотер и Локи снова в пещере. Трикстер повествует о том, как все подстроил, что изначально подбросил волшебные копья Валькириям, которыми они одарили Хотера. Появляется Валькирия Рота и дарит Хотеру заколдованное в Настронде копье. Локи и Рота исчезают</i>
<i>Сцена 5. Хотер и Бальдр.</i> <i>Монолог Бальдра о любви к Нанне</i>	
<i>Сцена 5. Ария Бальдра «Сначала проблеск надежды ослепляет наши глаза, затем все кажется спокойным и безопасным» (a-moll)</i>	
<i>Сцена 6. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 6. Бальдр и Нанна. Нанна умоляет Бальдра пощадить Хотера, ее и ее любовь к Хотеру. Полубог отказывает</i>
<i>Сцена 7. Нанна (одна). Молится богам, прося у них помощи и сил</i>	
<i>Сцена 7. Ария Нанны «О, небесные силы, вы сокрушите мою надежду» (f-moll)</i>	
<i>Сцена 8. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 8. Хотер и Нанна. Понимая, что Хотер может проиграть полубогу, что их расставание близко, Хотер и Нанна трепетно прощаются, признаваясь в любви друг к другу. Хотер напоминает, что он дал клятву сразиться с Бальдром, от которой не может отступить</i>
<i>Сцена 9. Разговорный диалог</i>	<i>Сцена 9. Бальдр, Хотер и Нанна. Начинается драка. Бальдр пытается похитить Нанну, но за нее вступается Хотер. Но из-за неудачного выпада вперед, Бальдр натывает грудью на копье оппонента и умирает</i>
<i>Хотер, Нанна, Тор, Один, боги, три Валькирии. Оплакивание Бальдра.</i> <i>Финал: Тор, Валькирии, Хотер, Нанна, хор «Гром грохочет!» (c-moll)</i>	
	<i>«Плачьте и войте, о боги и смертные, над могилой могущественного Бальдра» [Ewald, 1889, p. 73]</i>

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Иллюстративный материал к постановкам

6.1. Эскизы к опере «Смерть Бальдра» И. Хартмана¹⁸⁷



П. Крамер.

Заключительная сцена смерти Бальдра в драме Эвальда.

Нанна оплакивает тело Бальдра,
а Один и Фригг смотрят на неё с облаков



Д. Ходовецки.
Хотер и Нанна



Д. Ходовецки.
Хотер и три лесных девы Валькирии,
которые дают ему меч,
способный убить Бальдра



Д. Ходовецки.
Смерть Бальдра

¹⁸⁷ В разделе приводятся иллюстративные материалы, опубликованные на сайте <https://germanicmythology.com/works/EwaldBaldersDod.html>

6.2. Эскизы к опере «Рыбаки» И. Хартмана¹⁸⁸



Д. Ходовецки.
Принятие рыбаками
решения о спасении
иностранцев



Д. Ходовецки.
Потерпевшего
кораблекрушение
капитана доставляют
на берег



Д. Ходовецки.
Принятие рыбаками
благодарностей за спасение

6.3. Материалы к опере «Маленькая Кирстен» И.П.Э. Хартмана¹⁸⁹ *Декорации*



Цветной эскиз декораций
Вальдемара Гиллиха
1874 года для I акта
в рамках возобновления
постановки

¹⁸⁸ Иллюстративные материалы опубликованы в открытых интернет-источниках.

¹⁸⁹ Материалы и дополнительная информация взяты из архива Датского королевского театра, опубликованного на страницах сайта Датской королевской библиотеки: 1) http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504135915/http://www2.kb.dk/elib/mss/hcateater/generation/montre11_1.htm 2) http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504145550/http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/liden_kirsten/index.htm



Декорации к I и II актам в Королевском датском театре
в сезоне 1899-1900 годов.

На них изображены внутренний двор и рыцарский зал в замке Фру Мальфред.
Рыцарский зал первоначально
использовался для II акта балета А. Бурнонвиля «Вальдемар» (1835)

Исполнители

Фотомонтаж (фрагмент).
Софи Келлер (Кирстен)
и Юлиус Стинберг (Сверкель)
в постановке оперы около 1881 года



Дуэт за шахматной доской.
Эльза Трепье (Кирстен)
и Пол Вермерен (Сверкель).
Королевский датский театр
1934-35 годов



Софи Келлер в роли Кирстен,
фотография около 1880 года



Юлиус Стинберг в роли Сверкея,
фотография около 1860 года

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

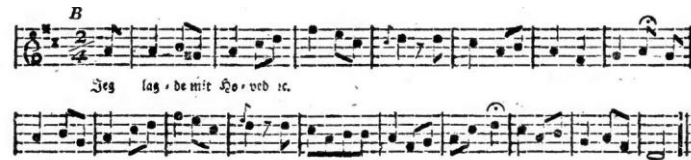
Избранные датские народные и авторские песни (фрагменты)¹⁹⁰

1) Затактовая восходящая квартовая интонация (а) V–I
и трихордные мотивы в объеме кварты (b):

«Свенд Вонвед» («Svend Vonved»), ДНП¹⁹¹



«Я преклонил голову на Холме эльфов»
(«Jeg lagde mit Hoved til Elverhøj»), ДНП



«Господин Олуф едет так далеко по земле»
(«Herr Oluf han rider saa vide om land»), ДНП



«Карл Хёфдинг – рыцарь с острова Авенсё»
(«Carl Høfding han ridder paa Avensø»), ДНП



«Наш родной язык прекрасен»
(«Vort Modersmaal er dejligt»), ДНП



«На востоке всходит солнце» («I Østen stiger Solen op»),
ДНП в обработке К.Э.Ф. Вейсе



¹⁹⁰ Образцы из сборников «Эссе о древней и современной музыке» Жана де Ла Борде и Пьера Руссье [La Borde, 1780], «Избранные датские баллады Средневековья: по печатным изданиям А.С. Веделя и П. Сива, а также по рукописным сборникам» [Abrahamson, 1814],

«30 скандинавских песен» в обработке Н.В. Гаде [Gade, 1910], «Датская национальная музыка» [Hansen, 1939].

¹⁹¹ ДНП – здесь и далее сокращение «датская народная песня».

«Это был субботний вечер» («Det var en Lørdag Aften»), ДНП



«Смерть королевы Дагмар» («Dronning Dagmars Død»),
ДНП в обработке Н.В. Гаде



«Гриммер и Кампер» («Grimmer og Kamper»),
ДНП в обработке Н.В. Гаде



«Я родился в Дании» («I Danmark er jeg født»),
Хенрик Рунг (Henrik Rung; 1807–1871)



«Ютландия» («Jylland»), П.А. Хайзе



2) Терцовые (с3) или секундовые (с2) мотивы-«покачивания»:

«В этом году родился Имир»¹⁹²
(«Ar var Allda da Ymir bugdi»), ДНП



«Агнете и водяной»¹⁹³ («Agnete hun stander»),
ДНП в обработке И.П.Э. Хартмана



¹⁹² Имир – великан из скандинавской мифологии, из которого был создан мир.

¹⁹³ Также песня имеет название «Агнете, она стоит» («Agnete hun stander»).

«Король правит замком и прочими землями»
(«Kongen raader for Borgen og saa for alle Land»), ДНП



«Датчанин направляется в крепость Борг»
(«Der gaaer Dannds i Borg gaard»), ДНП



«Господин Лаве проехал под островом»
(«Herr Lave han red sig under Ø»), ДНП



«Рыцарь в роще» («Ridderen i Lunden»),
ДНП в обработке Н.В. Гаде



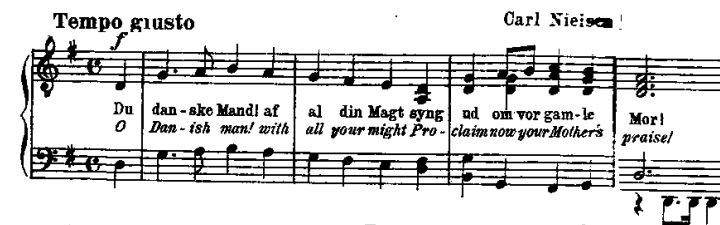
«Рыцарь Бриннинг» («Ridder Brynning»),
ДНП в обработке Н.В. Гаде



«Дания, прекраснейшие луга и пастбища»
(«Danmark, dejlig vang og vænge»),
Пол Эдвард Расмуссен (Poul Edvard Rasmussen; 1776-1860)



«Ты – датчанин» («Du danske Mand»), К. Нильсен



ПРИЛОЖЕНИЕ 8.

Военно-морская песня «Король Кристиан стоял у высокой мачты» (перевод Е.А. Хонякиной)

1. Король Кристиан стоял у высокой мачты,
Окутанный дымом и паром.
Его воины так страстно сражались,
Что голова и мозги гóтов разлетелись на куски,
Затем все вражеские корабли затонули,
Зеркала и мачты в дыму и пару.
Бегите, кричали они, бегите, кто может бежать!
Кто стоит за датчанином Кристианом в битве?
2. Нильс Юэль¹⁹⁴ прислушался к реву бури:
Настало время!
Он поднял красный флаг
И стал наносить врагу удар за ударом.
Тогда они громко закричали среди рева бури:
«Настало время! Бегите, – кричали они, –
Все, кто знает, где спрятаться!
Кто может противостоять датчанину Юэлю в бою?»
3. О, Северное море! Проблеск Весселя¹⁹⁵ рассеял
твою темную тучу!
Тогда великаны бежали к тебе,
Ибо с ним сверкали ужас и смерть.
Кита раздался рев, который рассеял
густую тучу:
Из Дании гремит Торденскюль [Вессель – прим. Е.Х.],
Каждый отдайся власти небес и беги!
4. Путь датчан к славе и могуществу,
Черное море¹⁹⁶!
Прими друга своего, неустрашимого,
Смеющего встретить опасность с презрением,
Гордого, как ты, перед лицом бури,
Черное море!
И быстро сквозь шум и игру,
И битву, и победу приведи меня к моей могиле!

¹⁹⁴ Нильс Юэль (Niels Juel; 1629–1697) – выдающийся датский адмирал дворянского происхождения. Особую военную славу ему принесли битвы с англичанами и пиратами в Средиземном море, в рамках морской Датско-шведской войны (1675–1679) принял руководство датским флотом и захватил шведский остров Готланд, «затем вместе с голландцами и бранденбуржцами участвовал в победе при острове Эланде, <...> а в следующем году, руководя боем самостоятельно, одержал над шведами две победы, при острове Мэне и в Кьогерской бухте» [With, 1903a].

¹⁹⁵ Петер Янсен Вессель (Peter Jansen Wessel; 1691–1720), более известный как Педер Торденскюль (Peder Tordenskjold; дословно – «Педер Громовой щит») – один из знаменитых датских флотоводцев Северной войны [With, 1903b].

¹⁹⁶ Имеется в виду Северное море.