

А. А. ШИХЕРИНА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 78.036: 785.1

«ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДУШИ» (О ШЕСТОМ КВАРТЕТЕ ВИЛЬГЕЛЬМА СТЕНХАММАРА)

Вильгельм Стенхаммар (1871–1927) – шведский композитор, дирижёр, пианист (см. ил. 1). Шесть струнных квартетов, созданные им с 1894 по 1916 годы, составляют золотой фонд национального искусства Швеции. Последний – Шестой – квартет относится к позднему периоду творчества композитора. Появление сочинения осенью 1916 года вызвало противоречивые отклики. Рецензенты удивлялись непохожести нового камерного опуса на прежние квартеты



Ил. 1. В. Стенхаммар
(Р. Тегерстрём, 1900)

автора: «Здесь не было игривого шарма, как в Пятом, красноречия и размаха ... как в Четвёртом»¹. На момент написания последнего квартета Стенхаммар был уже известным дирижёром и художественным руководителем Гётеборгского оркестрового общества, пианистом и общественным деятелем. Его перу принадлежали две симфонии, два фортепианных концерта, пользующихся большой популярностью, часто исполняемые вокальные и хоровые произведения. Он – признанный лидер национальной шведской школы.

Последний камерный опус стал свидетельством наступающего творческого и психологического кризиса Стенхаммара. Тяжёлое душевное состояние, которое перешло в крайнюю депрессию, было вызвано хронической усталостью, изнурительной дирижёрской и административной работой. В письме композитора к руководству Гётеборгского оркестра говорится: «...последствия этого переутомления тяготили и затрудняли мою работу в течение всего сезона, и когда, наконец, он закончился, я опустил руки, и произошло то, что произошло. *От меня убрали костыли, и я упал*»².

Другой причиной кризиса стала смерть его лучшего друга – создателя и бессменного руково-

дителя известного квартета, знаменитого шведского скрипача и композитора Тура Аулина³. Благодаря их многолетнему сотрудничеству Стенхаммар написал ряд значительных камерных сочинений, занявших видное место в репертуаре шведских и европейских исполнителей. Среди них скрипичные сонаты, два сентиментальных романса, квартеты.

Психологическое, физическое и творческое напряжение выплеснулось в исповедальную музыку Шестого квартета, со звучащими в ней мотивами одиночества, горечи утраты и размышлениями о вечном. В этой связи представленный опус Стенхаммара можно рассматривать в одном ряду с другими скандинавскими квартетами: Э. Грига (*g moll*, ор. 27, 1878)⁴, К. Синдинга (*a moll*, ор. 70, 1904), Я. Сибелиуса («Сокровенные голоса», *d moll*, ор. 56, 1909). Тема «*memento mori*», которую исследователи выделяют в «Сокровенных голосах» Сибелиуса⁵, становится «краеугольной» и в замысле Стенхаммара. Об этом свидетельствуют тип образности, обращение к жанру элегии в качестве основы лирических тем, использование музыкальной символики с трагической семантикой. Кроме этого, присутствующие аллюзии на произведения Аулина, интонационные параллели с сочинениями самого Стенхаммара, так или иначе связанными с именем скрипача, позволяют говорить о мемориальном характере Шестого Квартета⁶.

Впервые композитор так открыто выразил свои переживания, рассказал «историю одной души». Это выражение является названием одного из первых автобиографических сочинений Августа Стриндберга (1849–1912) («История одной души»,



Ил. 2. А. Стриндберг
(Р. Берг, 1905)

1886) – выдающегося драматурга, «лидера новаторов в искусстве»⁷ (см. ил. 2).

«Пожалуй, ни один из писателей этого периода не смог с подобной глубиной и остротой раскрыть и художественно выразить атмосферу шведской действительности»⁸. Так, в автобиографическом романе Стриндберга «Одинокий» (1903) затронутые темы одиночества, состояния творческого кризиса, рассуждения о жизни и смерти становятся близки мыслям Стенхаммара, которые 10 лет спустя вдохновят его на создание последнего квартета. В своём романе устами героя-писателя Стриндберг говорит о себе и своих друзьях: к сорока годам «мы... почувствовали себя старыми и решили, что жизнь... уже на исходе... всё повторялось и возвращалось на круги своя»⁹. В цитируемом выше письме Стенхаммар с грустью отмечает сходные перемены в своей жизни: «Я старый капельмейстер, который стоит и отбивает такт... и не может дать ничего нового. Я чувствую, как я ослаб, как я застыл в старой форме, как я стою и стыжусь, что снова и снова повторяю мои старые замечания, которые музыканты давным-давно знают наизусть»¹⁰.

В начале XX века Стриндберг, наряду с Г. Ибсеном, становится «властителем дум» европейской интеллигенции. Его влияние сказалось в творчестве М. Метерлинка, Л. Пиранделло, позже – П. Лагерквиста, Ж. П. Сартра, Б. Брехта, Ф. Дюрренматта и др. Поэтому неудивительно, что Стенхаммар, близко знавший Стриндберга и его произведения¹¹, воплощая в Шестом квартете столь важные темы, «воспользовался» некоторыми композиционными и драматургическими приёмами, характерными для символистских пьес драматурга (к примеру, «Путь в Дамаск», «Пляска смерти», «Игра грёз», «Соната призраков»).

Обращаясь в своей исповеди к барочным жанрам и символике, Стенхаммар создаёт баланс между понятийным и эмоциональным, что обусловило многоплановость трактовки целого. Включение в романтический контекст барочной стилистики объясняется и влиянием неоклассицистских тенденций, активно заявляющих о себе в творчестве С. Танеева, М. Рegera, К. Дебюсси, М. Равеля и др.

Шестой квартет Стенхаммара представляет собой четырёхчастный цикл: I часть (*Tempo moderato, sempre un poco rubato, d moll*) – сонатная форма, II часть (*Allegro vivace, B dur*) – сложная трёхчастная форма, III часть (*Poco adagio, F dur*) – сложная трёхчастная форма и IV часть (*Presto, d moll*) – сонатная форма.

Ярким примером стилевого взаимопроникновения становится главная партия I части (пример № 1)¹². Она складывается из шести элементов, которые функционируют наподобие музыкальных слов.

Пример № 1 В. Стенхаммар. Шестой квартет. I ч., гл. п.

Первый элемент строится из двух типичных романтических оборотов (*a*, *b*). Восходящая секстовая интонация (пример № 1, *a*)¹³ в контексте творчества Стенхаммара вызывает в памяти его Сентиментальный романс № 2 для скрипки с оркестром, поскольку составляет основу музыкального материала пьесы. Романс был впервые исполнен Аулином в 1911 году. В связи со знаменитым шведским скрипачом вспоминается ещё одно сочинение Стенхаммара, в котором мотив с восходящей секстой играет центральную роль – это ранняя Соната для скрипки с фортепиано *a moll* (1899). Важно заметить, что Соната является единственным произведением, посвящённым другу композитора. Таким образом, секстовая интонация в творчестве Стенхаммара связывает Скрипичную сонату, Сентиментальный романс с именем Аулина. Но если в Сонате и Романсе упомянутый ход не наделяется специальным смыслом, то в Шестом квартете этот «сентиментальный» оборот начинает функционировать как музыкальный символ. Подобному восприятию способствует нехарактерная для XIX века гармонизация его тоническим трезвучием и акцентуация III ступени. В таком виде этот оборот напоминает начальную интонацию знаменитой арии альты «*Erbarme Dich*» («Сжался») из «Страстей по Матфею» Баха¹⁴. Если у Баха секстовая интонация воспринималась как фигура «восклицания», то в сочинении Стенхаммара с учётом перечисленных ранее аргументов она может быть трактована в качестве музыкального знака с семантикой «утраты близкого друга». Ю. Г. Кон, исследуя хоральные прелюдии Баха в свете неориторки, замечает, что «знаковость усиливается тогда, когда привычное и известное становится узнаваемым не сразу, а через цепь ассоциаций»¹⁵.

В основе мелодической линии второй формулы (пример № 1, *b*) – рисунок «падающего листа»¹⁶, также часто встречающийся в сочинениях романтиков. Своего рода стилевой эмблемой он становится для творчества Чайковского¹⁷. Благодаря пунктирному ритму мелодическая фигура Стенхаммара напоминает главную тему из I части Четвёртой симфонии русского композито-

ра. В то же время в сочинении шведского автора она характеризуется большей патетичностью. Напряжённость создаётся противоположностью восходящего мотива секвенции и её общим нисходящим движением. Противодвижение приводит к образованию скрытого двухголосия, характерного для мелодики эпохи Баха. Таким образом, обороты, составляющие первый элемент главной темы, «читаются» как в барочном, так и в романтическом контекстах.

Второй элемент – типично романтический, эмоционально более открытый (см. пример № 1). В его соотношении с первым элементом наблюдается зеркальность, что проявляется в ритмической, мелодической, фактурно-регистровой организации. При этом оба построения опираются на жанр элегии. Помимо элегичности и музыкальных аналогий, связанных с именем Аулина, на мемориальность указывает включение в дальнейший процесс темообразования музыкальных символов с трагической семантикой.

Так, основу третьего элемента составляет нисходящее поступенное движение в объёме малой септимы, которое воспринимается в качестве риторической фигуры *catabasis* (мотив «оплакивания»). Её знаковость подчёркивается резкой сменой динамики (*f*), артикуляцией (*marcato*), а также 12-кратным повторением в условиях четырёхголосного канона «*al sospiro*» («во вздох») (пример № 2).

Интонационную индивидуальность пятому элементу (пример № 2) придаёт нисходящий интервал малой септимы, повторенный на разной высоте, подчёркнутый ритмом, артикуляцией и фактурой. Соотношение мелкой и крупной длительности создаёт эффект внезапного падения, что согласуется с семантикой барочной фигуры «старческой немощи»¹⁸.

Шестой – хоральный элемент (пример № 3) образован фигурами *tnesis* («рассечение») целого на фрагменты, передающее «чувство страха, ужаса»), *aposiopesis* (генеральная пауза в качестве изображения смерти), *palillogia* (повтор мелодического оборота в том же голосе на той же высоте). Ритмическое и гармоническое варьирование мотива в сочетании с неизменностью звуковысотного уровня вызывает ассоциации с пропеванием одного и того же слова. Троекратное проведение с разными интонациями воспри-

нимается как процесс постепенного осознания его значения. В то же время угасание динамики создаёт эффект прощания, часто используемый романтиками в своих сочинениях. Вновь происходит взаимодействие романтической и барочной выразительности для резюмирования всего произошедшего ранее.

Пример № 3

I ч., гл. п.

6 элемент

Таким образом, в главной партии I части Квартета Стенхаммара создаётся «музыкальный словарь» сочинения. Выявленные в теме признаки барочной организации скажутся и в строении сонатной формы, в которой главная партия функционирует как «ядро», а остальные разделы как «развёртывание». В каждом из них будет доминировать барочная (символическая, как в разработке) или романтическая (эмоциональная, как в репризе) образность. Этот принцип чередования «рационального» и «эмоционального» сохранится и в других частях квартета.

II часть (B dur) представляет собой пример типичного для Стенхаммара скерцо «в народном духе» (см. Вторую симфонию, Четвёртый и Пятый квартеты). Имея общую с I частью интонационную базу, новый этап развития осуществляется в ином модусе. Исчезновение знаковости происходит из-за быстрого темпа (*Allegro vivace*), опоры на фольклорное начало и нового принципа темообразования. В то же время главная тема Квартета – «*temento mori*» – продолжает развиваться. Подчиняясь игровой логике скерцо, её появление носит неожиданный и эпизодический характер.

В Трио Стенхаммар рисует портрет шведского спельмана (народного скрипача). Фольклорный образ создан дорийским ладом¹⁹, гомофонно-гармонической фактурой, в которой выделяется мелодия-наигрыш у первой скрипки и бурдонный аккомпанемент. В процессе развития эта тема обнаруживает сходство с «Экспромтом» для скрипки и фортепиано (ор. 16 № 2) Аулина. В рамках мемориального жанра портрет играющего скрипача образует параллель со знаменитым шведским музыкантом. Эта ассоциация усиливается в коде, в которой от темы Трио остаётся лишь два такта

Пример № 2

I ч., гл. п.

бурдонного сопровождения, а вместо ожидаемой мелодии появляется генеральная пауза в функции риторической фигуры *aposiopesis*, изображающей смерть. Такая трактовка генеральной паузы была подготовлена репризой Скерцо, точнее, её кульминацией. Ритмические преобразования основной темы части способствовали её трансформации в риторическую фигуру *печали* (нисходящий постепенный мотив в объёме терции), что подчёркнуто динамическим усилением и переходом к имитационной фактуре.

В *Adagio* Квартета Стенхаммар впервые создаёт стилиевой контраст между частями трёхчастной формы. В главной теме сочетаются черты сицилианы и ноктюрна. Доминантовый органнй пункт, подголоски, приглушённая динамика (господство *p-pp*), медленный темп, эффект эха (образованный повторением последних звуков мелодии у виолончели) создают картинность, достойную романтических образов. В среднем разделе автор стилизует барочную музыку. В основе темы вступления, написанной в хоральной фактуре, лежит характерный для эпохи барокко мотив шага. Возникающая на его фоне мелодия содержит музыкальную фигуру *circulation* (изображение «чаши смерти»). В басу в это время звучит фригийский оборот. Тема организуется по типу «ядро–развёртывание». В кульминации среднего раздела начинается динамическая реприза III части. Здесь происходит соединение барочного пласта среднего раздела с романтической темой *Adagio*. Ночная песнь трансформируется в лирико-патетическое высказывание. Стилиевые переходы, отмеченные в Скерцо и *Adagio*, напоминают пребывание героев Стриндберга одновременно «в реальной жизни и в мире видений»²⁰.

Апофеозом трагической «истории» Стенхаммара становится *Финал*. Здесь иносказание приобретает характер аллегии. Главная тема части – жига-гарантелла трансформируется в коде в Пляску смерти. Накопление голосов в имитационной фактуре и постоянное нарастание динамики, назойливый бурдонный аккомпанемент создают эффект inferнального

хоровода, в который втягиваются всё новые и новые участники. Невозможность остановки движения обуславливает почти точное повторение всей масштабной коды²¹. Подобно тому, как в пьесе Стриндберга «Пляска смерти» во время разговора героев о конце человеческой жизни неожиданное появление «старухи отталкивающей внешности» останавливает действие, так и inferнальный танец Стенхаммара внезапно прерывается генеральной паузой с семантикой фигуры *aposiopesis*. Следующий после неё раздел воспринимается в качестве эпилога Квартета. Хоральная фактура, расчленённость на мотивы, характер исполнения (*patetico, risoluto, sforzando e ben tenuto*) вызывают в памяти последнее «слово» из символического словаря главной темы I части Квартета. Оно становится трагическим резюме всего произведения, выражающим мысль об экзистенциальной «фатальной обречённости» человеческого бытия²².

Трагическое завершение камерного опуса Стенхаммара, выдержанное в соответствии с мемориальным жанром, в то же время стало пророческим для композитора. Если душевный кризис, описанный Стриндбергом в его автобиографической «Истории одной души», был преодолен и способствовал переходу на новый этап творчества, то Стенхаммар, пережив душевную травму и создав одно из своих самых ярких сочинений, уже не мог работать как прежде. Композитор больше не напишет ни одного крупного инструментального произведения. По его собственному признанию, он застынет «в старой форме»²³, связывающей его с друзьями, довоенной Европой и национальным романтизмом. После окончания Шестого квартета, композитор «уйдёт» в прикладной жанр музыки к драмам, в том числе Стриндберга. В завершающее десятилетие жизни появятся лишь два вокальных цикла на стихотворения В. Хейденстама и Б. Бергмана и симфоническая кантата «Песнь», сочинённая к 150-летию Королевской музыкальной академии. Последний камерный опус можно назвать «лебединой песней» шведского художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del. – Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. – Del 3. – S. 221.

² Wallner B. Op. cit. Del 3. S. 259. Б. Валльнер датирует письмо летом 1917 года.

³ Тур Аулин (1866–1914) – шведский скрипач, композитор и дирижёр. Свои квартеты Стенхаммар писал для ансамбля Аулина, в котором его друг играл партию первой скрипки.

⁴ По словам Грига, в его камерном опусе предстала «история целого отрезка жизни» (цит. по: Бенestad Ф., Шельде-

руп-Эббе Д. Эдвард Григ: Человек и художник. – М., 1986. – С. 158).

⁵ Бочкарёва О. А. К интерпретации названия струнного квартета «Voces intimaе» Сибелиуса // Финская культура первой половины XX века: матер. конф. 1–3 декабря 1989 г. – Петрозаводск, 1990. – С. 74–81.

⁶ В Шестом квартете Стенхаммара элегия становится приметой мемориальности. Примеры аналогичной трактовки этого лирического жанра находим в Фортепианном трио Чайковского («Памяти великого художника»), где первая часть

обозначена «Pezzo elegiaco», и Элегическом трио Рахманинова («Памяти Чайковского»).

⁷ Выражение К. Ясперса. См.: Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог [Электронный ресурс]. – URL: http://psychiatry.ru/book_show.php?booknumber=78&article_id=5.

⁸ Хачатурян Д. К. Шведская литература [на рубеже XIX и XX веков] [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v18/v18-4152.htm>.

⁹ Стриндберг А. Одинокий // Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. – М.: Худ. литература, 1986. – С. 202. Курсив мой. – А. Ш.

¹⁰ Wallner B. Op. cit. S. 257. Отметим, что на момент написания письма Стенхаммару было всего 46 лет!

¹¹ Два мастера имели общий круг друзей, среди которых был и Тур Аулин. Композитор хорошо знал произведения драматурга, принимал участие в концертах, устраиваемых у него дома. После смерти Стриндберга Стенхаммар станет автором музыки к его пьесам «Игра грёз» (1916) и «Сага о Фолькунге» (1920).

¹² В Пятом квартете Стенхаммара сопоставление классицистских и романтических принципов было обусловлено игровой логикой в организации сочинения.

¹³ По словам Б. Асафьева, интервал сексты стал «зерном напевов» в лирической музыке XIX века и чаще всего располагался именно на V ступени. См.: Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – С. 97 и далее. Л. Мазель в своём исследовании «Роль секстовости в лирической мелодике», разъясняя популярность этой интонации, говорит, что в мелодиях гомофонного склада она создаёт «ощущение широты в соединении с мягкостью, плавностью и гармонической наполненностью» (Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – М., 1982. – С. 64).

¹⁴ Ария «Erbarme Dich» является кульминационной в «Страстях по Матфею». Мелодия изображает молитвы и рыдания Петра, его душевные терзания. Отметим, что Стенхаммар активно пропагандировал творчество Баха в Швеции. В 1898 г. он дирижировал премьерой «Страстей по Иоанну», в 1906 г. – «Страстей по Матфею». Кроме того, Стенхаммар был соавтором перевода «Страстей по Иоанну» на шведский язык, выполненного совместно со шведским литератором Эугеном Фальстедтом (1851–1935).

¹⁵ Кон Ю. Г. Бах в свете неориторики (на примере хоральных прелюдий) // Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб., 1994. – С. 102–103.

¹⁶ Выражение В. А. Цуккермана.

¹⁷ Например, в побочной партии I части Патетической симфонии, в секвенции Татьяны из «Евгения Онегина» и др.

¹⁸ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира; Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М., 2002. – С. 89.

¹⁹ Примеры дорийского лада можно обнаружить в многочисленных песнях из сборника шведских народных песен Гейера. Этот лад неоднократно применялся самим Стенхаммаром для создания национального колорита. Наиболее ярким примером стала его Вторая симфония.

²⁰ Максимов В. Беспредельный Стриндберг // Стриндберг А. Жестокий театр: пьесы [пер. с швед.]. – М., 2005. – С. 23.

²¹ Образованное механистическим повторением безостановочное движение, сопровождаемое постоянным крещендированием, напоминает образы «машины смерти» в музыке XX века, в частности, «Эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

²² Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. – М., 1987. – С. 127.

²³ Wallner B. Op. cit. S. 257.

Шихерина Анастасия Александровна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова

