

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

УДК 78.036: 785.1

АНТИТЕЗА «СЕВЕР—ЮГ» В СЕРЕНАДЕ ДЛЯ ОРКЕСТРА ОР. 31
ВИЛЬГЕЛЬМА СТЕНХАММАРА

Во второй половине XIX века Европу охватил культ путешествий. Художники северных стран, выбирая маршруты для поездки, чаще всего отдавали предпочтение Италии. Северян вдохновляли яркие краски, природа и культура этой страны. По словам М. Мищенко, «едва ли не каждое из этих путешествий знаменовало наступление нового периода творчества или появление нового значительного произведения»¹ (вспомним, Вторую симфонию Я. Сибелиуса, Вторую симфонию В. Стенхаммара и др.). Поездки на юг, с одной стороны, инициировали появление «итальянских» сочинений, как, например, Симфония № 3 *E dur* Х. Альфвена (1905), Симфония № 2 *E dur* В. Петерсона-Бергера, озаглавленная автором «Путешествие на юг» (1910), «Стихотворения» К. Снойльског², сборник стихов «Паломничество и годы странствий» В. Хейденстама³. С другой стороны, прикосновение к новой культуре побуждало мастеров Северной Европы по-новому оценить свою культуру, поскольку «знакомство с другими национальными стилями и явлениями углубляет и укрепляет национально-почвенное начало»⁴. И тогда рождались глубоко национальные и самобытные произведения. Не стал исключением и выдающийся шведский мастер Вильгельм Стенхаммар (Wilhelm Stenhammar, 1871–1927).

Творческое наследие Стенхаммара включает сочинения практически во всех академических жанрах: 2 симфонии, 2 фортепианных концерта, Серенада для оркестра, 6 квартетов, 2 оперы, хоровые и вокальные произведения, пьесы для фортепиано. Стенхаммар попеременно возглавлял оркестры Стокгольмского филармонического общества, Королевского оперного театра, Нового филармонического общества, Гетеборгского оркестрового общества. Он вёл активную просветительскую деятельность: пропагандировал музыку композиторов Скандинавии и Финляндии, первым в Швеции организовал ряд фестивалей, посвящённых творчеству Вагнера.

В ноябре 1906 года воплощается давняя мечта композитора: он едет с семьёй путешествовать по Италии. Эта поездка, продолжавшаяся до лета 1907

года, оказалась плодотворной, она стимулировала завершение ряда произведений и планирование новых. Стенхаммар пишет рапсодию для хора и оркестра «Середина зимы», заканчивает Второй фортепианный концерт. Зимой 1907 года он задумывает сочинение для оркестра под названием «Серенада». В своём письме к У. Моралесу Стенхаммар замечает: «Новое оркестровое произведение, вроде дифирамба флорентинской весне ... отчётливо звучит у меня в голове»⁵. По возвращении на родину композитор принимает приглашение на должность художественного руководителя и дирижёра Гетеборгского оркестрового общества. Эта деятельность отнимает у него много сил и времени. Работа над произведением откладывается на несколько лет. Впервые Серенада прозвучала 30 января 1914 года под управлением автора. Премьера не имела успеха, и Стенхаммар забрал партитуру, наложив запрет на её исполнение⁶. Однако в 1919 году на концерте Гетеборгского оркестра состоялось «воскрешение» ор. 31⁷.

Работа над сочинением показательна для композиторского процесса Стенхаммара. Как отмечалось ранее, он совмещал несколько музыкальных специальностей. Создавая свой «флорентийский дифирамб», Стенхаммар дирижировал серенадами Й. Гайдна, Г. Вольфа⁸, В. А. Моцарта, А. К. Глазунова. Произведения этого жанра, созданные Й. Брамсом, Р. Штраусом, М. Рegerом, А. Дворжаком и П. И. Чайковским, он слышал в исполнении квартета Тора Аулина, с которым тесно сотрудничал, и Дирка Фока, заменявшего Стенхаммара на посту художественного руководителя Гетеборгского оркестрового общества. Постоянная практика изучения классических и современных сочинений, внимание к деталям, точность в выборе средств и приёмов стали характерными для его творческого метода.

Примечательно, что сочиняя ор. 31, композитор совершает ещё одну поездку в Италию (1911), во время которой начинает работать над Второй симфонией⁹ — произведением, по словам автора, с «грубоватым», «мрачным» характером, в духе собственной национальной хоровой рапсодии «Середина зимы». Если в

Симфонии шведский мастер стремился воплотить образ скандинавского севера, то в Серенаде он желал «воспеть юг так красиво и нежно, как это может только северянин»¹⁰. Эти разнонаправленные творческие замыслы наводят на мысль, что для Стенхаммара существовала семантическая поляризация Севера и Юга¹¹.

Италия стала для композитора местом долгожданного душевного покоя и свободы, где «так особенно пахнет чем-то тёплым и сладким и в воздухе сверкает, что делает всё лёгким и прозрачным — мягкое сияние над этой страной, над горами и долиной, над рекой и всеми маленькими белыми домами, над чудесным городом, который лежит и ухмыляется на солнце, такой живой и такой милый»¹². Желание запечатлеть это состояние обусловило жанровый выбор произведения, хотя в истории музыки известны примеры иного воплощения итальянских образов¹³. Серенада к тому времени существовала во множестве композиционных разновидностей и образных оттенков: от одночастной вокальной миниатюры до многочастной инструментальной сюиты. Для Стенхаммара она стала лирическим жанром, воплощающим дух свободы, посредством которого ему удалось пропеть «флорентийский дифирамб». В то же время в его трактовке слышится принадлежность автора к северному миру с его «серым дождливым небом...»¹⁴.

Произведение представляет собой пятичастный сюитный цикл: Увертюра, Канцонетта, Скерцо, Ноктюрн, Финал¹⁵. Примечательно обращение автора к двум жанрам: канцонетте и ноктюрну, что подчёркивает песенные корни серенады. В тематической организации целого важную роль играют танцы — тарантелла, вальс¹⁶. Итальянский танец придаёт музыке национальный оттенок, а вальс усиливает лиризм. Напомним, что тарантелла составила основу тематизма целого ряда «итальянских» сочинений: «Итальянская симфония» Мендельсона, «Воспоминание о Флоренции» и «Итальянское каприччио» Чайковского, «Итальянская серенада» Вольфа и др.

Казалось бы, название всего произведения и его второй части, жанр тарантеллы в качестве тематической основы I, III, V частей свидетельствуют о намерениях композитора подчеркнуть итальянский колорит Серенады. Однако его желание «воспеть юг... как это может только северянин [курсив мой. — А. Ш.]» наталкивает на мысль о присутствии в этом опусе не только образов Юга.

В условиях сюитной организации цикла семантическая пара «Север–Юг» реализуется главным образом через контрастное сопоставление, которое сказывается в соединении частей, влияет на сонатную форму Увертюры, Скерцо и Финала, обуславливает драматургию целого, свойственную романтикам¹⁷.

Характер взаимоотношений внутри смысловой пары задаётся в Увертюре (*Allegroissimo, F dur*). Пять контрастных элементов главной партии: взлетающие пассажи струнных в духе итальянской тарантеллы (a), ликующие восклицания деревянных духовых (b), сигналы валторн (c), птички переклички в исполнении флейт, гобоев, кларнетов (d), а также импровизационная по характеру мелодия скрипки соло (e) рисуют яркий многоплановый образ Италии (пример № 1).

Пример № 1

В. Стенхаммар. Серенада оп. 31.

Ч. I, главная партия

I Overtura

b

c

d

e

Благодаря жанровому, темповому (элементы *d*, *e* звучат *molto sostenuto*), регистровому, динамическому, тембровому контрастам главная партия сама предстает как микросюита. Это впечатление усиливается появившейся в связующей партии новой кантиленной темой. Созданию пёстрой, солнечной, радостной картины Юга способствуют гармонические краски мажороминора (включение мажорных трезвучий на III и VI_n ступенях в сочетании с тоникой *F dur*).

Побочная партия формирует диаметрально противоположный образ (пример № 2). Контраст приготовлен 12-тактовым одноголосным переходом, во время которого происходит темповое замедление, спад динамики и модуляция из *G dur* в далекий *cis moll*¹⁸.

Пример № 2

В. Стенхаммар. Серенада op. 31

Ч. I, побочная партия

Броской многоплановости «итальянской панорамы» главной партии противостоят здесь жанровая и тембровая однородность; яркую мажорность сменяет матовый *cis moll* с преобладающими натурально-ладовыми оборотами. Хорал в исполнении струнной группы, средний и низкий регистры звучания, приглушённая динамика создают эмоционально сдержанный, психологически замкнутый, «северный» образ побочной темы.

Отметим, что жанровое сопоставление тарантеллы и хорала, символизирующих южную Италию и северную Родину, встречается, в частности, в Серенаде для струнного оркестра Чайковского. В её первой части создаётся контраст хоральной темы вступления и танцевальной главной партии. Дальнейшего активного развития эта пара в данном сочинении не получает,

однако в Финале Чайковский использует русскую народную тему, тем самым, иллюстрируя следующие слова: «...как бы я ни наслаждался Италией ... остаюсь и навеки останусь верен России...»¹⁹.

В Серенаде Стенхаммара контраст «Север–Юг» получает развитие не только в Увертюре, но обуславливает драматургию дальнейшего. Так, уже в репризном проведении побочной партии I части композитор стремится смягчить смысловое противостояние не только единой мажорной тональностью, но и контрапунктическим сплетением элементов обеих партий²⁰. Более того, композиционное распределение материала главной партии создаёт впечатление, что достаточно масштабная побочная встроена в «микросюиту» глав-

ной: репризу открывают первые три элемента, а четвёртый — «птичий» — появляется после побочной, выступая в роли заключения. Однако сохранение прежней динамики, последующая ладовая модуляция в *fmoll* не позволяют побочной удержать наметившуюся образную трансформацию.

Образное разделение Юга и Севера сохраняется в Скерцо и Финале.

В Скерцо (*Presto, C dur*), также написанном в сонатной форме, антитеза проявляется в соотношении крайних частей и эпизода, возникающего вместо разработки. В экспозиции и репризе Стенхаммар продолжает детализировать яркий образ Италии. Зажигательная тарантелла, призывные интонации в главной, сигналы валторн, поддержанные трубами и тромбонами, в побочной партии создают развёрнутую

картину южного праздника. Эпизод-хорал в исполнении струнной группы, который длится всего 16 тактов, вызывает в памяти образ из побочной партии Увертюры. Так же, как в I части, он вносит в развитие сильный контраст. Меняются основные параметры звучания: резко замедляется темп (*Molto sostenuto*), преобразуется гармоническая основа (в крайних частях функционирует система полного мажороминора, в эпизоде возникает ярко выраженный натурально-ладовый колорит), в метрической организации усиливается нерегулярность (появляется переменный такт $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$). Если в Увертюре пара «Юг-Север» была представлена в разных смысловых соотношениях, то в Скерцо она существует в единственном, но более контрастном, оппозиционном виде.

Новую версию противостояния композитор предлагает в Финале (*Moderato*, *Animato*, *F dur*). Как и в Скерцо, основные темы экспозиции Финала поначалу воспринимаются продолжением калейдоскопа южных впечатлений: вновь сигнальные призывы валторн (*Moderato*), зажигательная тарантелла (*Animato*) главной партии и кантиленная мелодия, сопровождаемая бегущей гармонической фигурацией, — в побочной. Однако вокальное начало последней роднит её с темами, выразившими образ Севера в предыдущих частях. Эта ассоциация закрепится в репризе, когда песенная тема трансформируется в гимн²¹. Выдержанное, монументальное звучание этой мелодии в исполнении всего оркестра вызывает в памяти

слова шведского гимна: «Свободные, древние севера горы / Спокойствием своим манят к себе. / Я славлю твои небо, солнце, озёра, / О, север, места лучше нет нигде!»²².

В конце произведения основные образы Серенады приходят к своему композиционному и смысловому балансу: главная партия в репризе V части по сравнению с экспозицией разрастается, получает необходимый ей размах для завершения яркой картины Юга, побочная же, благодаря замедлению темпа, жанровой модификации, представляет иное качество северного образа.

Несмотря на то, что наиболее значимые этапы развития драматургической линии связаны с Увертюрой, Скерцо и Финалом, Канцонетта и Ноктюрн играют не менее важную роль. В этих песенных, по определению, частях происходит оригинальное смешение выразительных средств, представляющих образы Юга и Севера. В цикле итальянские образы воплощаются через танцевальное и инструментальное начало (сигнальность и звукоизобразительность), мажороминорную ладовую систему, быстрый темп, активное движение, инструментовку, предполагающую тембровое многообразие. Север, напротив, статичен, характеризуется вокальными жанрами (хорал, песня), сдержанным темпом, тихой динамикой, тембровой однородностью (доминирует струнная группа), натурально-ладовой гармонией.

Пример № 3

В. Стенхаммар.
Серенада оп. 31. Ч. II

II Canzonetta
Tempo di valse, un poco tranquillo

В Канцонетте (*Tempo di valse, un poco tranquillo, e moll*), несмотря на «южное» происхождение жанра, Стенхаммар предпочитает использовать «северные» выразительные средства: *e moll* с чертами фригийского лада, тихую звучность в диапазоне от *ppp* до *mp*. В то же время инструментовка экспозиционного изложения главной темы и её середины²³ характеризуется смешанными тембрами, которые были показательны для южных тем, но при этом основу составляет струнная группа с солирующим инструментом (кларнет, скрипка соответственно). Даже совмещение жанров вальса и песни в главной теме невольно оказывается окрашенным в «северный» колорит, поскольку начало Канцонетты напоминает «Грустный вальс» Сибелиуса (пример № 3).

В этой части оригинально проявляет себя и картинность. В Увертюре, Скерцо и Финале она представлялась в виде панорам, массовых сцен и связывалась с образом Италии. Во второй же части, благодаря характеру кларнетовой мелодии, сочетающей узкообъёмные поступенные ходы со скачками на широкие интервалы, акцентированными долго длящимися звуками, возникает пространственный эффект, впечатление северного пейзажа. Картины северной природы, по словам И. Н. Горной, «тяготеют к изображению... большого объёма воздушной среды, далёкого горизонта»²⁴. Последняя характеристика ещё ярче подходит к теме середины, в которой скрипка соло играет в 3-й октаве, а подключение хрустального тембра колокольчиков усиливает ощущение высоты²⁵.

Ведущий выразительный комплекс Ноктюрна (*Andante sostenuto*, пример № 4) — песня с характерной для неё строфической формой, *a moll* с натурально-ладовым оттенком, преобладание в оркестровке струнной группы, тихая динамика и медленный темп — не противоречит жанру ночной музыки, но в контексте всего произведения связывается с образом Севера.

Это подтверждается эпизодическим введением кратких контрастных построений-реминисценций (птичьих перекличек, близких главной партии Увертюры, и фрагмента побочной партии Скерцо), которые в предыдущих частях связывались с южной сферой. Они вводятся по принципу контрастной вставки в заключительные построения или в прерванный оборот и звучат на органнх пунктах. Эти «итальянские моменты» воспринимаются здесь как воспоминания о прошедшем дне.

Таким образом, семантическая пара «Юг–Север» определила драматургию произведения Стенхаммара. В представлении композитора активное движение, яркий свет, пёстрые картины внешнего мира — это характеристики Юга. Север, напротив, тяготеет к статике, приглушённому звучанию, эмоциональной сдержанности, психологической одноплановости. И, если параллель «Запад–Восток» традиционно характеризует ментальность (рациональное-иррациональное), то «Север–Юг» в Серенаде Стенхаммара выражает разницу темпераментов. В своём сочинении шведскому мастеру блестяще удалось не только воспеть дифирамб Югу, но и сложить оду Северу.

Пример № 4

В. Стенхаммар.
Серенада op. 31. Ч. IV

IV Notturmo

Andante sostenuto

The musical score for 'IV Notturmo' by V. Stenhammar is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante sostenuto' and the mood 'dolce cantabile'. The second system continues the score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, with dynamic markings 'dim' and 'pp'.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мищенко М. П. Из «Северных этюдов». Эдвард Григ. Странствия на Юг // *Musica*. — 2008. — № 2. — С. 26–31.

² Карл Снойльский (Carl Snoilsky; 1841–1903) — шведский поэт.

³ Вернер фон Хейденстам (Verner von Heidenstam, 1859–1940) — шведский писатель, обладатель Нобелевской премии (1916).

⁴ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003. — С. 54.

⁵ Цит. по: Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del. — Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. — Del. 3. — S. 93–94.

⁶ Когда в 1918 г. он составлял список своих неудавшихся произведений, то наряду с увертюрой «Excelsior!», струнным квинтетом *f moll* и Первой симфонией включил в него и Серенаду.

⁷ Работа над сочинением заняла около 13 лет (1907–1919).

⁸ Отметим «Итальянскую серенаду» Х. Вольфа, которая настолько нравилась композитору, что он трижды включал её в свой репертуар.

⁹ Стенхаммар никогда не называл её Второй, а обозначал как «Симфония, ор. 34», поскольку свою Первую симфонию *F dur* (1903) считал неудавшейся и вычеркнул из списка основных сочинений.

¹⁰ Цит. по: Wallner B. Op. cit., s. 93–94.

¹¹ Разграничение Севера и Юга присутствовало уже в мифах «Эдды» и «Калевалы». Эта антитеза ярко проявлялась и в произведениях искусства рубежа XIX–XX вв. Как отмечают исследователи, в художественном претворении Север олицетворял образ холодной родины (Норвегии, Швеции, Финляндии, Дании, России), а Юг чаще всего ассоциировался с жаркой Италией (см., к примеру: Горная И. Н. Финская камерно-вокальная музыка XX века. — Петрозаводск: Карелия, 2005. — С. 85–94).

¹² Цит. по: Wallner B. Op. cit. Del 2, s. 373.

¹³ Напомним симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Итальянскую симфонию» Мендельсона, «Путешествие на юг» Петерсона-Бергера, цикл миниатюр «Годы странствий» Листа, «Итальянское каприччио» Чайковского, секстет «Воспоминание о Флоренции» Чайковского и др.

¹⁴ Цит. по: Wallner B. Op. cit. Del 2, s. 66.

¹⁵ Первый вариант Серенады включал 6 частей: Увертюру, Реверанс, Канцонетту, Скерцо, Ноктюрн, Финал. В новой версии произведения композитор изменил тональность (*E dur* на *F dur*), исключил Реверанс и поменял размер в Скерцо (38 на 68).

¹⁶ Тарантелла — итальянский народный танец в сопровождении гитары, тамбурина и кастаньет. Его название связано либо с городом Таранто в Южной Италии, либо с пауком тарантулом, который встречается в этом районе. Легенда гласит, что укушенный тарантулом заболевает болезнью («тарантизмом»), которую можно исцелить только безудержной пляской (см. Тарантелла

[Электронный ресурс]. — URL.: <http://wsdance.com/content/articles/index.php?article=4196>).

Вальс звучит во вторых частях Серенад для струнного оркестра Дворжака (1875) и Чайковского (1880). Эти произведения Стенхаммар хорошо знал. Любопытно, что славянские композиторы для своих сочинений выбрали самый «тёплый» состав оркестра — струнный. Это не случайно, особенно для Чайковского, ведь в его представлении Италия, как и для Стенхаммара, была воплощением «абсолютного» Юга, солнца и тепла.

¹⁷ Отечественный исследователь творчества Стенхаммара М. П. Мищенко в своей статье «О итальянском путешествии и одной форме мелодического каданса. Вильгельм Стенхаммар и Вольфганг Амадей Моцарт» говорит о влиянии Моцарта на творчество шведского мастера. Влияние Вагнера и Сибелиуса, по мнению автора, «были всего лишь отступлением на пути ... длиною в целую жизнь к Моцарту». В связи с этим, «Реверанс», исключённый композитором из «Серенады», мог создать в сочинении неоклассицистский «уклон». Но его звучание не соответствовало романтической концепции Серенады — «северному томлению по солнцу» (см. Мищенко М. П. О итальянском путешествии и одной форме мелодического каданса. Вильгельм Стенхаммар и Вольфганг Амадей Моцарт // Мищенко М. П. Северные этюды: из истории музыкальных ландшафтов Севера. — Рукопись).

¹⁸ Аналогично контрастное введение побочной партии находим в I части Симфонии № 6 Чайковского.

¹⁹ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3 т. Т. 1 / под ред. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. — М., 1934. — С. 202.

²⁰ В ткань побочной проникает «бегущий» элемент из главной партии.

²¹ Для творчества романтиков подобная трансформация песенной темы в гимническую показательна (см., например, «Прелюды», «Прометей» Ф. Листа, «Ладогу» О. Мерианто, финал Второй симфонии Стенхаммара и др.).

²² Перевод И. Крайнюкова. Текст гимна был написан исследователем устного народного творчества Рихардом Дюбеком (Richard Dybeck) в 1844 году на древнюю шведскую мелодию. В оригинале слова звучат: «Du gamla, Du fria, Du fjällhöga nord, / Du tysta, Du glädjrika sköna! / Jag hälsar Dig, vänaste land uppå jord, / Din sol, Din himmel, Dina ängder gröna» (см. Гимн Швеции [Электронный ресурс]. — URL: http://www.neoland.ru/gn_Sweden.htm).

²³ Канцонетта написана в простой 3-х-частной форме.

²⁴ Горная И. Н. Указ. соч., с. 135.

²⁵ Характер звучания середины Канцонетты напоминает и «Танец эльфов» Э. Грига.

Шихерина Анастасия Александровна

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

