

Л. А. КУПЕЦ  
Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

УДК 78.071.1

## АНТИЧНАЯ ТЕМА У КОМПОЗИТОРОВ СТРАН СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ (Э. ГРИГ, Я. СИБЕЛИУС, Д. М. ЮХАНСЕН)

Античная тематика, ставшая традиционной для европейской культуры, почти не имела резонанса в искусстве стран Северной Европы вплоть до рубежа XIX–XX вв. Среди нечасто встречающихся примеров обращения к античности – драма Ю. Стагнемуса (Швеция) «Вакханки, или Фантазия» (1812), поэма А. Г. Эленшлегера (Дания) «Хельге, или Северный Эдип» (1814) и написанные в этот же период произведения его соотечественника Ф. Палудана-Мюллера (пьеса «Венера», драмы «Тифон», «Свадьба Дриады»). Из сочинений более позднего периода следует упомянуть драму А. Стриндберга (Дания) «Гермиона» (1869). И даже в этих немногочисленных произведениях трактовка античности<sup>1</sup> необычна: так, в «Фантазиях» Стагнемуса оргиастический мистик Орфей предчувствует появление Христа, но Орфей погибает от рук почитателей Диониса (согласно мифу). «Хельге» Эленшлегера – это своеобразная интерпретация мифа об Эдипе. А для Палудана-Мюллера главным становится не сюжет мифа, а его символика<sup>2</sup>.

Крупные музыкальные сочинения, связанные с античностью, также немногочисленны в Северной Европе. Наибольшая «плотность» появления в музыке античных мифов приходится на рубеж XIX–XX вв. 1898 г. – симфоническая поэма Ю. Сельмера (Норвегия) «Прометей», написанная под впечатлением от картин М. Клингера, греческого мифа о Прометее и поэмы П. Шелли «Прометей». На рубеже столетий К. Нильсен (Дания) создаёт увертюры «Гелиос», «Пан и Сиринокс»; 1914 г. Я. Сибелиус – «Океаниды» (Финляндия). Причины такого парадокса, несомненно, связаны с распространением и влиянием стиля модерн в странах Северной Европы. В то же время рубеж веков отмечен и явным вниманием к репрезентации национального менталитета в музыкальном искусстве этих стран. В частности, для Финляндии и Норвегии это заключалось во взаимодействии яркого этнического начала со стойкой ориентацией на германо-протестантскую культурную парадигму<sup>3</sup>.

Технологию взаимоотношений «своего» и «чужого» в контексте освоения античной темы крупнейшими композиторами Норвегии и Финляндии целесообразно проследить по двум векторам:

– сравнительно-типологическому – для выяснения амплитуды и приоритетов в национальных традициях;

– историко-генетическому – уточняющему динамику изменений в определённой национальной культуре.

### «Музыкальная античность» в романсах Э. Грига и Я. Сибелиуса

В творчестве крупнейших композиторов Норвегии и Финляндии – Э. Грига и Я. Сибелиуса место и значение античной тематике не равнозначно. Причины этому кроются в различном социокультурном контексте, оказавшем непосредственное влияние на личностную и творческую самоидентификацию композиторов.

Наиболее ярко специфика восприятия античности обоими композиторами проявляется при сравнении двух романсов – «Эрос» Грига на стихи О. Бенциона (1900) и «Гимн Таис» Сибелиуса на текст А. Боргстрёма (1909). Удивительно сходство во внешней атрибутике этих произведений: написаны в первое десятилетие XX в., обращены к античному образу любви, в них использованы тексты на иностранных для композиторов языках (датском – у Грига, английском – у Сибелиуса).

Будучи современником искусства рубежа, веков **Эдвард Григ (1843–1907)**, тем не менее, всегда оставался верен своим эстетическим позициям и «бьёрнсоновским идеалам» (среди которых – любовь к Родине и безграничная вера в лучшее будущее), сформировавшимся в эпоху «норвежского национального романтизма» (1860–1870). Вероятно, поэтому античные образы и сюжеты (в отличие от скандинавских) практически отсутствуют в творческом наследии Грига. Лишь два произведения композитора связаны с античной тематикой. Примечательно, что оба эти сочинения имеют сходные названия и один образ: фортепианная пьеса «Erotik» из третьей тетради «Лирических пьес» ор. 43 (1886) и романс «Eros» из вокального цикла на стихи О. Бенциона ор. 70 № 1 (1900).

Сам Григ утверждал, что его музыкальный стиль в романсах на стихи датского поэта Бенциона совершенно «космополитичен» (употребляя этот термин в значении «мировой»), то есть общеевропейский, в противоположность ярко национальным песням на стихи норвежских поэтов, например, А. Гарборга и О. У. Винье<sup>4</sup>. Поэтический монолог в романсе «Eros»

представляет собой своеобразную проповедь, построенную по правилам риторического высказывания. Тем самым он напрямую способствует обращению композитора к античной риторике, бывшей ориентиром для европейского профессионального искусства конца XVI – первой половины XVIII вв.

По утверждению О. Левашовой, ещё со времен учебы в Лейпцигской консерватории Григ полюбил искусство XVIII в. (в том числе кантаты Баха и оратории Генделя) и навсегда сохранил это чувство<sup>5</sup>. Григ использует как простейший и самый общий трёхчастный принцип риторической диспозиции (в композиционной структуре фортепианной партии), так и более дифференцированное по функциям построение из шести частей, считавшееся образцом ещё в античности (в вокальной партии)<sup>6</sup>. Весьма разнообразно композитор применяет и музыкально-риторические фигуры (изобразительные и аффективные), например: *anabasis, catabasis, tmesis, exclamatio, palillogia, passus duriusculus, tirata, epistrophe, circulatio*<sup>7</sup>.

В музыке романса слышны явные аллюзии, источником которых была европейская духовная музыка. Так, приверженность Грига к хоральной фактуре в фортепианной партии, долгим длительностям (целым и половинным), комплементарной ритмике создаёт стойкий эффект органного звучания, на фоне которого появляется страстная проповедь о любви. В романсе использованы и приёмы полифонической техники: простая имитация, имитация с изменением, стретная имитация (последняя указана в нотах рукой Грига). Специфическое применение простой имитации – когда фортепиано в той же тесситуре повторяет «эхом» последний тактовый мотив, прозвучавший у голоса, – напоминает не только католическую традицию репсонсорного принципа исполнения (антифоны), но и его аналоги в лютеранском богослужении Норвегии.

В этом музыкальном контексте, ориентированном на христианскую церковную культуру, образ античного бога любви, призыв к безграничной самоотдаче ему и гимн любви (заданные поэтом) воспринимаются как обращение христианина к своему Богу. Соответственно, под любовью подразумевается возвышенное, всепоглощающее чувство любви к Иисусу. Но во вступительной и заключительной фортепианных интерлюдиях (обрамляющих сольное высказывание) Григ показал и иное музыкальное восприятие образа любви. Всегда узнаваемый, модифицированный вариант мотива «любовного томления» из оперы «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, с его сугубо светским, экстагически-сверхчувственным ощущением любви, удивительно дополняет григговское прочтение поэтического образа. Такая необычная интерпретация античного Эроса (одновременно как Любви Земной и Небесной) во многом перекликается с пониманием трёх разных ступеней достижения любви человека к Богу, характерным для великого датского философа С. Кьеркегора<sup>8</sup>. Соединение же

индивидуального (субъективно-пессимистического) и всеобщего (объективно-оптимистического) в одном образе отражает в некотором роде специфику норвежского национального характера, олицетворением которого для Грига были Б. Бьёрнсон и Г. Ибсен<sup>9</sup>.

«Норвежское» в «античном» романсе Грига не ограничивается проявлением народного духа на уровне национальной ментальности, ценностных ориентиров и понятий. Сами элементы музыкального языка в этом сочинении инспирированы норвежской традиционной музыкой. Среди отличительных черт назовём:

- медленный темп основного раздела романса и четырёхдольность, ощущаемая как двудольность, явно ориентируют на музыку норвежского народного танца гангара. Кроме того, двутактовые мотивы в вокальной партии, их вариационное развитие, а также создание сложной композиции путём чередования и изменения нескольких мотивов, – всё это напоминает народный стиль хардингфеле, столь любимый Григом;

- применение лидийского лада, взаимопроникновение мажора и минора, акцентирование интервала терции по горизонтали и вертикали;

- сочетание триольного и пунктирного ритмов (Григ создаёт эффект пунктира с помощью внутритактовой синкопы);

- в основе исходного мотива *climax* (с него начинается вокальная партия романса) находится григговский «лейтмотив» – соединение нисходящей секунды и терции, характерное для старонорвежских песен.

Блестящим образцом норвежского восприятия (слышания) европейского музыкального «идеала» последней трети XIX в. является трансформация Григом вагнеровского мотива «томления». Изменение темпа (*Allegro con passion* вместо *Langsam und schmachtend*), использование танцевального ритма (напоминающего и халлинг, и краковяк) придают «тристановскому» чувству не свойственную ему жанровость и народность. Замена восходящей малосекундовой интонации на фанфарную кварту резко меняет вопросительно-ожидательный ракурс на героическую устремлённость. Дальнейшее расширение этой кварты до интервала сексты завершает метаморфозы вагнеровского мотива, утверждая элегическое, светлое и оптимистическое по своей направленности чувство.

В отличие от Грига, художественное сознание его младшего современника, финского шведа **Яна Сибелиуса (1865–1957)** сформировалось в 1890-е гг. и во многом детерминировано атмосферой европейского и финского модерна<sup>10</sup>. Известно, что любимыми авторами Сибелиуса со времён гимназии были Гомер и Гораций, а его письма пестрят латинскими и греческими словами и выражениями. Финский композитор охотно писал на античные сюжеты: то используя излюбленные модерном морские и растительные мотивы в названиях своих сочинений (например, «Дриады», «Океаниды», «Нарцисс»), то решая в патристическом духе «Афинскую песню» (ассоциирующуюся

не только с древнегреческим учением об этосе в музыке, но и с актуальной для Финляндии политической ситуацией начала XX века).

Поэтический гимн Боргстрёма, посвящённый знаменитой гетере времён Александра Македонского – Таис («земному воплощению прекрасной Елены»), стилизует поэтику древнегреческих гимнов в духе модерна. Подчёркивая двойственность в облике Таис (божественное и земное) и парадоксально искажая в последней строке предшествующий текст, поэт возвращает нас из мифов и истории Древней Греции в мир своего современника, отличающегося иронией и тяготеющего к скрывающей чувства маске. В музыке Сибелиуса эффект двойственности создаётся диахронно (чередованием двух типов моделей, ориентированных на раннеклассическую и импрессионистическую гармонию) и синхронно (архаически звучащая вокальная мелодия располагается в атмосфере европейского классико-гармонического языка). Сама мелодия за счёт плавности движения, ровности ритма, неторопливого темпа и небольшого диапазона вызывает ассоциации и с волнистыми линиями орнамента в модерне, и с музыкой пифийской оды Пиндара, и с мелодикой карело-финских рун.

Несмотря на казалась бы различную интерпретацию «эротического» образа (*quasi*-барокко – у Грига и *à la Art Nouveau* – у Сибелиуса), существует общее в их восприятии античной темы. Это проявляется: 1) в понимании античности в духе Ницше; 2) в подчёркивании визуальной доминанты звуковой реализации текстов; 3) в способах музыкального воплощения античности как архаики. Кроме того, в романсах Григ и Сибелиус широко используют элементы традиционной музыкальной культуры своих стран, что придаёт их античности национальный – норвежский или финский – оттенок.

### Метаморфозы античной темы в норвежской музыкальной культуре 1930-х гг. (Д. Монрад Юхансен)

Место и значение античной тематики в художественном мире Грига можно определить как периферийно-маргинальное уже только потому, что музыкальным результатом явились произведения, ставшие обычными и спорадическими в контексте творчества великого норвежца. Совершенно иное качество демонстрирует сочинение Д. М. Юхансена «Пан» («Pan»), которое соотечественники, явно выделяя, называют уникальным явлением в наследии этого композитора<sup>11</sup>.

Музыка лидера норвежской композиторской школы 1920–1930-х гг. **Давида Монрада Юхансена (1888–1974)** всецело принадлежит уже XX веку (фото). Именно тогда норвежское искусство, заявившее о своей национальной самобытности ещё в последней трети XIX в., стало активно интегрироваться в общеевропейскую культуру, а порой и выступать в авангарде её новых художественных исканий (например, живопись Э. Мунка).



Давид Монрад Юхансен  
(1888–1974)

Написанное Монрадом Юхансеном по одноимённому роману знаменитого норвежского писателя К. Гамсуна симфоническое произведение «Пан» (ор. 22) было создано в 1939 г. к юбилею – восьмидесятилетию Гамсуна и ему же посвящено. В предисловии к своему творению композитор написал: «Симфоническая музыка “Пан” – это воспоминание о Гамсуне, о его бессмертном раннем произведении “Пан”. Музыка не характеризует, не описывает какое-либо событие. Она – лишь попытка дать впечатление о силах природы: как они оживают в людях и ландшафте у Гамсуна»<sup>12</sup>.

Роман Гамсуна, датированный 1894 г.<sup>13</sup>, является одним из примеров нового взлёта интереса к античному мифу в европейской культуре рубежа XIX – XX вв. Но в отличие от прежних возвратов (на это указывает Т. Г. Мальчукова), – это новое обращение к античности, когда акцентируются её архаика, то есть пантеизм, мифопоэтическое мировоззрение, обрядовые истоки, связь с религиозным культом<sup>14</sup>. Такой взгляд на античность в Европе обозначился под воздействием книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в которой рациональному, светлому, «аполлоновскому» началу античной культуры было противопоставлено иррациональное, тёмное, «дионисийское». И если С. Малларме в своей эклоге «Послеполуденный отдых фавна», написанной в 1876 г., стремился «разукрасить» сюжет античного мифа, сделать его ещё более наглядным, то Гамсун в своём романе видит античность по-иному. Он использует античные мифы как символы. Так, в *прошлом* у Глана была собака по имени *Эзон*, которую он застрелил, спасая её от возможных мучений в будущем от рук Эдварды. В *настоящем* у Глана – новая собака, которую зовут *Кора* (грея, кора – девушка, одно из имён Персефоны – богини царства мёртвых, жены Аида). Уже в использовании этих имён виден подтекст: в *прошлом* с героем было нечто поэтически-недосказанное, а *теперь* вместо этого осталась только *смерть*.

Сам Глан – охотник, и на его охотничьих принадлежностях есть изображение бога Пана, покровителя лесов и стихийных сил. Спутник Диониса с козлиными ногами, Пан любит вино и веселье, всегда полон страстной влюблённости, играет на свирели, он – покровитель пастушества и пастухов. Христианская традиция относилась к бесовскому миру, а Плутарх считал смерть великого Пана символом уходящего античного мира<sup>15</sup>.

Гамсун не использует сюжеты античных мифов, вместо них он «разбрасывает» по роману имена-сим-

волю. Использование мифологии в прозаических жанрах представляет (особенно писателю XX в.) много новых возможностей: у Гамсуна античный миф создаёт символический подтекст реалистического повествования. Да и в целом произведение «Пан» можно отнести к широкому руслу такого явления в европейской культуре XX века, как экспансия античной тематики в прозаических жанрах (повесть и роман), родоначальником которого считается Дж. Джойс<sup>16</sup>.

Идущая от Ницше новая трактовка античности на рубеже веков изменила и место античности в ряду иных культур. Та архаика, которая стала превалировать во взгляде на античность, будучи характерной не только для древнегреческой, но и для других древних культур, привела к тому, что античность в XX в. утратила свою привилегированность и встала в равные позиции со всеми культурами. Именно поэтому в романе Гамсуна античные герои соединены с библейскими: красавица *Ева* становится женой *кузнеца* (аналогом которого в древнегреческой мифологии выступал Гефест – друг Прометея). Он же, кузнец, создаёт оружие, с помощью которого Глан невольно убивает *Еву* (первую женщину на Земле, жену Адама). Наряду с антично-библейской тематикой Гамсун обращается и к норвежским преданиям и легендам: о Дидерик и Изелине, о девушке в башне, о юноше и двух девушках<sup>17</sup>.

Возникающий в романе «диалог» равноправных эпох и культур стал в дальнейшем особенностью творческого сознания XX в. и ярко продемонстрирован Г. Гессе в его произведении «Паломничество в Страну Востока», написанном в начале 1930-х гг.<sup>18</sup> Несмотря на название аллегорической повести – «Паломничество в Страну Востока», – это паломничество героя в прошлое европейской культуры и искусства. И Юхансена, творившего (как и Гессе) в период между двух войн – очень сложное для Европы, и Норвегии в частности, время, волнуют те же вопросы о жизни и искусстве. Вероятно, поэтому музыка И. Стравинского стала одним из самых запоминающихся впечатлений норвежского композитора в Париже весной 1920 и летом 1928 г.<sup>19</sup> Ведь именно Стравинский, по мнению В. П. Варунца, единственный аккумулировал в своём творчестве многообразие музыкальных прототипов и первый смог совместить стилистику разных эпох в пределах одного сочинения<sup>20</sup>.

Вслед за Стравинским (и отчасти Гессе) Монрад Юхансен в произведении «Пан» обращается к различным стилистическим моделям в области жанра, тематизма, оркестровки и др. Само название – «Симфоническая музыка “Пан”» создаёт двойственность в жанровом плане. С одной стороны, оно указывает на жанр программной симфонической поэмы, столь любимый композиторами-романтиками второй половины XIX в., а с другой стороны, очевидно и стремление Юхансена «нейтрализовать» программность и обратиться в руслу «абсолютной» музыки – тенденция, характерная для неоклассицизма и вообще му-

зыки XX столетия<sup>21</sup>. На жанр симфонической поэмы (или программной симфонии) намекают сами темы и их возможные связи-ассоциации с героями романа Гамсуна: тема валторны – образ леса, тема флейты – Эдварды, тема гобоя – Евы, призывно-фанфарная тема – Глана-охотника.

Музыкальное пространство у норвежского композитора изобилует интонационно-тематическими и фактурно-оркестровыми аллюзиями-ассоциациями с прославленными сочинениями его великих европейских предшественников: «Прелюдиями» Листа, «Послеполуденным отдыхом фавна» и «Облаками» Дебюсси, «Царём Эдипом» и «Поцелуем феи» Стравинского. В «Пане» отчётливо воспринимается и его австро-немецкий музыкальный исток, связанный у Юхансена со стилем И. С. Баха, Р. Вагнера, И. Брамса, Р. Штрауса и Г. Малера.

Диалог культур и эпох весьма нагляден в эпизодах, где происходит одновременно совмещение разных стилистических моделей: например, соло флейты в начале произведения Монрада Юхансена. Ремарки автора – «Квази-фантазия», многочисленные изменения темпа и характера, – всё это является принадлежностью и показателем романтической эпохи в музыке. Ещё одним неотъемлемым атрибутом этой эпохи стало использование тембра солирующей скрипки, который давал композиторам большее богатство обертонов и динамических нюансов. Нарушение Юхансеном стилового единства выразилось в замене предполагаемой скрипки на флейту, чья тембровая семантика в истории музыкальной культуры иная: не сугубо интимная романтическая (как у скрипки), а более объективная классическая и неоклассическая. В дальнейшем эффект этой «двойной оптики», в которой выражаются стилевые элементы разных эпох, усиливается за счёт одновременного звучания флейты (воплощающей общие формы движения, характерные для раннеклассической музыки) и струнных (вариант лейтмотива «томления» из «Тристана и Изольды» Вагнера).

Отличие от Грига, в музыкальном мире Монрада Юхансена наблюдается явное расширение историко-географического ареала культурных ориентиров: немцы – Бах, Вагнер, Брамс, венгр – Лист, француз – Дебюсси, австриец – Малер, русский – Стравинский. Подобная «экстенсивная» тенденция наряду с «интенсивной», создаваемой сложным синтезом стилистических моделей, свидетельствуют о принципиальном изменении интересов в национально-культурной парадигме: от немецкой – к французской и шире, – общеевропейской.

«Музыкальная античность» Грига, будучи «чужой» и далёкой по духу, тем не менее, слышится как явно «своя» – норвежская. А представленная спустя сорок лет уже отчасти «своя античность» Монрада Юхансена воспринимается не столько с национальным оттенком, сколько целиком в русле общеевропейских и мировых культурных процессов<sup>22</sup>.

\*\*\*

Для национальных культур, расположенных на периферии Европы (и, в первую очередь, России и стран Северной Европы), обращение к античной теме всегда было симптоматичным. Использование античных образов и сюжетов в художественном творчестве отража-

ло не только образованность авторов и их стремление приобщиться к истокам европейской культуры. Это была и своеобразная декларация своей принадлежности к европейскому менталитету и ценностям западной цивилизации, чей художественный мир для молодых национальных школ олицетворяло новое искусство.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под античностью в данной работе подразумеваются сюжеты, образы, персоналии и феномены в истории и культуре всего периода античности (цивилизация Древней Греции и Древнего Рима).

<sup>2</sup> См.: Григорьева Л. Г., Карху Э. Г., Хачатурян Д. К. Литературы скандинавских стран и Финляндии [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 6. – М., 1989. – С. 256–281; История всемирной литературы. В 8 т. Т. 7. – М., 1991. – С. 416–452.

<sup>3</sup> О специфике формирования музыкальной культуры Финляндии от Средневековья до начала XX века см.: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии (конец XIX – начало XX веков). – Петрозаводск, 2005. О взаимоотношении этнической и национальной культур см.: Культура: теория и проблемы. – Л., 1995. – С. 39–41. Проблеме религиозной ментальности Грига посвящена работа: Шулакова Ю. С. Последнее сочинение Э. Грига: к проблеме скандинавской религиозной ментальности // «Своё» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера. – Петрозаводск, 1997. – С. 81–83.

<sup>4</sup> Григ Э. Избранные статьи и письма. – М., 1966. – С. 117.

<sup>5</sup> Левашова О. Е. Эдвард Григ. – М., 1975. – С. 87.

<sup>6</sup> Подробнее об использовании риторической диспозиции в музыке барокко см.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М., 1983.

<sup>7</sup> Описание фигур дано по: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб., 1999. – С. 231–232.

<sup>8</sup> См.: Быховский Б. Э. Кьеркегор. – М., 1972; Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. – М., 1994.

<sup>9</sup> Григ Э. Указ. соч. С. 337.

<sup>10</sup> О биографических и художественных связях Сибелиуса со стилем модерн см.: Скорина Е. Г. «Сага» Я. Сибелиуса и стиль модерн // XIII конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка Скандинавских стран и Финляндии. – М.; Петрозаводск, 1997. – С. 347–349.

<sup>11</sup> Гриндэ Н. История норвежской музыки. – Л., 1982. – С. 169. «Пан» – самое популярное произведение композитора: с 1952 по 1962 г. оно было исполнено почти 50 раз в 17 странах. Это его единственное сочинение на античную тему; подавляющее большинство других работ декларирует норвежскую направленность (в названиях, сюжетах и текстах). А сам Монрад Юхансен является автором монографии об Э. Григе, опубликованной в 1934 г. (пер. на англ. – 1938).

<sup>12</sup> Из авторского предисловия к партитуре «Пан»: Johansen Monrad. Pan. Symphonische Musik / Ed. C. F. Peters. – Oslo, 1942. На тексты К. Гамсуна в 1915 г. композитор написал Три песни для голоса и фортепиано (ор. 2).

<sup>13</sup> Год создания эпохального в европейской музыкальной культуре произведения – «Послепруденный отдых фавна» К. Дебюсси по эюлоге С. Малларме.

<sup>14</sup> Мальчукова Т. Г. Античность и мы. – Петрозаводск, 1991. – С. 60.

<sup>15</sup> Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 424–425.

<sup>16</sup> Подробнее об этом см.: Мальчукова Т. Г. Указ. соч. С. 61–62.

<sup>17</sup> См.: Неустроев В. К. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). – М., 1980.

<sup>18</sup> Гессе Г. Паломничество в Страну Востока. – М., 1984. – С. 39–40.

<sup>19</sup> Гриндэ Н. Указ. соч. С. 166.

<sup>20</sup> Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. – М., 1988. – С. 47.

<sup>21</sup> Варунц В. П. Указ. соч. С. 52–54.

<sup>22</sup> Примечательно, что Кари Михельсен указывает на три элемента, составляющих специфику стиля Д. М. Юхансена: приверженности норвежской национальной традиции, пейзажной колористичности и явном интересе к старинной полифонической музыке (хоралам). См.: Michelsen K. Johansen. David Monrad // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. / General Ed. St.Sadie. – London, 2000 (CD-ROM).

### Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова

