

АНТОННИН • ДВОРЖАК

АНТОННИН
Antonin Dvorák
ДВОРЖАК



АНТОНИИ

Сборник статей

ДВОРЖАК

*Составление
и общая редакция
Л. С. ГИНЗБУРГА*

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА
МОСКВА · 1967

Вступительная статья
И. Ф. БЭЛЗЫ

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник статей, посвященных Антонину Дворжаку, был подготовлен к 125-летию со дня рождения великого чешского композитора, который вместе со своим старшим соотечественником Бедржихом Сметаной заложил основы чешской музыкальной классики и утвердил мировое значение чешской музыки.

Русские связи А. Дворжака, и в частности его дружеские взаимоотношения с П. И. Чайковским, по инициативе которого чешский музыкант посетил в 1890 году Москву и Петербург и дирижировал там своими произведениями, знаменуют собой яркие страницы в истории плодотворных русско-чешских музыкальных взаимосвязей. Взаимосвязи эти получили дальнейшее развитие в наше время, когда музыканты обеих стран с радостью вносят свой вклад в общее развитие и укрепление советско-чехословацкой дружбы.

Одно из многочисленных проявлений творческого содружества советских и чехословацких музыкантов и музыкальных деятелей— данный сборник, подготовленный секцией Антонина Дворжака при Обществе советско-чехословацкой дружбы. В сборник входят статьи как советских, так и чехословацких музыкантов. Он открывается вступительной статьей Игоря Бэлзы; далее следуют статьи Я. Бургаузера, Л. Гинзбурга, В. Егоровой, А. Лазько, К. Микисы, Л. Панькиной, К. П. Садло, М. Смирнова, Й. Снежковой, В. Штепанка. В сборнике публикуются неизвестное до сих пор письмо А. Дворжака, а также другие письма А. Дворжака и П. И. Чайковского. Завершается сборник прижизненной русской библиографией Дворжака, составленной В. Киселевым, и краткой советской библиографией, составленной В. Гамрат-Куреком.

Л. Гинзбург

И. БЭЛЗА

Дворжак

1

С именем Антонина Дворжака навеки связано утверждение мирового значения чешской музыкальной классики, развитие ее национально-самобытных черт и вместе с тем поднятие своеобразнейших ценностей, накопленных в древней культуре щедро одаренного славянского народа, до уровня общечеловеческих обобщений. Не будем забывать, каким поэтическим обаянием, почерпнутым из сокровеннейших глубин чешской песенности, были наделены сложные полифонические произведения Криштофа Гаранта из Полжиц и Бездружиц, Богуслава Черногорского (прозванного, как известно, «чешским Бахом») и мастеров, вышедших из его школы. Незадолго до катастрофы 1874 года, буквально за несколько месяцев до того, как Сметана потерял слух, он дирижировал симфоническими произведениями Вацлава Яна Томашка, играл его фортепианные пьесы в концерте, организованном в ознаменование столетия со дня рождения этого выдающегося композитора, чтобы напомнить о преемственности традиций отечественной музыки и широте ее международных связей. Томашек писал романсы на слова Пуш-

кина и Гете, Сметана обращался к сюжетам Шекспира и Шиллера, участвовал в торжественном вечере, посвященном в Праге шестисотлетию со дня рождения Данте.

Произведения Дворжака, как он сам подчеркнул в одном из своих писем, «остаются настоящей чешской музыкой», но вместе с тем на протяжении почти полувековой творческой жизни непрерывно расширялся круг его интересов, как это нетрудно заметить, хотя бы бегло перечисляя сюжеты, тексты, жанры и средства выразительности, к которым обращался чешский мастер, начиная с юношеских «Кипарисов» и кончая «Армидой».

Читая воспоминания о Дворжаке, как-то невольно представляешь себе его обаятельным и простым душой человеком: беседы с прибрамскими рудокопами, голуби Высокой, внимательное запоминание номеров локомотивов, погружение в красоты родной природы, ежедневное усердное музицирование на скрипке, альте, фортепиано или органе, заботливо подчеркиваемая многими биографами религиозность, — все это складывается в какой-то очень привлекательный и, откровенно говоря, несколько наивный в своей прямолинейности образ. Между тем Дворжак, как это ни парадоксально звучит для людей, читавших его популярные биографии, был очень сложным человеком и художником, и величие его может быть постигнуто только тогда, когда присмотришься к его творческому пути.

Но прежде всего скажем несколько слов о «традиционных» штрихах, подчеркиваемых биографами мастера. Известно, что семья Душковых, в которой провел свои отроческие годы Дворжак, была необычайно набожной и ежедневно собиралась для совместной молитвы. Юный Антонин приходил в эти урочные часы, однако ласково, но твердо отказывался принимать участие в обрядовых

коленипреклонениях и становился у окна, где, как он говорил, молился, глядя «на зелень и на небеса»¹, а не на изображение бога и его угодников. Нет никакой надобности, разумеется, делать из Дворжака последовательного материалиста, но нельзя забывать, что религиозность его имела своеобразно-пантеистический характер, и с этим в высшей степени гармонировало пристрастие к органу и его звучанию, в которое так любил погружаться мастер (вспомним хотя бы его восторженную запись в книге Тршебской школы, где на его средства был сооружен орган, или частые музицирования в Спилвиле). И вряд ли только чудачеством можно объяснить интерес Дворжака к цифрам, мелькавшим перед ним на железных дорогах и вокзалах, — «потому что все оттенки смысла умное число передает». И если составить список людей, в жизни которых играла какую-то роль «магия чисел», то едва ли эта странность Дворжака вызовет улыбку. Можно даже предположить, что беседы композитора с его другом поэтом Ярославом Врхлицким касались и этой «герметической» темы, ибо автор текста «Армиды» был (и до сего времени остался) самым крупным чешским дантологом и в его переписке с дантологом Яном Блокшей данная тема получила отражение.

Однако Дворжак, вообще говоря крайне немногословный (мнение о его нелюдимости едва ли верно), нигде и никогда не говорил о своем мировоззрении, и правильное всего поэтому воспользоваться суждениями Виктора Кизеветтера, дающими ключ к пониманию стремлений многих выдающихся личностей. Полемизируя с знаменитым итальянским философом и историком культуры

¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях». Сост. Отакар Шоурек. Перевод с чешского Л. А. Александровой. «Музыка», М., 1964, стр. 25.

Венедетто Кроче, заявившим лет шестьдесят тому назад, что значение Леонардо да Винчи в истории итальянского Возрождения преувеличено, так как создатель «Тайной вечери» не оставил законченного изложения своих философских взглядов, Кизеветтер ответил, что такое изложение содержится в творческом наследии каждого великого мастера. Быть может, говоря о противоречивости мировоззрения того или иного писателя, художника или композитора, нелишне вспомнить это пронизательное замечание польского историка культуры, в полной мере относящееся и к Дворжаку.

2

Истоки творчества Дворжака, так же как и Сметаны, следует искать в канторской среде, которая в тяжкие годы «габсбургской ночи» была подлинной хранительницей национально-самобытных музыкальных традиций. И, собственно говоря, Дворжак был единственным композитором, который создал музыкально-сценический образ чешского кантора. Было это уже тогда, когда композитор находился в зените славы: опера «Якобинец» в первой редакции была закончена поздней осенью 1888 года. Есть предположение, что кантор Бенда получил в опере это имя либо благодаря тому, что Дворжак хотел напомнить имена славных чешских музыкантов XVIII века, либо благодаря тому, что недалеко от его родины — Нелагозевса (в Вепршке и Вельтрусах, связанных с именем Врхлицкого) — жил и работал кантор Штепан Бенда. Что же касается имени Теринка, которое носит в опере дочь кантора, то такое же имя носила дочь учителя Дворжака — злоницкого кантора Антонина Лимана.

«Старый дом глянет в сердце мое», — эти слова Александра Блока невольно вспоминаются, когда читаешь страницы биографии Дворжака, связанные с его детством и с воспоминаниями об этом детстве. Первым опытом Дворжака в жанре симфонии были «Злоницкие колокола» — большой четырехчастный цикл. Написана симфония была в 1865 году, а впервые исполнена только в 1936 году, ибо рукопись партитуры, которую Дворжак собирался уничтожить, была найдена лишь случайно. Судьба «Злоницких колоколов» — одно из доказательств той требовательности, с которой относился к себе Дворжак, постоянно переделывая и уничтожая свои сочинения. Но вместе с тем «Злоницкие колокола» интересны не только как первая симфония Дворжака. Пристального внимания заслуживает ее образный строй: ведь, собственно говоря, в ней нет звукоизобразительности, которую, казалось бы, требовало название (вряд ли краткая фраза литавр в первой части, повторяющаяся и в других частях, может сойти за колокольный перезвон). Смысл названия симфонии, как нам кажется, иной, и раскрывается он наиболее отчетливо в торжественно-призывных фанфарах второй части. Дворжак в полной мере понимал сущность патриотической борьбы за сохранение и развитие самобытности отечественной культуры и значение деятельности канторов в этой борьбе.

Канторы сохраняли и пополняли в своих шпаличках записи народных песенно-танцевальных мелодий, включая грозные гуситские напевы; канторы воспитывали чешских детей на этих мелодиях, развивали их интонации в своих произведениях. Дворжак показал это и в первой картине «Якобинца», где вернувшийся с чужбины Богуш, прислушиваясь к церковному хору, узнает в нем «чешское пение», и в заключительной сцене дворцового празднества, и, собственно говоря, во

всей партитуре оперы, главными героями которой (отчасти даже вопреки намерениям либреттистки Марии Червинковой-Ригровой) становятся старый кантор, его дочь и ее жених. Фанфары «Злоницких колоколов» предвещали, таким образом, продолжение той борьбы за самобытность чешской культуры, верность которой завещали Сметане йиндржиховоградецкий кантор Франтишек Икавец, а Дворжаку — злоницкий кантор Антонин Лиман.

Не следует, однако, слишком упрощенно понимать эту преемственность. Сметановские оперные первенцы, ставшие чешской классикой, и первые симфонии (вторая была написана в том же 1865 году) и камерно-инструментальные ансамбли Дворжака создавались в период бурного подъема национального самосознания чешского народа, в первые годы после падения реакционнейшего баховского режима. В начале 60-х годов габсбургское правительство, пошатнувшееся в связи с внешнеполитическими неудачами, вынуждено было пойти на уступки в области культурной жизни, считая, что они уменьшат напряжение, угрожавшее революционными взрывами на различных землях «лоскутной империи». Но ни «Бранденбургцы в Чехии» Сметаны, ни гимн «Наследники Белой Горы» Дворжака не свидетельствовали о каком бы то ни было «умиротворении» чешского народа.

Много лет спустя после исполнения гимна, принесшего всенародную славу Дворжаку, композитор вспоминал о нем, отвечая на приветствие знаменитого хора «Глагол Пражский», который прислал ему это приветствие в связи с тем, что венское правительство, продолжая заигрывать с чешским народом, назначило в 1901 году двух величайших его сыновей — Антонина Дворжака и Ярослава Врхлицкого — членами палаты господ (верхней палаты австрийского парламента). «Радуюсь вдвой-

не, писал Дворжак, — поскольку это связано и с незабываемым воспоминанием о моем дебюте (9 марта 1873 г.) в качестве композитора. Тогда «Глагол» под управлением Карла Бендля весьма успешно исполнил мой гимн «Наследники Белой Горы». Поэтому прошу Вас, многоуважаемые господа, благоволите принять мою самую глубокую благодарность за Ваше любезное поздравление и пожелать Вам оставаться и в дальнейшем столь же ревностными поборниками прекрасного музыкального искусства, развивая его и впредь, так же как и раньше, под Вашим прекрасным лозунгом: «Песней к сердцу, сердцем к родине»¹.

Эти слова, написанные почти через тридцать лет после премьеры «Наследников Белой Горы», как нельзя лучше свидетельствуют о том, что ни назначение членом палаты господ (которую, кстати сказать, Дворжак посетил только один раз в жизни), ни награждение высшим правительственным отличием («Повесили мне большую золотую тарелку на шею», — иронически заметил Дворжак) не смогли хотя бы сколько-нибудь изменить патристической направленности всей деятельности композитора. Именно о своих патристических чувствах он напомнил «Глаголу Пражскому», приводя в конце процитированных строк начертанные на его знамени Гюзефом Манесом прекрасные слова Сметаны.

3

Героическая тема, с такой силой воплощенная в «Наследниках Белой Горы», проходила через многие произведения, написанные и в последующие годы. Это относится прежде всего к «Гуситской увертюре», создан-

¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», стр. 155—156.

ной через десять лет после названной кантаты, к появившимся вскоре после этой увертюры Седьмой (d-moll) и Восьмой (G-dur) симфониям¹ и великолепному финалу Девятой («Из Нового Света») симфонии, к увертюре «Моя родина», к пьесе «Из бурных времен» (последняя пьеса цикла «Из чешского леса» для фортепиано в четыре руки, 1884) и к различным произведениям во всех других жанрах. Так же как и Сметана, Дворжак нередко обращался к темам и интонациям таборитских гимнов, грозная поступь которых подчеркивала героический пафос этой «настоящей чешской музыки». В первой части и в финале Седьмой симфонии проходят, например, отчетливо различимые реминисценции темы «Гуситской увертюры»². В пьесе «Из бурных времен» появляются отзвуки темы скерцо той же Седьмой симфонии, впервые исполненного, кстати сказать, еще в 1874 году, то есть еще до окончания всей симфонии под управлением Сметаны, высоко ценившего громадное дарование Дворжака.

Разумеется, творческие индивидуальности обоих основоположников чешской музыкальной классики сильно различались между собою. Но тем не менее мы вправе провести параллели между Сметаной и Дворжаком не только на основании героического начала, нередко доминирующего в музыке обоих мастеров, черпавших веру в светлое будущее родного народа в его славном прошлом, в подвигах таборитов, в мужестве и самоотверженности «божьих воинов». Было бы, конечно, ошибкой считать

¹ Ранее эти симфонии назывались Второй и Четвертой. О путанице в нумерации произведений Дворжака см.: Игорь Бэлза. Антонин Дворжак. М.—Л., 1949, стр. 136. Ясность в данный вопрос вносит и публикуемая в сборнике статья К. Миксы.

² О трансформациях этой темы в данной симфонии см.: Otakar Souček. The orchestral works of Antonin Dvořák. Artia, [Prague], s. a., pp. 113—114, 122.

обращение Сметаны и Дворжака к гуситской тематике только какими-то арханческими экскурсами. И заключительные поэмы сметановского цикла «Моя родина», и эпилог «Либуше» (в котором, кстати сказать, князь-нахарь и легендарное повествование о возникновении династии Пршемысловичей отступают на второй план, и остается лишь призыв-заклинание «*párod český pes-koná*»¹) обращены «через прошлое к будущему».

Дворжак не ограничивался героикой гуситских войн, воспеванием величия Табора или сумрачными воспоминаниями о ходском восстании и его подавлении. Так же как Сметана, он крепко ощущал свою кровную связь с будительскими традициями отечественной культуры. Особенно отчетливо проявилась эта связь в увертюре «Моя родина». Так иногда (начиная с первого зимроковского издания 1882 года) называют небольшую дворжаковскую увертюру к пьесе чешского актера и драматурга Франтишка Фердинанда Шамберка «Йозеф Каетан Тыл», музыку к которой (включая данную увертюру, два антракта и шесть других номеров) написал Дворжак, используя и развив в увертюре мелодию песни «Где родина моя». Как известно, мелодия эта тотчас же после премьеры тыловской пьесы «Фидловачка» (там поет песню слепой музыкант Мареш) завоевала всенародную популярность, а в настоящее время является первой частью чехословацкого национального гимна.

К будительской традиции утверждения национальной самобытности чешской культуры примыкает подавляющее большинство произведений Дворжака. Во многих его сочинениях мы найдем ритмы польки, скочны, фурианта, соуседски и других чешских народных танцев, интонации,

¹ «Чешский народ не погибнет» (последняя фраза монолога-видения Либуше).

а иногда и целые мелодии народных песен, приемы народно-инструментального музицирования, но все это настолько органически входит в стиль дворжаковской музыки, что никогда нельзя говорить о какой бы то ни было цитатности, а тем более стилизации.

Истоки творчества Дворжака, так же как Сметаны, лежат, вне всякого сомнения, в демократической сфере канторского искусства, прочно связанного с народно-музыкальной, а шире — с народно-художественной культурой. Если говорить о сюжетах первых сметановских опер, то, конечно, «Бранденбуржцы в Чехии» не могли не вызвать беспокойства габсбургской цензуры, обратившей внимание прежде всего на сюжетную основу оперы: изгнание чужеземцев из Чехии. Правда, уже в «Бранденбуржцах» появились и некоторые социальные мотивы: вожаком патриотов становится Йира, который вместе с ними заявляет: «Мы — не сброд, мы — народ». Правда, в опере есть и знать, включая благородных рыцарей, но, видимо, неспроста Ян Неруда огрызнулся эпиграммой на австрийскую и чешскую буржуазию, злословившую по поводу социальных акцентов «Бранденбуржцев», особенно близких будущему автору обличительных «Малоостранских повестей».

Но «Проданная невеста» своей обманчивой идилличностью такого беспокойства не вызвала. А между тем в этой комической опере заложена была страшная взрывчатая сила, сущность которой лишь постепенно раскрывалась, хотя энтузиазм слушателей уже на премьере, состоявшейся в том же 1866 году, что и премьера «Бранденбуржцев» (Дворжак служил тогда альтистом в оркестре Временного театра), должен был бы заставить задуматься габсбургских чиновников. Ведь «Проданная» была манифестацией, возвещавшей о том, что столетия «габсбургской ночи» не могли истребить ни жизнелюбия

чешского народа (вспомним вступительный хор оперы!), ни своеобразия его художественной культуры, ни самобытности обычаев и всего жизненного уклада.

Об этом необходимо помнить, чтобы понять замысел примыкающих к сметановской традиции, к традиции «Проданной невесты», таких комически-бытовых опер Дворжака, как «Король и угольник», «Упрямцы», «Хитрый крестьянин»¹ и даже «Черт и Кача», где простая крестьянская девушка одолевает обитателей ада, созданных пародным воображением. Но подобно Сметане, обращаясь к такого рода сюжетам, разработку которых мы вправе объяснить патриотическими стремлениями обоих композиторов, Дворжак чередует оперные произведения, примыкающие к комическому жанру, с героическими: трехактный «Альфред» и пятиактная «Ванда», относящиеся к 70-м годам, повествуют о борьбе свободолюбивого народа с чужеземными захватчиками.

4

Работа в небольшом оркестре Временного театра способствовала тому, что Дворжак встречался с деятелями музыкальной культуры других славянских стран. Уже в очень раннем возрасте, восприняв канторские традиции чешской музыки, Дворжак нашел свое место в славянской музыкальной культуре, поэтому межславянские связи его творчества развивались легко и естественно. В Праге он виделся с приезжавшими в чешскую столицу Балакиревым и Монюшко, принимал участие в три-

¹ Самобытность именно этой оперы особо отметил Ян Неруда в своей известной статье о Дворжаке. См.: «Spisy Jana Nerudy», sv. 29. Podbizny, I. Praha, 1951, str. 58—59.

умфальных пражских постановках «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилы», «Гальки», а также первой чешской оперы на русский сюжет — «Марии Потоцкой» Леополяда Эвжена Мехуры, в основу либретто которой был положен «Бахчисарайский фонтан» Пушкина.

На протяжении десяти лет службы в театре Дворжак постоянно общался со Сметаной, участвуя в премьерах «Бранденбуржцев в Чехии», «Проданной невесты», «Далибора» и многих опер чешских композиторов, находившихся под влиянием сильной творческой личности «чешского Глинки». Конечно, Дворжак знал и «Либуше», увертюру к которой Сметана исполнил в памятный для молодого композитора вечер 14 апреля 1872 года, включив в программу концерта и увертюру к опере Дворжака «Король и угольщик». Вскоре Сметана приступил к репетициям этой оперы, отметив, что она «изобилует гениальными находками». Но, добавлял он, по его мнению, «до исполнения дело не дойдет». Дворжак убедился в том, что как оркестровка, так и вокальные партии перегружены, и настоял на прекращении репетиций. Впоследствии он написал совершенно новую оперу на тот же сюжет, не прекращая напряженнейших поисков, об успехах которых вскоре возвестили упоминавшиеся уже «Наследники Белой Горы».

В 1874 году Бедржих Сметана потерял слух, и, хотя его подвижническая работа продолжалась после этого десять лет, он вынужден был удалиться из Праги и превратиться в «ябкеницкого отшельника» — так чешская буржуазия отплатила черной неблагодарностью великому сыну Чехии, лишив его материальной возможности оставаться в столице. Тем самым автор «Бранденбуржцев» окончательно перестал быть центральной фигурой чешской музыкальной жизни, руководителем оперного театра, симфонических концертов, воспитателем молодых отече-

ственных композиторов. Прошло немного лет, и признанным главой чешской музыкальной жизни стал Антонин Дворжак, умноживший ее славу благодаря не только созданию новых произведений, но и появлению за дирижерским пультом во многих странах мира.

Будучи наделен яркой творческой индивидуальностью, Дворжак во многих отношениях стал прямым и притом достойным преемником Сметаны. Преемственные связи Дворжака со Сметаной заслуживают специального исследования, тогда как, к сожалению, вплоть до нашего времени порой встречаются совершенно неправомерные попытки противопоставления друг другу обоих основоположников чешской музыкальной классики. Рамки нашей статьи не позволяют подробно остановиться на этом вопросе. Отметим лишь, что Дворжак, вне всякого сомнения, продолжал линию Сметаны, подчеркнувшего, что чешская музыка является музыкой славянского народа и поэтому наиболее прочными следует считать ее связи с музыкальной культурой других славянских народов¹.

Дворжака можно по справедливости отнести к числу мастеров, особенно много сделавших для художественного раскрытия глубочайшей внутренней общности восточных, западных и южных славян. Каковы бы ни были просчеты либреттистики «Димитрия» Червинковой-Ригровой, все же эта опера производит огромное впечатление прежде всего своими великолепными хорами, показывающими, как глубоко изучил Дворжак древнерусское певческое искусство с его красотой, истовостью и своеобраз-

¹ Мы имеем в виду как творческую практику Сметаны, так и его программную статью «О наших концертах», опубликованную в журнале «Славой» 1 октября 1862 года. См. об этом подробнее в кн.: Игорь Бэлза. Очерки развития чешской музыкальной классики. М., 1951, стр. 203 и другие.

зием. С таким же чувством братской любви и уважения писал Дворжак «Ванду» — музыкально-драматическое повествование о самоотверженной патриотической любви легендарной польской княжны к своей многострадальной родине.

И, наконец, естественность сочетания песенно-танцевальных мотивов славянских народов Дворжак с блеском показал в своих «Славянских танцах», вот уже на протяжении десятков лет остающихся наиболее популярными произведениями композитора¹. Опираясь на метроритмическую основу таких чешских танцев, как полька, соуседска, скочна, дупак, шпацирка, ганацкая тетка, фуриант, словацкий одземек, Дворжак обращается и к жанрам восточнославянских хороводов, близкого к ним югославского коло, а также к такому совсем, казалось бы, нетанцевальному жанру, как украинская думка. (Этот жанр Дворжак блистательно разработал в своем последнем фортепианном трио «Думки».) Написанные для фортепиано в четыре руки, а затем красочно инструментованные автором, «Славянские танцы» существуют в самых различных переложениях, исполняются и в концертах, и в обстановке любительского музицирования.

Так же как в трех оркестровых «Славянских рапсодиях», Дворжак во всех шестнадцати «Славянских танцах» не прибегает к цитатному использованию фольклорного материала, но в музыке этих произведений чувствуется глубокое проникновение в песенно-танцевальное творчество славянских народов, в характерные для него приемы распевания интонационного зерна, причем, как

¹ О «Славянских танцах» Дворжака существует обширная литература. См., в частности: Otakar Sourek. The orchestral works of Antonín Dvořák, pp. 215—243; Josef Bachtík. Dvořákovy Slovanské tance. Praha, 1947; Igor Belza. Česká klasická hudba. Praha, 1961, passim.

уже было сказано, «Славянские танцы» никак не могут быть названы сюитой, в которой чередуются омузыкаленные образы различных славянских народов. Скорее можно говорить о музыкальном сплаве, прочность которого обусловлена чутко уловленными композитором чертами общности художественной культуры этих народов.

Нет сомнения, что Дворжак привлекал образный строй славянского поэтического творчества, удивительно тонко раскрытый им, например, в «Моравских лубках» (напомним попутно, что именно с этого цикла, начисанного и изданного в 1876 году, началась европейская известность Дворжака), в предшествовавших им песнях на сербские народные тексты, в песнях «В народном духе» на чешские народные тексты, в словацких народных песнях для мужского хора и фортепиано в четыре руки. Как правило, Дворжак брал народные тексты, но создавал свои мелодии (а иногда и фортепианное сопровождение), воспринимающиеся, однако, как подлинно народные благодаря поразительно точной «интонационной настройке» и правдивому музыкальному раскрытию образов текста. Как известно, такой метод воспринял от своего учителя Витезслав Новак, написавший десятки «Словацких песен» на народные тексты.

Слушая музыку Дворжака, вчитываясь в его высказывания, можно составить себе достаточно определенное представление о его творческих принципах, о стремлении утвердить мировое значение отечественной музыкальной культуры как культуры славянского народа. В этом отношении чрезвычайно интересен один из эскизов Дворжака к уже упоминавшейся увертюре «Моя родина» (к пьесе Шамберка «Йозеф Каetan Тыл»). В данном эскизе заключительные такты темы чешского гимна «Где родина моя» контрапунктически сочетаются с мелодией

песни-гимна «Гей, славяне», получившей известность как с этим текстом (видоизменявшимся в разных славянских странах), так и с первоначальным, сложенным еще в конце XVIII века, — «Еще Польша не погибла».

Говоря о творческих стремлениях Дворжака, вполне естественно предположить, что его связи с русскими музыкантами основывались не только на личных симпатиях, но и на общности этих стремлений, особенно отчетливо проявившейся в дружбе с Чайковским. Как известно, Дворжак неизменно восхищался музыкой Чайковского, который, в свою очередь, высоко ценил творчество своего друга, приезжавшего в 1890 году в нашу страну и дирижировавшего в Москве и Петербурге концертами из своих произведений¹. Нужно подчеркнуть также, что Чайковский, Танеиз и другие великие русские музыканты всегда поддерживали патриотическую борьбу своих чешских собратьев за самобытность их отечественной культуры². Дружба славянских музыкантов к этому времени уже стала традиционной.

5

Даваа хотя бы краткий обзор творческого пути Дворжака, нельзя не остановиться на его дружбе с прославленным чешским поэтом, драматургом и ученым Ярославом Врхлицким (таков был псевдоним Эмиля Фриды). Много раз переплетаются имена Врхлицкого и Дворжака. 18 ноября 1883 года, в день открытия вновь отстроенного

¹ См. библиографию В. А. Киселева «А. Дворжак в русской периодической печати» в настоящем сборнике.

² См.: Vladimír Štěpánek. Pražské návštěvy P. I. Čajkovského. Praha 1952.

после пожара 1881 года здания Национального театра, Врхлицкий произнес свою историческую речь, после которой прозвучали увертюра Сметаны к «Либуше» и дворжак-овская «Гуситская». Вскоре после этого Дворжак и Врхлицкий начали совместную работу над ораторией «Святая Людмила» (1885—1886), прославляющей древность и могущество Чехии. На текст Врхлицкого были написаны также «Праздничная песнь» Дворжака для хора и оркестра. И закончил творческий путь Дворжак оперой «Армида» на либретто Врхлицкого, основанное на его переводе «Освобожденного Иерусалима» Тассо.

Человек громадного таланта, глубокий мыслитель, наделенный поразительной трудоспособностью и обладавший эрудицией, масштабы которой трудно себе представить, Врхлицкий обращался не только к славянским, но и к античным и другим литературам. Ему принадлежит честь именоваться основоположником чешской дантологии и первым чешским переводчиком «Божественной комедии». Он создал текст монументальной трилогии «Ипподамния» Фибиха и вошел в историю как чешской литературы, так и музыки.

С презрением относясь к «золотой тарелке» и другим габсбургским регалиям, Ярослав Врхлицкий с гордостью носил сиракузский орден «Серебряной цикады», присуждавшийся лучшему поэту мира.

Однако значение Врхлицкого далеко не ограничивается его вкладом в чешскую и мировую поэзию. Нет сомнения, что он оказал громадное влияние на чешскую музыкальную культуру, на развитие ее международных связей, на сюжетику и поэтический строй многих музыкальных произведений, созданных чешскими композиторами на рубеже XIX и XX столетий. «Армида» стоит особняком в списке произведений Дворжака, но вместе с тем органически входит в этот список. Трудно предпо-

ложить, что выбор этой темы был сделан без участия и влияния Врхлицкого, к которому с таким глубоким уважением относились и Дворжак, и Фибих, и Новак, и многие другие чешские музыканты, понимавшие гигантский диапазон идейно-художественных интересов Врхлицкого. Вряд ли поэтому «Армиду» можно считать «случайным» произведением Дворжака. Хотелось бы даже подчеркнуть, что вопрос о воздействии Врхлицкого на процесс современного ему чешского музыкального творчества заслуживает специального исследования.

Крупнейший чешский литературовед, профессор Карлова университета, Врхлицкий придавал серьезное значение международным связям чешской художественной культуры, приобщая ее к мировым ценностям, расширяя ее идейно-эмоциональный диапазон и завоевывая ей почетное место в истории культуры человечества. И если эта борьба увенчалась успехом, то во многом чешский народ обязан этим успехом таким мастерам, как Ярослав Врхлицкий и Антонин Дворжак.

В. ЕГОРОВА

*Симфонические поэмы Дворжака
на сюжеты баллад Эрбена*

Симфонические поэмы Антонина Дворжака на эрбеновские сюжеты возникли в 90-е годы прошлого столетия. В творческой жизни композитора это был период расцвета, завоевания всемирной известности. Дворжак создает в те годы свои лучшие произведения: Девятую симфонию «Из Нового Света» — шедевр и вершину чешского симфонизма XIX века, виолончельный концерт *h-moll*, струнные квартеты *F-dur* (op. 96, «Американский»), *As-dur* (op. 105) и *G-dur* (op. 106), оперу «Черт и Кача» и другие.

Сочинения этого периода характеризуют значительность содержания, нередко героико-патриотическая тематика, национальная самобытность музыкального языка, сила и глубина эмоционального выражения, высокое профессиональное мастерство.

Одночастная симфоническая поэма, ставшая со второй половины XIX века самым распространенным жанром программной музыки, явилась детищем эпохи музыкального романтизма. Ее создателем, как известно, был Ференц Лист.

В Чехии жанр симфонической поэмы получил своеобразное развитие в творчестве Бедржиха Сметаны¹. Высшим достижением программной музыки Сметаны стал цикл симфонических поэм на патриотическую тему «Моя родина», заложивший основы чешского классического симфонизма.

Дворжак обратился к жанру симфонической поэмы в 1896 году. Композитор создал пять поэм: «Водяной» ор. 107, «Полудница» ор. 108, «Золотая прялка» ор. 109, «Голубок» ор. 110² и «Богатырская песнь» ор. 111 (1897)³.

Первые четыре поэмы написаны на сюжеты баллад выдающегося чешского поэта и фольклориста Карла Яромира Эрбена (1811—1870) из известного собрания «Букет» («Kytice»).

Народная эпическая баллада привлекала внимание Дворжака еще в 70-е годы, когда композитор интенсивно изучал народные песни — чешские, моравские, словацкие

¹ В дальнейшем, кроме А. Дворжака, — в творчестве З. Фибиха, Л. Яначка, В. Новака, Й. Сука, О. Острчила и многих других.

² Первые три поэмы были впервые исполнены 3 июня 1896 года в Праге оркестром консерватории под управлением Антонина Бенневица; «Голубок» — 20 марта 1898 года в Брно (дирижировал оркестром Леош Яначек); «Богатырская песнь» — 4 декабря 1898 года в Вене оркестром местной филармонии под управлением Густава Малера. Некоторые поэмы Дворжака были исполнены и в России. Так, «Водяной» прозвучал 1 ноября 1897 года во втором симфоническом собрании Русского музыкального общества (дирижер — В. И. Сафонов).

³ «Богатырская песнь» не имеет объявленной литературной программы. По мнению биографа Дворжака и исследователя его творчества Отакара Шоурка (1883—1956), произведение в какой-то степени носит автобиографический характер. По словам другого музыкального критика — современника Дворжака — Роберта Гиршфельда, поэма рассказывает о жизненной судьбе славянского барда или рапсода-богатыря. Отсюда и название произведения.

и другие. Тогда возникла целая группа хоровых баллад, большей частью на народные тексты. Среди них — «Заблудившийся пастух» («Zavedený ovčák»), «Маленький перевозчик» («Převozníček») и «Милая — отравительница» («Milenka travička») на тексты чешских и моравских народных песен (все — в 1877 году). В 1878 году была сочинена баллада «Нереиды» («Nereidy») для голоса с сопровождением фортепиано, вошедшая в цикл «Три новогреческие поэмы» на слова чешского поэта В. Б. Небеского. Наконец, в декабре того же года появились еще две хоровые баллады — «Поморяне» («Pomořané») и «Потерянная овечка» («Ztracená ovečka») на тексты литовской народной поэзии.

В 70-е же годы Дворжак впервые близко познакомился и с творчеством К. Я. Эрбена. Тогда была сочинена песня «Сиротка» на текст его баллады «Сироткино ложе» («Sirotkino lůžko», 1871). «Букет» Эрбена вызывал интерес у композитора также задолго до создания симфонических поэм. Свидетельство тому — кантата на стихи Эрбена «Свадебные рубашки», написанная в 1884 году — в период, когда Дворжак настойчиво искал сюжет для чешской народной оратории, которая могла бы стать художественным вкладом его как композитора в чешское национальное искусство¹.

Были у Дворжака и другие замыслы, связанные с поэзией Эрбена, но оставшиеся неосуществленными².

По возвращении из Америки композитор, вновь внимательно перечитав «Букет» Эрбена, решил написать цикл симфонических поэм на сюжеты всех двенадцати

¹ См. письмо Дворжака Алоису Гёблу от 8 июля 1884 года в книге «Antonín Dvořák přátelům doma». Uspořádal Otakar Sourek. Praha — Brno, 1941, str. 61.

² См. его письмо Э. Козанку из Америки (от 15 сентября 1893 года) о работе над симфонической поэмой «Загоржево ложе» по балладе Эрбена. В книге «Antonín Dvořák přátelům doma», str. 170.

баллад сборника¹. Что же привлекало Дворжака в эрбеновском «Букете»?

Дворжаку — композитору и человеку — была очень близка основная этическая концепция баллад поэта, романтически отражающая морально-этические представления чешского народа и характерная для национального искусства. Отакар Шоурек называет это «мотивом вины, порой трагической, и искупления». Импонировало Дворжаку и умение Эрбена несколькими лаконичными штрихами нарисовать образы в духе народной фантазии, народного творчества (водяной, полудница, справедливый старец-волшебник, добрый сказочный король, красавица-падчерица и ее завистливая сестра, злая мачеха, жена-убийца и другие) и вместе с тем метко передать черты реальной жизни, национального быта. (Кстати, в этом также проявляется народный характер сочинений Эрбена, ибо сочетание фантастического и действительного — одна из типичных особенностей народного поэтического искусства, и в частности чешского.)

Дворжак работал над симфоническими поэмами с большим увлечением: в короткий срок (с 6 по 22 января 1896 года) были созданы эскизы к трем первым поэмам. В процессе работы композитор отказался от мысли написать цикл поэм и остановил свой выбор на четырех балладах: «Водяной», «Полудница», «Золотая прялка» и «Голубок». Сочинены они были на протяжении 1896 г.²

¹ Подтверждением такого замысла может служить надпись на обложке тетради эскизов: «Первая серия».

² «Водяной» в эскизах был написан с 6 по 10 января, в партитуре — с 24 января по 11 февраля 1896 года; «Полудница» — в эскизах с 11 по 13 января, в партитуре — с 14 по 27 февраля того же года; «Золотая прялка» — в эскизах с 15 по 22 января, в партитуре — с 4 марта по 25 апреля того же года; «Голубок» — в эскизах с 22 по 25 октября, в партитуре — с 28 октября по 18 ноября 1896 года.

Несмотря на близость идейно-этического содержания, Дворжак рассматривал их как совершенно самостоятельные произведения, что счел нужным подчеркнуть в письме немецкому дирижеру, поклоннику и пропагандисту его симфонического творчества, Гансу Рихтеру¹.

Работая над симфоническими поэмами на эрбеновские сюжеты, Дворжак ставил себе целью создать эпические симфонические произведения (то есть решить проблему эпического в музыке чисто инструментальными средствами, без помощи поэтического текста, как это имело место в его вокально-хоровых балладах) и найти соответствующее собственно музыкальное воплощение сюжетов эрбеновских баллад. В данной статье пойдет речь о двух проблемах: каким методом пользовался композитор для осуществления поставленной задачи и как он понимал и трактовал жанр симфонической поэмы. В заключение несколько слов будет сказано о месте и значении симфонических поэм Дворжака в чешском музыкальном искусстве.

Стремясь к созданию подлинно чешских эпических произведений, отвечающих духу глубоко национальных баллад Эрбена, композитор опирался на народную песенность в широком смысле слова, народные и бытовые жанры и характерные интонационно-ритмические особенности чешской речи. Все это дало ему возможность нарисовать не только типичные, обобщенные, но и конкретные, жизненно достоверные, национальные по колориту музыкальные образы.

Опора на народное песенное творчество сказывается и в самом складе — мелодическом, ритмическом, — и в принципах строения тем, и в их ладо-гармонической

¹ См.: O. Sourek — P. Stefan. A. Dvořák. Leben und Werk. Wien—Leipzig—Prag, 1935, S. 215—216.

структуре. При этом следует подчеркнуть, что цитаты из фольклора в симфонических поэмах не встречаются. Важнее здесь другое: постижение и самостоятельное развитие общих и частных принципов народного музыкального мышления.

Небезынтересно привести одно из высказываний Дворжака, которое раскрывает его мысль о значении народной музыки в композиторской деятельности. «Для музыканта, — писал он в статье о музыке в Америке, — не должно быть ничего низкого или незначительного... Когда я иду по улице, я прислушиваюсь к каждому навистывающему мальчишке, к каждому уличному певцу или слепому шарманщику. Часто эти люди так захватывают меня, что я с трудом могу уйти от них: ведь каждый из них несет отрывок живой мелодии, которая звучит как голос народа. Такие вещи заслуживают внимания, их надо сохранять, ими нельзя пренебрегать, ибо они дают богатые стимулы для творчества»¹.

Наибольшее воздействие на музыкальный язык композитора оказала, по мнению многих чешских критиков, моравская народная песня. Дворжак широко использует такие характерные для моравского музыкального фольклора особенности, как вариантное развитие мелодии (при этом нередко тема вырастает из одного небольшого мотива-зерна), богатство ладотональной структуры (частые модуляции, в том числе «моравскую модуляцию» — в тональность миксолидийской или эолийской септимы, прием повторения мотива или фразы сначала в мажоре, потом в миноре²).

¹ Цит. по книге: A. S y c h r a. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha, 1959, str. 34.

² Подобные приемы в том или ином виде встречаются и в фольклоре других народов, что, однако, не снимает положения о типичности их для моравского музыкального творчества.

Принцип вариантного строения тем и создания на этой основе многогранных образов встречается во всех симфонических поэмах на сюжеты Эрбена. В качестве примера можно привести первую тему из «Золотой прялки».

На протяжении поэмы она появляется в четырех разных вариантах, характеризуя образ главного героя поэмы — короля — в те или иные моменты его жизни или события, связанные с ним (см. торжественное свадебное празднество — цифра 12 партитуры¹; конец любовной сцены — такт 4 до цифры 15; возвращение короля из похода — цифра 19):



¹ Ссылки даются на издание: Antonín Dvořák. Zlatý kolovrat. Artia, Prague, 1958.



Другой пример — группа танцевальных мотивов. Они также представляют собой различные варианты одной темы. В зависимости от контекста композитор придает им разный мелодико-ритмический и жанровый облик. В начале сцены в замке (*Molto vivace*, такт 13 после цифры 12 и далее) тема звучит в духе праздничной фанфары-зачина:



В следующем разделе (*Allegro, ma non troppo*) она приобретает характер польки:



Еще дальше — оттенок придворного танца, может быть вальса (такт 9 после цифры 13):



В момент возвращения короля из похода эта же тема из-за небольших изменений ритма и штрихов становится более подвижной, веселой, что вполне отвечает сюжетной ситуации (Poco sostenuto, цифра 20):



Наконец, последний вариант этой темы появляется в коде (Allegro, ma non troppo, цифра 30). Здесь он носит характер радостно-ликующего, светлого заключения:



Столь же тонко и детально разработаны в «Золотой прялке» мотивы демонического скерцо (интонационно

они близки теме короля¹⁾, характеризующие мачеху, ее дочь и их злодеяния, лирические напевные темы падчерицы, мотив прялки. При этом каждый вариант тем меняет свой ритмо-интонационный облик в зависимости от содержания, от деталей сюжета.

В поэмах «Полудница» и особенно «Голубок» композитор приходит к монотематизму. В «Голубке», например, все основные темы произведения вырастают из «темы проклятия», представляя собой ее варианты. (В «Водяном» Дворжак пользуется скорее системой лейтмотивов.) Благодаря этому Дворжак добивается тематического и идейно-музыкального единства.

Характерной особенностью, придающей музыкальным образам Дворжака многогранность, психологическую и эмоциональную глубину, а также национальный колорит, является богатство ладотонального склада. Для примера проанализируем начало симфонической поэмы «Голубок». Она открывается картиной погребального шествия (*Andante, Marcia funebre*). Стилистические особенности похоронного марша здесь налицо: печальный, сумрачно-сдержанный характер музыки, традиционный *c-moll*, метр 4_4 , четкая ритмическая поступь². Пауза на сильной доле такта и вступление мелодии на слабой доле — своего рода вздох — придают теме большую выразительность. Общую печальную «атмосферу» дополняют теплый, щемящий тембр засурдиненных скрипок, ведущих основную тему — вариант «темы проклятия», мерный оstinатный ритм сопровождения, приглушенная динами-

¹ В «Золотой прялке» сочетаются принципы лейт- и монотематизма.

² А. Сихра справедливо утверждает, что марш близок по характеру народной деревенской музыке, сопровождающей похороны. Об этом, в частности, свидетельствуют повторно-вариантное стрессное мелодии и типичная для многих чешских и моравских мелодий двутактная структура.

ка (*pianissimo*), гибкое голосоведение (мелодическая линия вторых скрипок и второй флейты образует с верхним голосом своеобразный дуэт).

Показателен в этом разделе поэмы тонально-модуляционный план, с помощью которого композитор передает тончайшие оттенки настроения. Так, скорбно-сосредоточенный *c-moll* сменяется примирительным, несколько возвышенным *Des-dur'*ом в первом периоде; напряженно, патетически звучащий *cis-moll* приводит к спокойно-светлому *D-dur'y* — во втором периоде. Наступившее затем возвращение из *D-dur'a* в *c-moll* особенно выразительно и характерно — оно представляет собой так называемую «моравскую модуляцию», о которой говорилось выше. У Дворжака она дается в истинно народном понимании — для воплощения переломного, порой трагического, момента в развитии событий, то есть так, как это бывает в моравских народных песнях. *C-moll* связывается здесь с появлением «темы проклятия», что подчеркивает преступность вдовы, отравившей своего мужа.

Столь же значительна роль ладотональных «отношений» в среднем разделе марша, направленных к омрачению общего колорита:

<i>c-moll</i>	<i>des-moll</i>	<i>as-moll</i>	<i>a-moll</i>
первая	вторая	шестая	вторая
ступень	низкая	минорная,	низкая
	минорная	равная	минорная
		первой	

Особенно остро звучит здесь двукратное отклонение во вторую низкую минорную ступень.

Такое эмоционально-смысловое богатство ладотонального развития, как отмечалось, присуще моравскому песенному фольклору. Дворжак использует его в духе народного понимания и в то же время творчески.

Большое значение в художественном методе Дворжака имеют жанры бытовой музыки. Композитор обращался к различным жанрам. В первой поэме «Водяной» он пользуется ими не столь широко, как в последующих. Однако и здесь можно обнаружить типичные признаки песни (в темах девушки и матери), народной прибаутки (лейтмотив и песенка водяного) и отчасти колыбельной (колыбельная маленькому водяному).

В «Золотой прялке» жанровые характеристики занимают большее место. Многообразно трактует Дворжак в поэме жанр фанфарной музыки. Здесь можно услышать и звучание лесных рогов в картине королевской охоты (начало поэмы), и тревожные звуки сигнальных труб, призывающих короля на битву (конец свадебной сцены — *Lento, l'istesso tempo*, цифра 15), и веселую переключку валторн и труб в момент победного возвращения короля (*Allegro, ma non troppo*, цифра 19), и, наконец, торжественные фанфары, открывающие сцену свадьбы (*Maestoso*, цифра 12).

В каждом отдельном случае Дворжак — путем порой незначительных изменений мелодики, ритма, оркестровки, ладотональной окраски и других элементов музыкального языка — создает конкретный, индивидуально-неповторимый образ. Например, в начале поэмы, условно говоря, охотничья песня звучит в пасторальном *F-dur*, на $\frac{2}{4}$, у валторн, в двухголосном изложении (терции, квинты, сексты), типичном для натуральных рогов. В конце любовной сцены (такт 5 до цифры 15) та же тема дана в тональности *As-dur*, в трехдольном метре, в более светлом тембровом одеянии — трубы, которым как эхо отвечают валторны. Благодаря изменению метра и ритмического рисунка (энергичные триоли шестнадцатыми), она резко отличается от первого маршеобразного варианта. В третий раз фанфары возникают в момент

возвращения короля с войны. Здесь композитор рисует победную картину, поэтому тема звучит в H-dur¹ с постепенным динамическим нарастанием (от *pianissimo* к *fortissimo*), создавая эффект приближающегося шествия, с подголосками у труб. Торжественный, еще более блестящий, парадный характер носит эта тема в эпизоде, рисующем свадебный праздник в замке. Дворжак подчеркивает такой характер, давая тему в ритмическом расширении, в компактном гомофонном изложении *tutti*, в ясном C-dur'e.

Несколько иную жанровую окраску имеет вариант фанфарной темы, связанный с образом таинственного старца-волшебника. Здесь композитор обращается к жанру литургической музыки. Мелодия звучит в духе хорала. Об этом говорят ее речитативный склад и тембр — хор медных инструментов с преобладанием тромбонов («ветхозаветных», по выражению Л. Яначка) и постепенно «раздувающимся» звучанием литавр.

Широко пользуется композитор жанровыми характеристиками и в других поэмах. В «Голубке», например, кроме похоронного марша, встречаются жанры военной песни (тема панича), народной деревенской танцевальной музыки (в свадебной сцене), вальса (средняя часть свадебной сцены — *Un poco meno mosso*).

Остановимся несколько подробнее на теме панича. По общему характеру и некоторым особенностям строения (период из 16 тактов, содержащий несколько пар периодичностей; черты повторно-вариантного развития в мелодии, простота гармонии — T—D) она родственна чешским народным песням. Это, а также другие компо-

¹ Дворжак нередко использует H-dur в торжественных моментах. Достаточно вспомнить свадебный хор и некоторые танцы из оперы «Русалка».

ненты — оркестровка (солирующая труба на фоне чуть слышного тремоло скрипок и альтов, легких, арпеджированных аккордов арфы, звонких ударов тарелок и треугольника), светлая ладотональная окраска (A-dur) и мягкая динамика (piano, pianissimo) — помогают создать жизненно достоверный образ лихого парня, самоуверенного, легкомысленного.

Сцена шумной деревенской свадьбы — центральный раздел поэмы «Голубок» — является превосходным образцом реалистического воплощения в музыке картины праздничного народного быта. Обе темы этого раздела написаны в духе народных чешских и словацких танцев. Первая — вариант «темы проклятия» — близка словацким танцевальным мелодиям. Имеется в виду специфическая для словацкой музыки лидийская кварта, характерный ход от седьмой ступени к пятой (через шестую), синкопы, двутактное строение. Народный колорит темы хорошо оттенен оркестровкой: «волыночными» квинтами у виолончелей и валторн и трехдольным оstinatным сопровождением у арфы и бубна. В народном духе выдержан и второй мотив — стремительный, радостно-ликующий, «огненный», по выражению Отакара Шоурка, с типичной для чешской и отчасти словацкой музыки трехтактной структурой¹:

¹ Интересно сравнить две свадебные сцены — в «Золотой прялке» и в «Голубке». В соответствии с программным замыслом Дворжак создает две разные свадьбы. В «Голубке» — это деревенская свадьба, о чем ясно свидетельствует характер музыки. Кроме уже отмеченных черт, свойственных чешскому и словацкому фольклору, можно еще обратить внимание на элементы полиметрии во вступлении ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$).

В «Золотой прялке» нарисована картина королевской свадьбы, придворного бала. Это подчеркнуто блеском вступительной фанфары, проведением темы в C-dur, потом в H-dur, четким, маршевым двухчетвертным размером, tutti оркестра. Все это вместе спо-



Третий момент, на котором следует остановиться, — это претворение особенностей чешской речи, попытка отразить интонационное звучание стихов Эрбена для создания психологически правдивых, национально характерных образов. Этот момент неразрывно связан с проблемой предварительных эскизов к поэмам, исследование которых дает возможность ближе познакомиться с творческим методом Дворжака.

Как пишет А. Сихра, в эскизах к симфоническим поэмам встречаются пять типов пометок: 1) к лейтмотивам, 2) к диалогу (словесные), 3) обозначающие жанровую характеристику, 4) отмечающие живописные моменты в балладах Эрбена, 5) относящиеся к концепции и форме произведения. Меньше всего пометок, связанных с живописными моментами. Это показательно, ибо Двор-

собствует созданию атмосферы пышного придворного празднества. За вступлением следует несколько танцев: изящная полька (Allegro, та поп troppo, такт 577), танец, близкий по общему настроению менуэту (он вырос из темы прятки; такт 593 и далее), в котором благодаря сочетанию различных штрихов (*legato*, *staccato*) и акцентов тонко переданы типичные для танцев эпохи рококо мелкие шаги, поклоны и т. п. Завершает сцену плавный танец в духе мечтательного вальса. Не случайно картина свадьбы из «Золотой прятки» напоминает сцену бала из оперы Дворжака «Русалка» и вступление к третьему действию оперы «Черт и Кача».

жака в первую очередь интересуют обобщенные музыкально-поэтические образы.

Судя по эскизам, композитор с самого начала работы искал в балладах Эרבена то, что особенно подойдет для воплощения музыкальными средствами, что поможет дать конкретное представление о жизненных явлениях и событиях, воссоздаваемых в произведении. И поэтому отмечал, какой интонационно-жанровый облик будет иметь та или иная тема-образ. Выше говорилось о теме панича, короля, водяного, похоронного шествия (в «Голубке») и других.

Итак, уже на начальном этапе сочинения Дворжак намечал основные путевые вехи в драматургии поэм.

Тематический же материал поэм возникал постепенно и нередко претерпевал значительные изменения, так что окончательная редакция иногда сильно отличалась от первоначальной.

Для примера остановимся несколько подробнее на эскизах к симфонической поэме «Водяной».

Как отмечалось, некоторые первоначальные наброски тем в эскизах поэм подтекстованы. Так обстоит дело и в эскизах к «Водяному». Тот факт, что мелодии подтекстованы, говорит о стремлении композитора передать интонационное содержание стихов Эרבена. При этом важно подчеркнуть, что Дворжак сосредоточивает внимание на стихах, характеризующих героев и их психологическое состояние или значительные моменты в развитии действия. Нередко это бывают диалоги, играющие, как известно, большую роль в балладах Эרבена. В них, так же как и в диалогах из народных баллад, часто сконцентрированы главные идеи произведения, совершаются кардинальные сдвиги в развитии драматического действия¹.

¹ Особенно большую роль играют диалоги в «Водяном».

И делает это Дворжак не случайно. По его мнению, в живой разговорной речи людей находят отражение их духовная жизнь, их мысли, чувства, переживания. И еще: так как изменение душевного состояния человека влечет за собой изменение интонаций речи, то, следовательно, в моменты радости или горя, ликования или тоски, покоя или волнения интонации различны.

Впоследствии изучению интонаций человеческой речи и их претворению в музыку уделил много внимания друг Дворжака, выдающийся чешский композитор Леош Яначек. У Дворжака такой творческий принцип не стал ведущим. Декламационными средствами он пользовался лишь в отдельных случаях, например когда хотел выделить важную в смысловом отношении фразу и т. п.

Так он поступил, в частности, при создании темы-образа девушки в «Водяном». В эскизе (по автографу) эта тема подтекстована следующими стихами Эрбена¹:

Рано дѣвица утром встала,
В узелок белье завязала:
«Пойду, матушка, на запруду,
Я платки себе стирать буду».

Перевод Ник. Асеева



¹ Цит. по книге: Карел Яромир Эрбен. Баллады, стихи, сказки (перевод с чешского). М., 1948, стр. 95.

Характерно, что в окончательном варианте почти неизменной осталась фраза (отмечена квадратными скобками) на словах «Pujdu, matičko, k jezeru» («Пойду, матушка, к озеру»):



Тема же в целом получила отчетливо выраженный песенно-инструментальный характер. В этом нетрудно убедиться, если сравнить мелодии в эскизе и в печатной партитуре. В первоначальном наброске Дворжак избрал метр $\frac{6}{8}$, а не $\frac{2}{4}$, как в окончательном варианте, потому что метр $\frac{6}{8}$ отвечает поэтическому размеру стихов Эрбена — дактиле-хореического, а в широком смысле ямбического склонения. Тем не менее уже здесь Дворжак отмечает необходимость изменения размера на $\frac{2}{4}$ (пометка «Nechat $\frac{2}{4}$ такт»). Мелодика первого наброска декламационна. В окончательной редакции тема девушки изложена параллельными терциями и секстами. Некоторые особенности ее мелодического склада (типичный для многих моравских песен квинтовый диапазон, кульминация на шестой ступени лада, вариантность, опевание квинты) и гармонии (плагальность), а также общая структура (сочетание пары периодичностей с чертами трехчастности) ясно указывают на народно-песенные корни темы.

Подобным образом шла работа и над темой матери. В черновом наброске этой темы, интонационно и ритмически сильно отличающемся от окончательной редакции

(изменена и тональность: h-moll вместо es-moll), подтекстована одна фраза: «Ach, nechod', nechod' na jezero» («Ах, не ходи, не ходи на озеро»). По-видимому, Дворжак считал ее наиболее значительной по смыслу, воплотив в ней интонации просьбы, мольбы так, как они звучат в живой речи. Именно она сохранена и в окончательном варианте (отмечена квадратными скобками):

10

Viol., hořejší poloha-Clar. a Fl. melodie

ah, nechod' nechod'

[Andante spstenu]
V-ni con sord.

pp sempre legato

p m₂ dim.

Необходимо сказать также об интонационном родстве тем дочери и матери. Оно заметно в нисходящем ходе тактов 3 — 4, вообще чрезвычайно типичном для чешских и моравских народных песен, и в мелодической фразе тактов 9 — 12: у дочери на словах «пойду, матушка, к озеру», а у матери — «ах, не ходи, не ходи к озеру» (см. нотные примеры 9 и 11). Этим, казалось бы незначительным, штрихом Дворжак подчеркивает важный психологический нюанс — мать и дочь ведут разговор об одном: идти или не идти на озеро.

В черновых набросках второго эпизода рондо («Водяной» написан в форме рондо) несколько мелодий также подтекстованы. Одна из них (Un poco lento e molto tran-

quillo, цифра 16) — своего рода колыбельная. Ее поет молодая жена водяного своему сыну. Плавные нисходящие интонации темы хорошо передают эмоциональное содержание текста: «Спи, усни, мой сынок, мой маленький водяной».

Еще интереснее вторая часть эпизода, построенная как инструментальный диалог. Образ разгневанного водяного, недовольного песней жены (она говорит, что водяной загубил ее жизнь), Дворжак характеризует двумя темами. Первая тема — лейтмотив водяного, данный в различных метроритмических, ладогармонических и фактурных преобразованиях. Вторая — новая тема, в которой воплощены интонации разговорной речи. Это — интонации вопроса (в черновике вопросительная фраза подтекстована словами «*co to zpíváš, ženo má?*» — «что ты поешь, жена моя?») и гневного приказа замолчать (в наброске на словах «*nechci toho zpěvu!*» — «не хочу этой песни!»):



В окончательной редакции этот монолог водяного имеет также инструментальный характер. Тема поручена «старчески-ворчливым», по выражению Н. А. Римского-Корсакова, фаготам (два фагота в терцию) и валторнам (нисходящие повелительные ходы).

Второй участник диалога — жена водяного, увещающая рассерженного мужа и умоляющая отпустить ее на время к матери, охарактеризована также двумя темами. По «происхождению» они тоже связаны с речью. Первая — мягкая, успокаивающая. Особенности ее мелодического склада — опевание тоники, повторность с чер-

тами вариантности; ритмический рисунок — спокойный (равномерное движение восьмыми) ¹:



Вторая тема, являющаяся непосредственным продолжением первой, имеет еще более ясно выраженный речитативно-декламационный склад. Поступенное восходящее движение с острым задержанием к квинте доминантсептаккорда хорошо передает интонацию просьбы.

Конечно, нельзя забывать о том, что все эти частные моменты в подготовительных эскизах поэм нужны были композитору для того, чтобы психологически как можно точнее и правдивее воплотить душевные движения героев. В окончательной же редакции поэм мы встречаемся с обобщенными песенно-инструментальными темами, органично входящими в ткань симфонического произведения и занимающими соответствующее место в их форме.

Итак, метод, которым пользовался Дворжак в симфонических поэмах на сюжеты Эрбена, — это метод создания тем — обобщенных характеристик действующих лиц, их чувств, переживаний, значительных сюжетных положений — на основе глубокого проникновения в стихию народной песенности, при важной роли жанров и интонаций разговорной речи ². К числу таких

¹ В черновом наброске она подтекстована словами «nehňevej se, nehňevej, vodníku, můj můži!» («не сердись, не сердись, водяной, мой муж!»).

² Последнее, впрочем, само собой разумеется, так как мелодика и ритмика чешской, моравской и словацкой песни неразрывно связаны с особенностями языка.

тем-характеристик относятся лейтмотив водяного, его же тема гнева, темы дочери, матери, колыбельной в «Водяном», пасторальная тема в «Полуднице», темы короля, падчерицы в «Золотой прялке», тема погребального шествия, панича, свадебного пира в «Голубке» и другие. Вместе с тем эти темы — ключ к пониманию как всего остального содержания поэм, так и особенно-стей творческого метода Дворжака.

Как трактовал Дворжак жанр симфонической поэмы? Являются ли его поэмы самостоятельными художественно полноценными произведениями или представляют собой простую музыкальную иллюстрацию к балладам Эрбена? Эти и другие вопросы неоднократно ставились в трудах чешских и немецких музыковедов, писавших о Дворжаке. Рихард Батка, Гуго Ботштибер, Йозеф Бартош, Роберт Сметана в общем отрицательно отзывались о симфонических поэмах Дворжака¹.

В чем же упрекали они Дворжака? Во-первых, в том, что его симфонические поэмы нельзя понять без знания программы. С этим нельзя согласиться, потому что, как видно из всего изложенного, метод, которым пользовался

¹ Значительно более объективную и научно обоснованную оценку дал поэмам Дворжака Антонин Сихра в уже упоминавшейся книге «Эстетика симфонического творчества Дворжака» (Прага, 1959). Правда, и в этой книге проводится ставшая традиционной аналогия с симфоническими поэмами из цикла «Моя родина» Сметаны, которым отдается предпочтение. На наш взгляд, А. Сихра недостаточно акцентирует то обстоятельство, что Сметана и Дворжак ставили перед собой разные задачи, что творческие замыслы и их реализация были у композиторов различными. В результате и возникли разные по характеру и типу программности сочинения. Сметана создал героико-патриотический цикл с собственной обобщенной программой, а Дворжак — сказочно-эпические произведения с развернутой программой, заимствованной из литературы.

композитор, давал ему возможность создавать конкретные, жизненно-правдивые музыкальные образы. Нельзя забывать и о том, что баллады Эрбена, на сюжет которых писал поэмы Дворжак, были хорошо известны в Чехии, и поэтому чешские слушатели в большинстве случаев в подробной программе не нуждались — им достаточно было заголовка. Для тех же, кто не был знаком с творчеством Эрбена, и, в частности, для иностранных слушателей желание знать программу было естественным, ибо она уточняет содержание, помогая понять тончайшие оттенки поэтического и композиторского замысла.

Другой упрек, который бросали Дворжаку, заключался в том, что его поэмы являются простой иллюстрацией к балладам Эрбена и в них, по словам Ботштибера, преобладает «звукоизобразительная описательность». Это неверно. Как уже отмечалось, Дворжак строит музыкальную драматургию своих поэм на нескольких темах, в которых воплощены основные идеи, образы, ситуации программы. Эти темы-характеристики составляют костяк той или иной музыкальной формы, закономерностями которой пользуется композитор при реализации избранного программного замысла.

Если Дворжак и применяет иногда средства музыкальной изобразительности, причем главным образом при отображении второстепенных деталей сюжета, то, во-первых, они придают большую конкретность образам произведения, а во-вторых, никогда не становятся самодовлеющими.

Наконец, последний упрек — будто Дворжак не сумел постигнуть и воссоздать дух эрбеновских баллад — также несостоятелен. Уже много говорилось о том, какими средствами добивается Дворжак народности и подлинно чешского характера музыки, отвечающих содержанию баллад Эрбена.

Другой вопрос — одинаково ли удачны в чисто музыкальном отношении симфонические поэмы Дворжака, каковы их специфические черты, определяемые в какой-то степени литературным первоисточником, как менялось у композитора понимание жанра симфонической поэмы в процессе работы над поэмами на эрбеновские сюжеты.

Общепризнано, что лучшей симфонической поэмой Дворжака является «Голубок» — последняя по времени возникновения (не считая «Богатырской песни», не связанной с балладами Эрбена). В «Голубке» композитор достиг особенной лаконичности и концентрированности выражения, наибольшей композиционной стройности. Это было следствием неустанных творческих поисков: каждая поэма представляет собой новое звено, новый этап в этих поисках.

Анализируя поэмы Дворжака, не следует забывать о том, что баллады Эрбена, избранные композитором, в известной степени отличаются друг от друга по жанровой направленности и характеру изложения. Эти отличия Дворжак не мог не учитывать. «Водяной», например, — эпическая баллада с чертами народных преданий. В центре внимания поэта — характеристика главных героев и картины природы (лунная ночь, подводное царство, буря на озере и т. д.). Важную композиционную деталь произведения составляют диалоги. Как видно, баллада Эрбена дает богатые стимулы для художественной фантазии композитора.

В своей симфонической поэме Дворжак не только сохраняет и акцентирует эти основные моменты, но и вносит кое-что от себя, обогащая первоисточник. В частности, он делает многограннее, психологически глубже образ водяного. В балладе водяной — фантастическое существо, герой многих народных сказок; он скорее смешон, чем страшен. В поэме Дворжака водяной оха-

рактизован тремя темами. Первая — главный лейтмотив поэмы — короткая, островыразительная. Небольшой диапазон мелодии, настойчивое повторение одного звука (квинты лада), долгое выдерживание одной (тонической) гармонии словно символизируют злую силу и упорство водяного:



Отрывистый ритм, форшлаг и «свистящий» тембр флейт придают мелодии насмешливо-воинственный, гротескный характер. Общую картину дополняет быстрое «жужжащее» движение вторых скрипок в сопровождении.

Вторая тема — энергичная, решительная — представляет собой вариант первой темы (точнее, ее середины). Сохраняя четкий ритмический рисунок, мелодия меняет направление — становится поступенно восходящей, это сообщает ей активно-наступательный оттенок:



Ее характер хорошо подчеркивает и оркестровка: мелодию ведут тромбоны с виолончелями и контрабасами под звон треугольника, удары тарелок и «ритмически» насыщенное движение струнных.

Третья тема, следующая непосредственно за второй, воплощает грозную мощь и злобную мстительность водя-

ного. Не случайно она неоднократно звучит в разделе, повествующем о мести водяного. Характерная особенность этой темы (кроме размеренного ритма и нисходящего хода мелодии по звукам трезвучия) — черты увеличенного лада. Правда, при первом проведении они завуалированы: гармоническая основа мелодии проста — I—VI—IV—V, и только хроматические непрigотовленные задержания (в партии тромбонов и низких струнных) создают намек на увеличенное трезвучие. В последующем изложении — в сцене катастрофы (такты 9—12 после цифры 9) и сцене мести (такты 9—10 после цифры 26 и 6—9 после цифры 27) — строение мелодии по звукам увеличенного трезвучия становится очевидным. В момент катастрофы это подчеркнуто также целотонной гаммой¹ в сопровождении (тремоло струнных, цифра 10).


Психологической тонкостью отличаются образы и других действующих лиц — дочери и матери. Они раскрываются в двух диалогах. В первом диалоге (*Andante sostenuto*, цифра 4) Дворжак рисует образ кроткой, мечтательной девушки, «полной неги»² и задумчивости. Тема матери — печальная, с оттенком внутреннего беспокойства — выражает ее грустные предчувствия и предостережение дочери (см. примеры 9 и 11). Второй диалог (*Lento assai*, цифра 23) — мастерский пример образно-эмоционального перевоплощения (по форме — это сильно сокращенная, динамизированная реприза первого эпизода рондо). Обе темы — дочери и особенно матери —

¹ Подобный прием, как известно, часто применялся русскими композиторами при изображении фантастически-страшных персонажей (Глинка, Римский-Корсаков). Дворжак пользуется целотонной гаммой при характеристике чертей в опере «Черт и Кача».

² O. Šourek. Dvořákovy skladby orchestrální, sv. II. Praha, 1946, str. 114.

сильно преобразованы, что связано с изменением их душевного состояния.

Общая атмосфера эпизода, несмотря на мажорную тональность (H-dur), — печальная, даже подавленная. Изменению характера темы дочери в большой мере способствует обострение и усложнение гармонии (остро звучащие септаккорды второй, четвертой, шестой ступеней, септаккорд двойной доминанты, доминантсептаккорды к побочным ступеням, обращения малого вводного септаккорда, увеличенный терцквартаккорд на шестой низкой ступени и т. д.). Строгое хоральное изложение и оркестровый колорит — страстный тембр виолончелей, ведущих мелодию на фоне аккордов тромбонов, — усиливают ее выразительность. Многозначительны выдержанные звуки в конце фраз, сопровождающиеся динамическим спадом от *forte* к *pianissimo*, последняя неустойчивая остановка на второй ступени. Такими средствами Дворжак передает неуверенность, душевную усталость и бессилие жены водяного, создавая глубоко человеческий образ страдающей, измученной женщины.

Еще бóльшим изменениям подверглась тема матери. Ее мелодический остов стал неузнаваем, ритмический рисунок сделался беспокойным— .

Особенно выразительны в теме вопросительные интонации, завершающие каждую фразу, — восходящие ходы на квинту или уменьшенную септиму. Короткие мотивы (флейты, гобоя, кларнета), оставшиеся от мелодии-характеристики матери, вклиниваются в изложение темы дочери, создавая впечатление разговора. Это соответствует содержанию: дочь страшится разлуки, мать уговаривает ее остаться и не бояться водяного, ибо на суше он не обладает такой властью, как в воде. Однако

заключительные, секундовые нисходящие задержания (особенно на малой ноне) — неустойчивые, вопросительные — говорят о том, что она не очень уверена в благополучном исходе. Словно в подтверждение этого появляется варьированная тема просьбы. Она звучит предостерегающе, зловеще в мрачно-глухой окраске виолончелей и контрабасов (в низком регистре) на фоне таинственно приглушенных ударов тамтама (*piano pianissimo*).

С большими трудностями столкнулся Дворжак при работе над «Полудницей». Баллада Эрбена отличается лаконичностью, сконцентрированностью действия. В ней, кроме сцены прихода полудницы, нет никаких побочных сюжетных мотивов, лирических или эпических отступлений. Это усложняло композитору чисто музыкальное решение. Поэтому Дворжак в «Полуднице» больше, чем в «Водяном», дорисовывал, вносил новое. Он, в частности, сосредоточил свое внимание на воплощении общей эмоциональной атмосферы в начале поэмы, нарисовав картину жаркого, летнего полудня и мирного крестьянского быта. Это передано идиллически-пасторальной, в духе пастушеского наигрыша мелодией кларнета, которой контрапунктируют мотивы флейт и гобоев, на фоне пустой квинты фаготов.

С картиной знойного полудня связан и образ полудницы, приход которой Дворжак рисует с большой выразительностью (хроматически нисходящие аккорды засурдиненных скрипок и альтов — *Andante sostenuto e molto tranquillo*). Настроение, общая эмоциональная атмосфера составляют основу и таких эпизодов, как фантастически-страшный танец полудницы перед обезумевшей матерью или картина полуденной тишины, нарушаемой боем часов, перед возвращением отца.

Так же как и в «Водяном», в «Полуднице» есть диалоги. Это — взволнованный разговор матери с полудницей (диалог бас-кларнета и фаготов со скрипками — цифра 8 и кларнетов со скрипками — такт 12 после цифры 9 и далее) и печальный рассказ матери в конце поэмы (соло гобоя — такт 9 после цифры 15 и далее). Правда, здесь диалоги носят скорее речитативный, чем песенный характер.

С целью усилить драматизм и лаконичность финала Дворжак в начале поэмы прибегает к широко эпическому, развернутому изложению. Он дважды дает эпизод, рисующий идиллическую сценку из домашнего крестьянского быта, прерываемую капризами и плачем ребенка, и эпизод появления полудницы. Тем трагичнее звучит короткое заключение, где радостное настроение вернувшегося с работы отца внезапно сменяется ужасом при виде свершившегося (мать от страха перед полудницей задушила в объятиях своего ребенка). Такой финал полностью выдержан в духе народных баллад, с типичной для них быстротой развития действия.

«Золотая прялка» Эрбена приближается по жанру к сказке. В ней сюжет изложен подробно. Дворжак в поэме следовал Эрбену: он дважды описывает приезд короля к лесной избушке, трижды изображает волшебные действия таинственного старца. (По поручению старца мальчик выкупает у королевы за различные части прялки ноги, руки и глаза убитой Дорнички, ее сводной сестры.) Поэтому, как справедливо пишет А. Сихра, «Золотая прялка» напоминает по жанру, форме и характеру изложения кантату или мелодраму и близка «Свадебным рубашкам» самого Дворжака — кантате, написанной также на стихи Эрбена. Для «Золотой прялки» еще более характерны повествовательный тон, исторопливость изложения. Большое место в ней зани-

мают и диалоги. Однако такое детальное отображение сюжета имеет и свои негативные стороны: «Золотая прялка» наименее совершенна по форме, растянута. Не случайно она исполняется не в авторской, а в сокращенной редакции Йозефа Сука, ученика и друга Дворжака.

Неверно было бы вместе с тем считать «Золотую прялку» неудачным произведением. Работая над этой поэмой, Дворжак пришел к правильному выводу об огромном значении жанров в создании реалистически-правдивых, жизненно-конкретных образов. Именно в «Золотой прялке» жанровые характеристики становятся главными, ведущими в обрисовке основных действующих лиц и сюжетных положений.

И вполне закономерно, что в следующей поэме — «Голубок» — композитор кладет в основу драматургии темы-характеристики, используя при создании их черты тех или иных жанров. О роли жанров уже подробно говорилось; необходимо только еще раз подчеркнуть, что «Голубок» — наиболее зрелое, совершенное по композиционной структуре произведение (поэма написана в свободной, точнее, в сжатой циклической форме¹).

По трактовке жанра программной симфонической поэмы она больше всего приближается к симфоническим поэмам из цикла Сметаны «Моя родина» (имеются в виду обобщенный тип программности и независимость от литературного первоисточника при создании чисто музыкальной композиции).

Итак, понимание Дворжаком жанра симфонической поэмы постепенно менялось и окончательно сформиро-

¹ В «Голубке» сочетаются черты вариационности (*Allegretto grazioso*), рондообразности (свадебная сцена) и концентрической формы (схема поэмы в целом).

валось при сочинении «Голубка», ставшего вершиной его программного творчества.

Суммируя все изложенное, можно сказать, что определяющими в драматургии симфонических поэм Дворжака на сюжеты Эрбена были следующие моменты: 1) психологические характеристики героев и их переживаний. (Отсюда — большая роль своего рода инструментальных диалогов, в которых находят отражение мысли, чувства действующих лиц, обуславливающие их поступки и поведение.); 2) воссоздание атмосферы и места действия. С этим связано большое внимание к жанрам бытовой музыки; 3) опора на народные — песенные и танцевальные — мелодии с целью придания произведениям национального чешского колорита; 4) использование характерных интонационно-ритмических особенностей разговорной речи, которые способствуют психологической и эмоциональной правдивости и убедительности музыкального выражения.

Результатом всего этого явилось создание эпических, подлинно чешских по духу, высокохудожественных произведений.

Говоря о значении и месте симфонических поэм Дворжака в чешском музыкальном искусстве, следует отметить, что композитор обогатил его произведениями сказочно-эпического характера. Творческий же метод Дворжака во многом поучителен и для композиторов нашего времени.

К. МИКИСА

В мире симфоний Антонина 'Дворжака

Своим заключительным словом в жанре чисто симфонической музыки — симфонией «Из Нового Света» — Дворжак, если не принимать во внимание наброски к другим симфониям, завершил традиционное число симфоний — девять (вспомним Бетховена, Шуберта, Брукнера, Малера).

Только видный исследователь жизни и творчества Дворжака Отакар Шоурек — и то уже после «открытия» первой симфонии Дворжака «Злоницкие колокола» — окончательно установил их число и хронологическую последовательность.

Двадцативосьмилетний творческий путь Антонина Дворжака — от первой симфонии (1865) к девятой (1893) — отражает, в сущности, развитие композитора и человека, который начал как энергичный, дерзающий, но неизвестный альтист пражского Временного театра и достиг затем зрелости мастера и всемирной известности.

В полном собрании сочинений Дворжака, изданном Обществом Антонина Дворжака совместно с Государственным музыкальным издательством ЧССР (с 1955 года до настоящего времени вышло 115 произведений Дворжака), научно обоснована последовательность симфоний

Дворжака. Однако, несмотря на это, еще и в настоящее время в некоторых странах симфонию «Из Нового Света» исполняют как симфонию № 5, то есть под тем номером, под каким она в свое время вышла в издательстве Зимрока в Берлине. Поэтому, может быть, будет небесполезно хотя бы кратко изложить основные факты истории возникновения симфоний, их премьер и изданий, а также рассказать о некоторых характерных чертах всех девяти симфоний Антонина Дворжака.

Первая симфония написана в фатальной тональности *c-moll*. Как свидетельствует пометка Дворжака, относящаяся, очевидно, к 1887 году и найденная в 1959 году, композитор назвал симфонию «Злоницкие колокола», по-видимому, под впечатлением тревожных воспоминаний о решающем периоде своего духовного созревания как человека и музыканта во время пребывания в Злоницах (1854 — 1857). Здесь учитель Дворжака органист Антонин Лиман, так сказать, спас его для музыки. (В благодарность Дворжак почтил память Лимана, наделив его чертами образ регента Бенды в опере «Якобинец».)

Дворжак работал над этой симфонией в Праге с 14 февраля по 24 марта 1865 года. Как он сам позднее говорил, он послал — по всей вероятности, единственную — каллиграфически написанную рукопись симфонии на конкурс куда-то в Германию, откуда ее уже не возвратили. Возможно, что он доверил ее своему другу Людевиту Пээру, виолончелисту Временного театра в Праге, которому летом 1865 года он посвятил и передал рукопись своего Первого концерта для виолончели *A-dur*. Об этом свидетельствуют найденные в Германии автографы обоих произведений.

Судьба симфонии до недавнего времени была почти не известна. Поэтому мы посвятим ей несколько больше внимания. Рукопись ее нашел только в 1923 году Йиндржих Фельд, профессор Пражской консерватории по классу скрипки, в архиве ориенталиста доктора Рудольфа Дворжака (не находящегося в родстве с композитором), профессора Карлова университета в Праге. Впервые симфонию проанализировал Отакар Шоурек в газете «Listy hudební matice» за 1924 год. Рукопись произведения не была обозначена ни порядковым номером, ни номером опуса и не имела никакого посвящения.

Впервые она была исполнена 4 октября 1936 года оркестром Областного театра в Брно под управлением Милана Сакса. Любопытно, что симфония была записана на граммпластинку (чехословацкими граммофонными заводами; 1960) раньше, чем напечатана (Обществом Антонина Дворжака совместно с Государственным музыкальным издательством; 1961).

На форзаце переплетенной рукописной партитуры Рудольф Дворжак написал: «Emi Lipsiae 50 M 1882» («Купил в Лейпциге за 50 марок в 1882 г.»). Очевидно, он приобрел ее в каком-то антикварном магазине в том городе, где изучал ориенталистику, будучи студентом университета. Автограф, по всей вероятности, затерялся в обширном архиве Рудольфа Дворжака, и поэтому о нем забыли. Иначе нельзя объяснить тот факт, что Р. Дворжак не отдал автограф композитору, который в 1897 году собирался приступить к сочинению оратории «Песнь песней» на библейский текст в переводе Рудольфа Дворжака.

А. Дворжак ошибочно включил эту симфонию в перечень произведений (1887), которые «он разорвал и сжег». Однако о своем раннем произведении он не забывал. Несколько тем из Первой симфонии он использовал в

рапсодии a-moll op. 14 (1874) и особенно в «Силуэтах» для фортепиано op. 8 (1879!). Это произведение даже приснилось автору, о чем он с юмором сообщал в не опубликованном до сих пор письме от 5 ноября 1894 года из Нью-Йорка:

«...Так мне сегодня приснилось, что Бабушка (теща Дворжака Клотильда Чермак. — К. М.) нашла одну из моих старых работ — это была [написанная] карандашом симфония c-moll. Я узнал ее по теме в финале и так обрадовался, что дал Бабушке пять золотых. Вы удивлялись этому, а она очень радовалась...» Найденная рукопись симфонии написана чернилами. Не приснился ли Дворжаку какой-нибудь другой набросок?

Впоследствии Дворжак не принимал в расчет эту симфонию. Однако благодаря изложенным обстоятельствам она не пропала. Ее исчезновение из личного архива Дворжака обеспечило нам сохранение первоначального ее текста, созданного юным композитором, который потом не имел возможности переработать произведение.

Говоря о технических и художественных достоинствах произведения, написанного, собственно, самоучкой, которого двухгодичное обучение игре на органе в Праге едва ли могло подготовить к симфоническому творчеству, следует признать, что это произведение, в частности с точки зрения гармонии, является весьма смелым. Четыре части: первая угрюмая (где есть только намек на звучание колоколов злоницкого храма), возвышенная вторая, полная стремительности и волнения третья и победно ликующая четвертая — свидетельствуют о серьезнейших творческих устремлениях еще неопытного симфониста. Произведение говорит также о душевных переживаниях Дворжака, сердце которого тогда пылало надеждой и сжималось от безнадежной любви к своей ученице Йозе-

фине Чермаковой — прелестной шестнадцатилетней артистке Временного театра (позднее ее сестра Анна стала супругой композитора).

Вторая симфония B-dur была написана вскоре после Первой; она сочинялась с 1 августа по 9 октября 1865 года в Праге. Композитор пометил ее ор. 4. Это богатое по музыкальному содержанию, но не вполне совершенное по форме произведение также овеяно духом молодости. Особенно прекрасно очаровательное скерцо, основной мотив которого композитор перенес в № 11 «Силуэтов» для фортепиано ор. 8. Как установил Франтишек Бартош, в четвертой части симфонии в двух местах почти предвосхищена заключительная тема оперы «Русалка» (1900 год!).

В перечне уничтоженных сочинений Дворжак — также по ошибке — приводит и эту симфонию. Впоследствии, просматривая ранние произведения, Дворжак переработал эту симфонию и передал ее для исполнения оркестру Национального театра в Праге. 11 марта 1888 года она была исполнена с выдающимся успехом (дирижировал оркестром друг композитора Адольф Чех, капельмейстер Национального театра).

Третья симфония Es-dur (первоначально обозначалась ор. 20, позже — ор. 10) создавалась в период с апреля по 4 июля 1873 года и впервые прозвучала — как первая симфония Дворжака вообще — 29 марта 1874 года на концерте Пражской филармонии (исполнитель — соединенные оркестры обоих областных театров) под управлением Бедржиха Сметаны, первого капельмейстера Временного театра. Сметана, будучи почти на целое поколение старше Дворжака, очень ценил работы своего молодого коллеги. Симфония была выпущена в свет издательством Зимрока уже после смерти автора, в 1912 году.

Она состоит из трех частей. Тональность вступления (Es-dur) подчеркивает возвышенный, даже легендарно-торжественный характер музыки. При внимательном слушании можно заметить, особенно в гармонии, инструментовке (арфа!) и в мелодике, следы влияния Рихарда Вагнера и Ференца Листа.

Симфония, которая была послана Дворжаком вместе с прошением о предоставлении ему государственной стипендии в Вену, заинтересовала членов Венской комиссии по предоставлению стипендий — Иоганнеса Брамса, Эдуарда Ганслика, Иоганна фон Гербека — и, таким образом, явилась одним из важных факторов при решении этого вопроса. Получение такой стипендии (в размере 400 золотых) сыграло значительную роль в дальнейшей жизни и творчестве композитора.

Четвертую симфонию d-moll иногда называют — в отличие от Седьмой симфонии, написанной в той же тональности, — «малой d-moll'ной», хотя она не отличается ни малыми размерами, ни незначительностью содержания и является важным этапом в эволюции симфонического творчества Антонина Дворжака. Она сочинялась с 1 января по 26 марта 1874 года в Праге и помечена оп. 13.

Новым произведением Дворжака опять заинтересовался Бедржих Сметана: на концерте в Новоместском театре (в театре так называемого Нового города Праги) он с большим успехом исполнил третью часть произведения. Это произошло 25 мая 1874 года — за два месяца до начала его роковой болезни. Об этом исполнении Дворжак с гордостью сделал пометку на заглавном листе рукописи. То, что Сметана избрал именно пылкое скерцо, можно объяснить чрезвычайной выразительностью мелодики и ритма этой части (*Allegro fegoce*). Характерно также, что основную тему скерцо Дворжак

включил позже (в 1884 году) в шестой номер своего цикла «Из Шумавы» (для фортепиано в четыре руки, *ср.* 68), носящий меткое название «Из бурных времен».

Симфония была также приложена к первому прошению Дворжака о предоставлении ему стипендии.

Целиком симфония прозвучала впервые в исполнении оркестра Национального театра в Праге только 6 апреля 1892 года (под управлением автора).

Партитура вышла в издательстве Зимрока в 1912 году.

Этой симфонией заканчивается ряд, условно говоря, подготовительных, но весьма значительных и ценных симфоний Антонина Дворжака.

Пятая симфония F-dur была написана в Праге с 15 июня по 23 июля 1875 года и переработана автором в 1887 году. Издана Зимроком в 1888 году, несмотря на возражения композитора, не под *ор.* 24, в соответствии со временем ее возникновения, а под *ор.* 76, согласно времени ее переработки и издания. Издатель, несомненно, преследовал в этом случае торговые цели, а, возможно, у него были также добрые намерения — создать ей рекламу. (Перед этим, в 1882 году, он издал симфонию D-dur *ор.* 60 как Первую, а в 1885 году — симфонию d-moll *ор.* 70 как Вторую). Но так как симфонию F-dur он пометил № 3, возникла полная путаница в нумерации симфоний Дворжака.

Симфония F-dur — первая, которую Дворжак посвятил определенному лицу, а именно — крупному пропагандисту его творчества и большому другу Гансу фон Бюлову. Благодаря композитора, Г. Бюлов (в письме от 25 ноября 1887 года из Гамбурга) высоко оценил его труд.

Премьера Пятой симфонии состоялась в Праге 25 марта 1879 года (исполнитель — оркестр чешского Областного театра под управлением Адольфа Чеха).

Вершина ее — финал, в котором, по выражению Отакара Шоурка, «заметны львиные когти и орлиный размах крыльев крупного симфониста».

По словам пражского музыкального критика и писателя Эриха Штейнгардта, в ней слышны отзвуки «Кавалера роз» Штрауса.

Но прежде всего в произведении ощущаются славянские корни творчества Дворжака. Основная тема медленной части написана в духе типичной для Дворжака думки, иногда звучащей по-украински и потому столь близкой музыке будущего искреннего друга Дворжака — Петра Ильича Чайковского. Это те черты, свойственные русской и чешской музыке, на которые верно обратили внимание Отакар Шоурек, И. Ф. Бэлза, Л. С. Гинзбург, В. А. Киселев, М. А. Смирнов и другие музыковеды. Не случайно именно эта симфония вызвала искренний восторг у русских слушателей в Москве 11 марта 1890 года на концерте под управлением самого автора.

Шестая симфония — D-dur op. 60 (первоначально op. 58). Уже выбор основной тональности произведения свидетельствует о ясном настроении, в котором оно создавалось. Хотя принципы тематической разработки и построения формы говорят о некотором влиянии Бетховена и Брамса, любимых композиторов Дворжака, дух произведения в целом чисто чешский, благодаря образам чешской природы, запечатленным в музыке, и песенным и танцевальным интонациям, особенно ярко ощущимым в скерцо-фурианте. Этот фуриант — первый пример использования жанра народного танца в симфоническом творчестве Дворжака — можно было бы включить в серию «Славянских танцев», созданных в 1878 году. Симфония была сочинена в период с 27 августа по 15 октября 1880 года. Дворжак посвятил ее одному из вы-

дающихся дирижеров того времени — Гансу Рихтеру, который, будучи искренним другом чешского маэстро, с большим воодушевлением исполнял его произведения в Австрии, Германии и Англии.

Симфония впервые прозвучала в Праге 25 марта 1881 года в исполнении оркестра Филармонии (точнее, объединенных оркестров обоих областных театров) под управлением Адольфа Чеха. Зимрок издал ее в 1882 году как Первую симфонию. Тогда это была, действительно, первая изданная симфония Дворжака.

Русские слушатели познакомились с ней на концерте в Петербурге 22 марта 1890 года, когда оркестром дирижировал сам автор.

Благодаря своей свежести и радостному характеру, она нередко звучит на концертных эстрадах мира.

Седьмая симфония d-moll op. 70 («большая симфония d-moll») — самая сумрачная и страстная — отличается сжатостью формы и аскетичностью выражения — в ней нет ни одной лишней ноты.

Дворжак писал ее с 13 декабря 1884 года по 17 марта 1885 года в Праге.

Необходимо обратить здесь внимание на одну интересную подробность: свои печальные произведения, такие, как струнный квартет C-dur op. 61, фортепианное трио f-moll op. 65, увертюру «Отелло» op. 93, Дворжак сочинял в Праге — в то время, когда уже приобрел свой любимый уютный домик в местечке Высокая близ города Пршибрама (1880 — 1892, 1894, 1895 — 1903).

В этот период Дворжак перенес ряд тяжелых ударов: смерть родных и близких друзей (смерть трех первых детей в годы 1875 и 1877-й, смерть матери в 1882 году, смерть П. И. Чайковского в 1893 году, Ганса фон Бюлова и отца композитора, Франтишка Дворжака, в 1894 году, Иоганнеса Брамса в 1897 году).

Симфония ор. 70, в сумрачном d-moll, не является отражением какого-то кризиса в творчестве или мировоззрении Антонина Дворжака. После знакомства с Третьей симфонией F-dur ор. 90 Брамса (1883) Дворжак стремился создать произведение значительное по содержанию, отличающееся стройностью формы и строгостью и лаконичностью выражения. Характерные черты симфонической драматургии Дворжака проявились здесь с особой отчетливостью.

На титульном листе рукописи Дворжак наклеил вырезанный из газеты портрет Ганса фон Бюлова, восторженного поклонника и великолепного исполнителя именно этой симфонии; над портретом композитор написал фамилию дирижера и следующие слова: «Слава! Ты дал этому произведению жизнь!». А под названием произведения, которое он обозначил как «VI симфония (D moll)», сделал такую пометку: «Эта симфония вышла у Зимрока под номером II-м, но это неправильно».

Дворжак не включил в число симфоний «Злоницкие колокола», так что d-moll'ная, обозначенная им как Шестая, в действительности является Седьмой.

Композитор посвятил ее Филармоническому обществу в Лондоне в благодарность за ту честь, которую это общество оказало ему, избрав его своим почетным членом. Поэтому также Дворжак дирижировал оркестром на ее премьере в Лондоне 22 апреля 1885 года. Как уже отмечалось, Зимрок издал Седьмую симфонию в 1885 году под № 2.

Это первая из трех последних симфоний Дворжака, которые благодаря своим высоким художественным достоинствам и ярко выраженному национальному колориту завоевали всемирное признание.

Восьмая симфония G-dur ор. 88, написанная с 26 августа по 8 ноября 1889 года, — одна из луч-

ших. Моменты неудержимого, стремительного движения чередуются здесь с мечтательными, лирическими, эпизоды ликования — с бурными вспышками драматизма, напоминающими Леоша Яначка. Это могучий поток прекрасной, изменчивой по настроению чисто дворжачковской музыки. Строение тем и их разработка, богатство гармонии и ритма, рапсодическая и, несмотря на это, логически стройная форма, ослепляющая и прозрачная инструментовка — все это подчинено воплощению мыслей, чувств, впечатлений. Симфония озарена светом благополучия Дворжака — человека и творца, опьяненного природой Высокой — природой, ставшей истинной вдохновительницей композитора. Симфония действительно сочинялась в Высокой. Вся большая семья маэстро и его верные друзья были здесь, около него. А также — любимые им голуби.

В благодарность за присвоение ему звания члена Чешской академии наук, литературы и искусства Дворжак посвятил симфонию этому учреждению и впервые исполнил ее с оркестром Национального театра в пражском зале Рудольфинум (теперь Дом работников искусств) 2 февраля 1890 года.

К началу 90-х годов относится период трехлетнего разрыва между Дворжаком и Зимроком. Симфония была издана другим издателем — почитателем Дворжака Генри Литлтоном, владельцем фирмы «Новелло, Эвер и К^о», — в Лондоне в 1892 году под ошибочным № 4. Отсюда ее лишь внешнее наименование «Английская симфония», хотя правильнее было бы называть «Высокой» (от местечка Высокая).

Многие дирижеры являются выдающимися исполнителями этого произведения, но Вацлав Талих был и до сих пор остается его непревзойденным интерпретатором.

Symphonic.

Flauto

Violino I

Violino II

Viola

Fagotto

Corno E F

Corno E Es

Tromba E

Timpani C, G, E

Triangolo

Alto

Tenore

Basso

Fiedra per

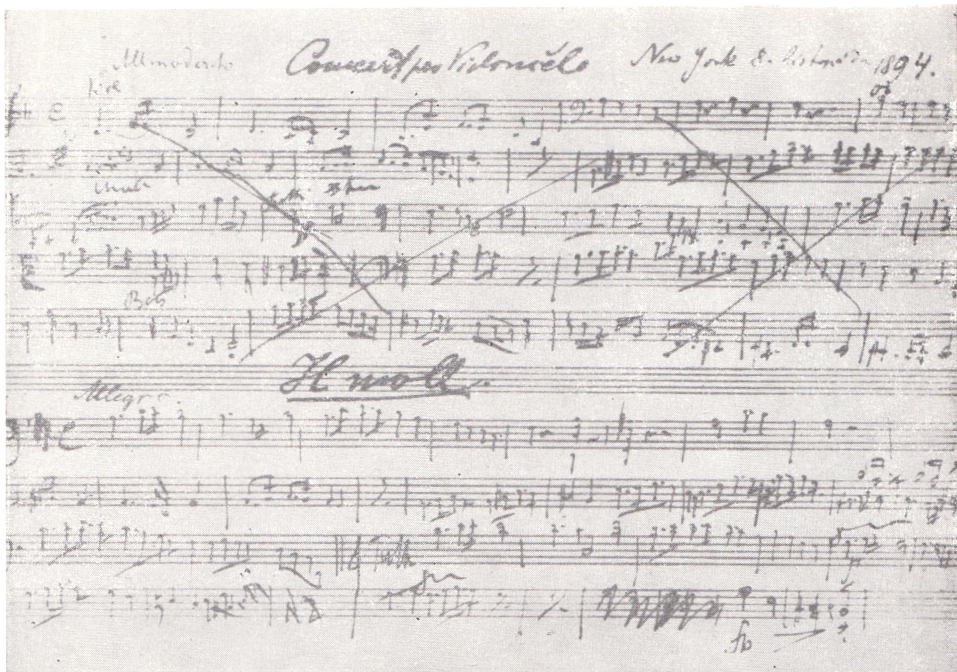
Fiedra 2a

Viola

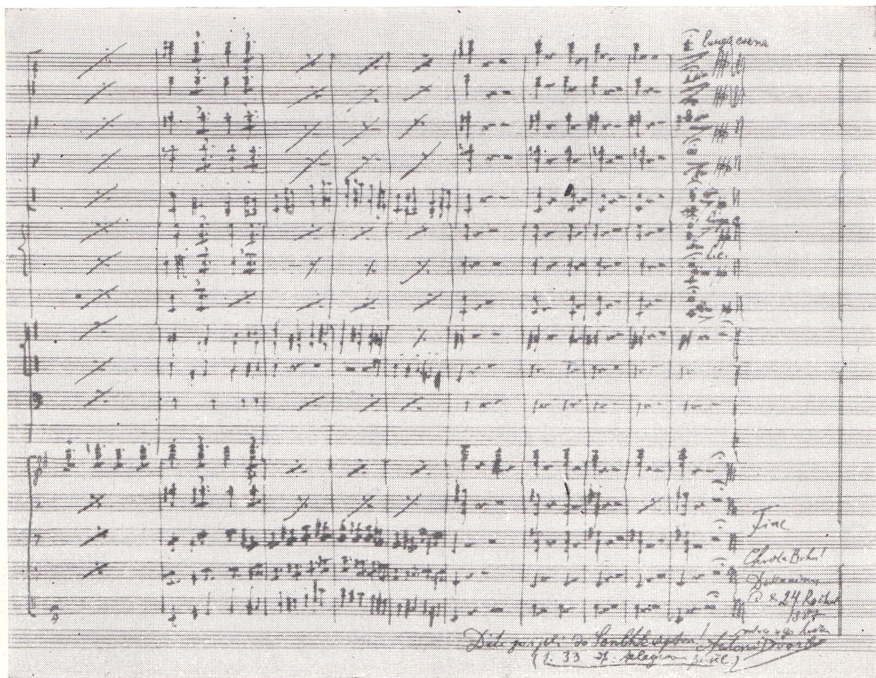
Fiedra cella

Basso

Начало Первой симфонии Дворжака.
Автограф партитуры



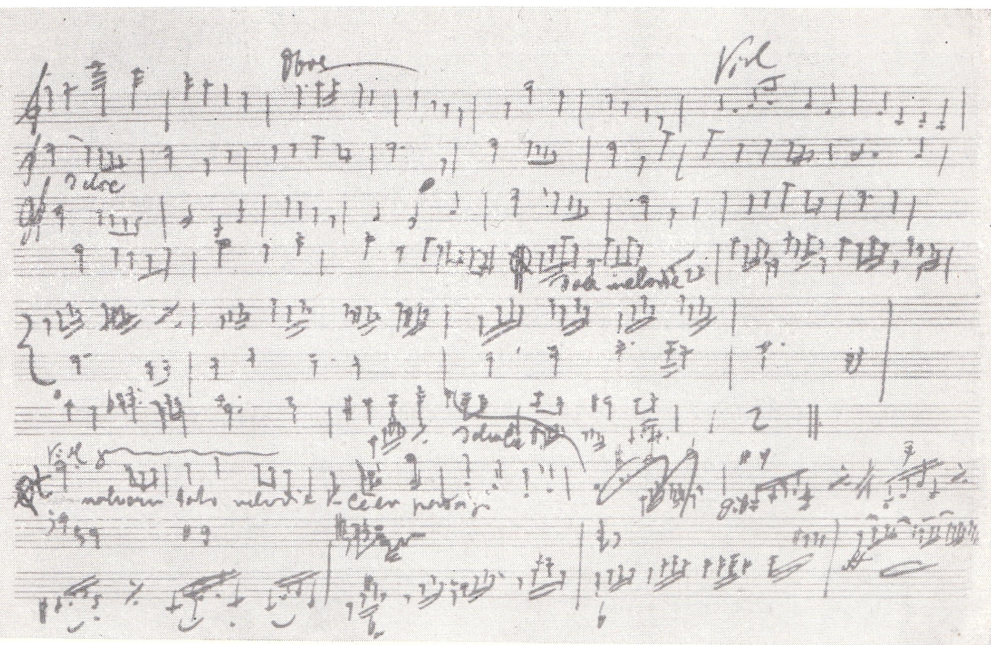
Эскиз первой части виолончельного концерта h-moll. Автограф



Последняя страница партитуры Девятой симфонии. Автограф



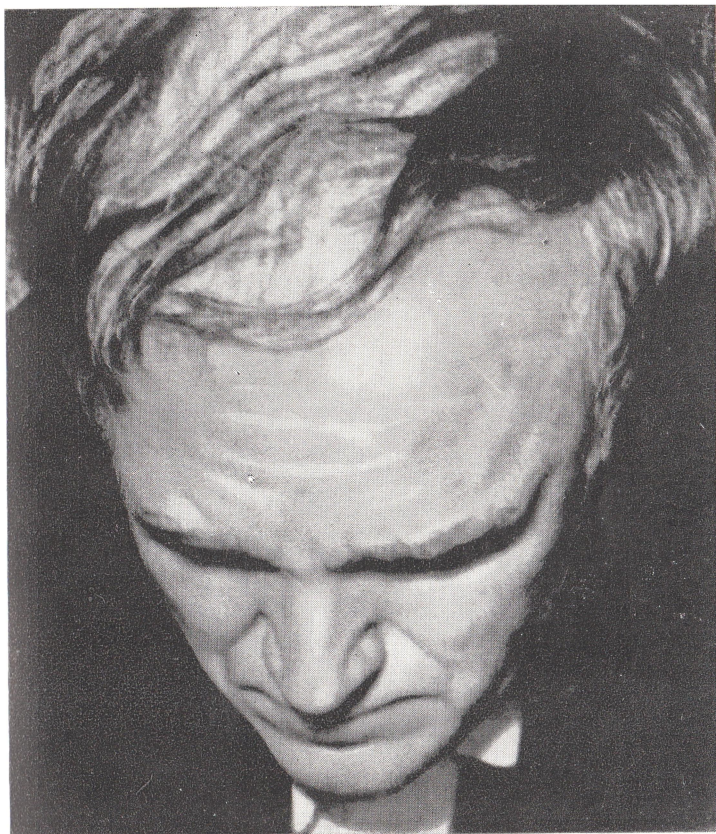
Карел Славковский



Эскиз первой части виолончельного концерта h-moll. Автограф



Франтишек Максиман

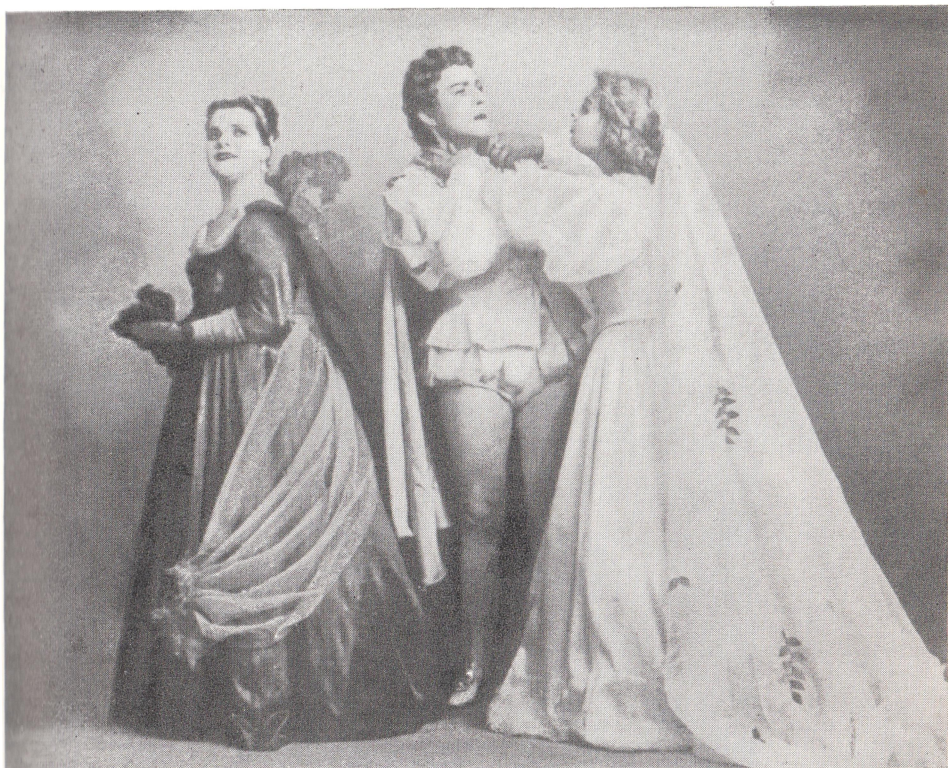


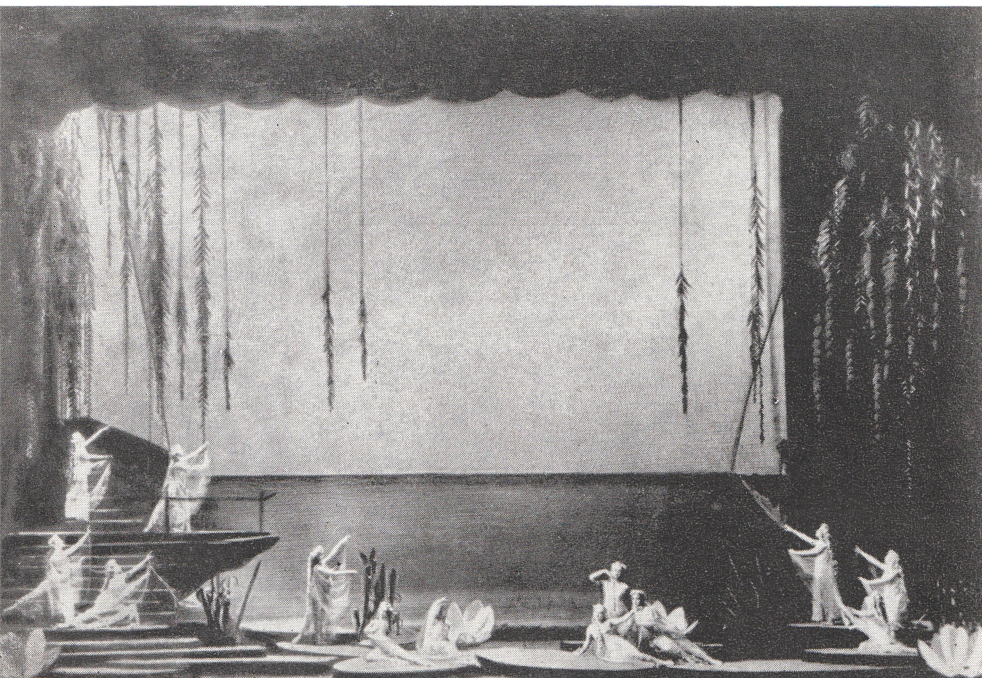
Святослав Рихтер

Сцена из второго акта «Русалки» (в той же постановке).

Княжна — Е. А. Федорова. Принц — В. В. Пучков.

Русалка — К. Н. Словцова

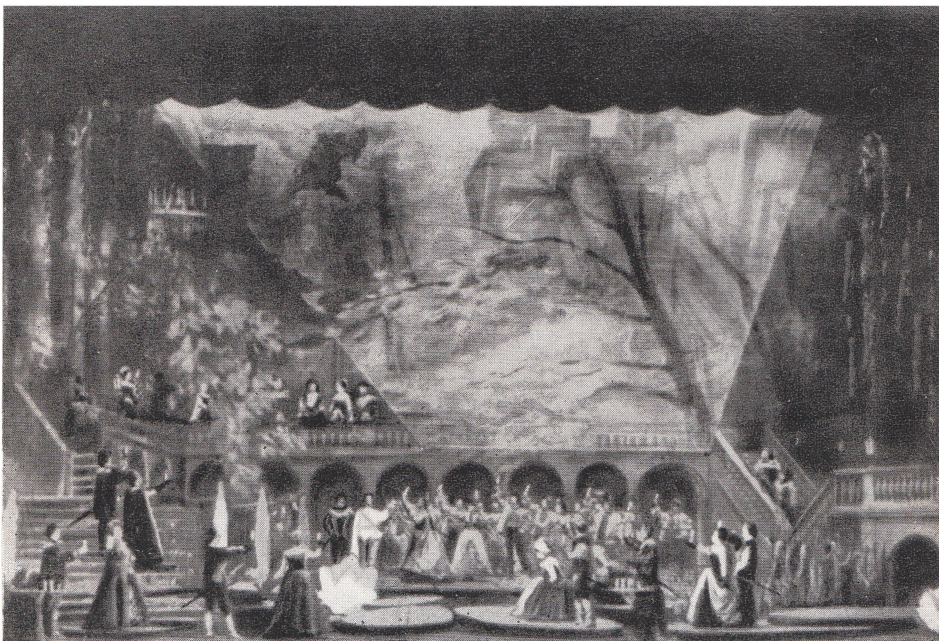




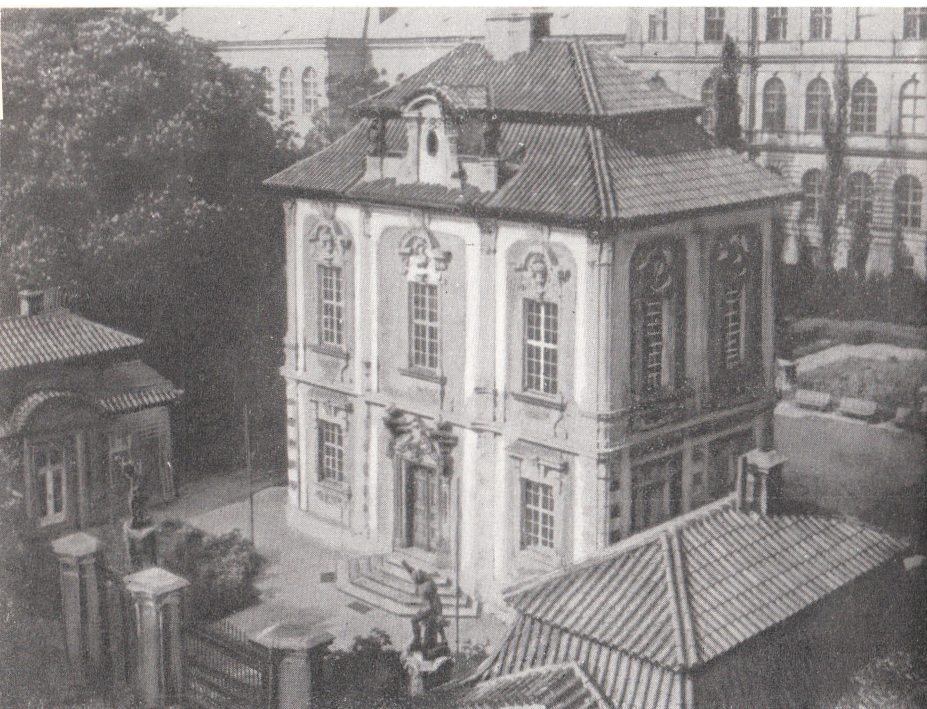
Сцена из первого акта оперы «Русалка». Ленинград, театр оперы и балета
имени С. М. Кирова. 1959. Художник — Йозеф Свобода



Дворжак с голубями в Высокой



Сцена из второго акта «Русалки» (в той же постановке).
Художник — Йозеф Свобода



Музей Антонина Дворжака в Праге

Девятая симфония (e-moll op. 95) — последняя симфония Дворжака, которой сам композитор еще до премьеры дал программный заголовок «Из Нового Света» (в оригинале слово «нового» написано со строчной буквы). Не следует называть эту симфонию «Новосветской» — это вульгарно!

Композитор писал ее с 19 декабря 1892 года по 24 мая 1893 года в Нью-Йорке и в конце финала приписал трогательные слова: «Дети приехали в Саутгэмптон!» (1.33. после обеда: пришла телеграмма)».

Это произведение отличается богатством поэтической фантазии, монументальностью форм, техническим мастерством.

Впервые симфония прозвучала 15 декабря 1893 года в ньюйоркском Карнеги-холл в исполнении оркестра «Philharmonic Society» под управлением тогдашнего ассистента Вагнера Антона Зейдля.

Зейдль увидел в музыке трогательного Largo (в рукописи первоначально Andante, а затем Larghetto) картину покинутой населением американской прерии. Однако нельзя забывать о том, что Дворжак познакомился с безлюдным краем Средней Америки уже после окончания симфонии: композитор проезжал прерии только во время своих первых американских каникул в Спилвиле летом 1893 года. Впечатления от этой поездки и связанные с ней переживания нашли отражение в Lento из струнного квартета, так называемого «Американского», F-dur op. 96 и в соло первого альты из скерцо струнного квинтета Es-dur op. 97, то есть в произведениях, написанных в Спилвиле.

При сочинении симфонии фантазия Дворжака питалась также поэзией Лонгфелло («Песнь о Гайавате»). В это время тоска по родине не была у Дворжака такой сильной: ведь в первый период своего пребывания в

Америке он пользовался уважением и славой, чувствовал себя довольным, и с ним в течение некоторого времени находилась его семья.

Но свою старую, добрую родину он, конечно, всегда помнил — недаром в такте 77 Largo можно услышать у первой скрипки отголоски чешского национального гимна «Где родина моя?»¹; в средней части скерцо «воркуют» на деревянных инструментах «высоцкие голуби» Дворжака. Во второй теме финала слышится тоска по далекой родной стране и по детям, встречи с которыми с нетерпением ожидал взволнованный отец.

Корректуру симфонии просматривал необычный корректор — Иоганнес Брамс, с исключительной самоотверженностью взявший за эту трудоемкую работу, чтобы сократить число корректур и их переходов из рук автора в руки издателя, которым опять был Зимрок. Симфония была издана в 1894 году как Пятая.

Она вызвала много различных толкований. Бесспорно, что Дворжак, подобно чрезвычайно чувствительной мембране, чутко реагировал в этой симфонии на народную музыку Америки — черной, красной и белой — с ее спецификой в гармонии, мелодике и ритме, но что при этом, как сказал сам Дворжак, она осталась музыкой чисто чешской и — добавим — дворжаковской.

«Из Нового Света» является лучшей симфонией Дворжака и одним из самых популярных произведений мирового репертуара. Нет дирижера и оркестра, которые бы не любили и не играли эту симфонию. Сын композитора Отакар Дворжак рассказывал мне, что однажды он услышал ее по семи различным радиостанциям мира. Существует свыше ста записей ее на грам-

¹ «Где родина моя» — песня Ф. Шкroupa, ставшая в 1918 году первой частью государственного гимна Чехословацкой Республики.

пластинках. Итальянский поэт Анджело Гатти посвятил ей прекрасное стихотворение.

Кому посвятил Дворжак эту свою лебединую песнь? Новому Свету? Старому Свету? Всему миру. Всему человечеству.

ПЕРЕЧЕНЬ СИМФОНИЙ АНТОНИНА ДВОРЖАКА

Нумерация		Год создания	Тональность	Опус
Неправильная	Правильная			
—	I	1865	c-moll	—
—	II	1865	B-dur	4
—	III	1873	Es-dur	10
—	IV	1874	d-moll	13
III	V	1875	F-dur	24 (76)
I	VI	1880	D-dur	60
II	VII	1885	d-moll	70
IV	VIII	1889	G-dur	88
V	IX	1893	e-moll	95

Литература и источники

Труды и статьи Отакара Шоурка, Ярмила Бурггаузера, Антонина Сихры и других музыковедов.

Комментарии, издательские примечания и заметки Издательской комиссии Общества Антонина Дворжака и Музея Антонина Дворжака.

Л. ПАНЬКИНА

„Реквием“ Дворжака

В многогранном и обширном творчестве Антонина Дворжака особое место занимают произведения ораториально-кантатного жанра. Самые значительные из них: патриотическая кантата-гимн «Наследники Белой Горы» (1872), «Stabat mater» (1877), «Свадебные рубашки» (1884), написанная на сюжет баллады Эрбена, «Святая Людмила» (1886) — первая чешская классическая оратория и «Реквием» ор. 89 (1890).

Впервые «Реквием» был исполнен под управлением автора (9 октября 1891 года) на музыкальном фестивале в Бирмингеме, где сразу же завоевал огромный успех. Затем «Реквием» прочно вошел в мировой концертный репертуар.

Вопросы бытия, размышления над вечными таинствами жизни и смерти глубоко волновали Дворжака и как художника-мыслителя, и как человека, перенесшего большое личное горе: смерть троих детей в течение двух лет глубоко потрясла композитора и вызвала к жизни такое значительное произведение, как «Stabat mater», а впоследствии «Реквием» b-moll.

Эти мысли и чувства при наличии некоторых религиозных тенденций будили в нем творческое воображе-

ние, обусловившее известный интерес к культовой музыке.

Но хотя Дворжак был верующим человеком, в его произведениях этого жанра мы не ощущаем мистики, так как в целом его музыка пронизана земными, реальными чувствами скорби и печали. Предписанные культовыми традициями латинские тексты в музыке Дворжака зазвучали в живых человеческих интонациях.

Композитору удалось передать со всей искренностью и глубиной тончайшие оттенки человеческих страданий, скорбное чувство невозвратимой утраты близких, дорогих сердцу людей.

Обратимся теперь к общей характеристике музыкальных средств выразительности «Реквиема».

Музыкальному языку «Реквиема» Дворжака свойственно неистощимое богатство мелодий проникновенных и выразительных: то печально-сосредоточенных, то грустных, скорбных, трагических. Прекрасным мелодиям Дворжака, исполненным глубоких мыслей и чувств, присущи славянская песенность, мягкость и задушевность. Композитор щедро дарит их людям, говоря с ними от сердца к сердцу.

Гармонический язык «Реквиема» отличается логикой тональных планов в целом, между частями и внутри каждой части. Нередко встречаются сопоставления далеких тональностей; кроме того, внутри частей наблюдаются терцовые соотношения тональностей, что характерно для творчества композиторов-романтиков, в частности славянских.

К характерным особенностям ладогармонического языка «Реквиема» относятся широкое применение альтераций и энгармонических оборотов, частое сопоставление мажора и минора (одноименного и параллельного),

использование фригийского и дорийского ладов, обильное применение плаagalных оборотов.

В совершенстве владея искусством полифонического письма, Дворжак в «Реквиеме» использует различные виды полифонии: идет ли речь об отдельных приемах (мелодические и ритмические имитации, стретты) или о полифонических формах (двойных канонах, фугато, двойных фугах), музыкальная мысль Дворжака течет естественно, и полифония у него служит важным средством развития музыкального образа.

В «Реквиеме», как вокально-хоровом произведении, хору, естественно, придается особое значение. Партия хора покоряет своей красотой, полнозвучием, богатством мелодических мыслей, тонкой и выразительной нюансировкой, прекрасным и логичным голосоведением, разнообразием красок отдельных партий, богатством полифонического и гармонического языка. Композитор с большим мастерством использует возможности голосов всех хоровых партий и солистов, не выходя из их естественных пределов, умело сочетает и сопоставляет тембры голосов и их силу. При этом в моменты кульминаций, при восходящем движении голосов к верхнему регистру, он достигает мощных *fortissimo*; столь же мастерски, в удобной тесситуре он использует предельное *pianissimo*.

Исключительно выразительны и сольные партии. Их интонации проникнуты то трогательной мольбой и печалью, то пафосом и драматизмом. В кульминациях квартет солистов достигает почти хоровой звучности (*Recordare, Lacrimosa*).

Выразительность хоровых и сольных партий подчеркнута прекрасно развитым и содержательным оркестровым сопровождением. Превосходно зная возможности и выразительные особенности каждого инструмента,

Дворжак часто сопоставляет и сочетает отдельные группы оркестра, добиваясь при этом монументальности и величественности звучания, яркой смены образов, динамических контрастов — мощного оркестрового tutti или прозрачной, светлой звучности. На протяжении всего произведения особую роль в оркестре играют литавры, создающие настроение тревоги, трепета, мрака. Фактура оркестра большей частью полифоническая. Инструментовка «Реквиема» отличается высоким мастерством; оркестр звучит полнозвучно, красочно, на большом дыхании, причем партия каждого инструмента необыкновенно певуча. Состав оркестра парный, но в некоторых частях для достижения определенного колорита Дворжак вводит английский рожок, флейту пикколо, орган.

«Реквием» Дворжака состоит из тринадцати частей, двенадцать из которых написаны на традиционный литургический текст. Для двенадцатой части (Pie Jesu) текст был подобран самим Дворжаком. «Реквием» написан для четырехголосного смешанного хора, квартета солистов и симфонического оркестра. Третья и седьмая части исполняются только хором; шестая часть — квартетом солистов, остальные десять частей — хором, оркестром и солистами.

Как и его предшественники, создатели гениальных реквиемов — Моцарт и Верди, Дворжак преодолевает сюитную разобщенность частей и создает произведение, отличающееся монолитностью целого, завершенностью составляющих его частей при динамическом сквозном развитии. Он сохраняет традиционную форму деления произведения на два основных раздела со вступлением.

Первый раздел «Реквиема» включает в себя Requiem aeternam и вместе с прилегающими к нему второй частью

Graduale и последующими шестью частями (Dies irae, Tuba mirum, Quid sum miser, Recordare, Jesu pie, Confutatis maledictis, Lacrimosa) составляет первый раздел «Реквиема» — его основную часть и драматический центр.

Второй раздел состоит из пяти частей: Offertorium, Hostias, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei.

Основной принцип расположения частей — контрастное сопоставление, что находит наиболее яркое воплощение в драматургическом центре «Реквиема», его кульминации — конце первого раздела (седьмая и восьмая части) и начале второго раздела (девятая и десятая части). Здесь сопоставляются наиболее драматичные части, завершающие первый раздел, со светлыми и энергичными частями второго раздела «Реквиема». Контраст этот усиливается контрастом внутри частей: в десятой части (Hostias), имеющей (как и предыдущая девятая) форму двойной фуги с прелюдией, прелюдийная часть дана в миноре, что еще более подчеркивает мажорный, светлый характер последующей фуги.

Цельность произведению придают тематические связи не только между соседними частями (первая — вторая, третья — четвертая, девятая — десятая), но и на расстоянии. Начиная «Реквием» первая часть родственна завершающей тринадцатой, что создает своего рода обрамление. Кроме того, сходные по характеру части образуют родственные группы внутри «Реквиема» (третья — четвертая, девятая — десятая).

Надо отметить, что второй раздел «Реквиема» по характеру более светлый. И хотя последние два номера (двенадцатый и тринадцатый) возвращают настроение скорби, общий характер звучания раздела остается светлым. В этом проявился определенный драматургический замысел композитора.

Будучи создателем чешской классической симфонии, оратории, композитор и в «Реквиеме» применяет метод симфонического развития. В произведении многосторонне развивается один из основных музыкальных образов «Реквиема» — образ человеческих страданий и скорби.

Этот образ, имеющий вначале характер бессилия и безнадежности (*Requiem aeternam*), проходит ряд этапов развития и приобретает черты бурного протеста (*Lacrimosa*). Затем он сопоставляется с контрастными светлыми образами второго раздела (*Offertorium*).

Нельзя не отметить также свойственные произведению черты монотематизма. Близкие по характеру образы (первая — вторая, третья — четвертая, седьмая — восьмая), как и противоположные (первая — девятая), создаются на одной тематической основе, путем трансформации основного ядра произведения. Сюда можно отнести родственный монотематизму прием проведения важной в драматургическом отношении темы (условно называемой темой скорби) через все части «Реквиема».

Первая часть «Реквиема» — *Requiem aeternam* (*Poco lento*) — начинается небольшим оркестровым вступлением, которое исполняют скрипки и виолончели, а затем и вся струнная группа. В медленном темпе проходит тема скорби, которая является исходным элементом музыкальной драматургии произведения и проходит во всех частях как основной лейтмотив. Эта мелодия выделяется среди других — ее основное ядро и диапазон очень узки: один устойчивый звук хроматически опеваётся, что оставляет впечатление застылости, душевной скованности, безысходности:



Структура темы, ее ритмика, внутренняя динамика создают настроенные скорби, раздумья, в ней слышны интонации вздохов и глухих рыданий. Ограниченный диапазон темы, ее скупое варьирование до появления хора передают невозможность выхода из рокового круга тяжелых мыслей и трагических переживаний.

Хорал звучит печально, сдержанно, сосредоточенно, чему способствует небольшой диапазон мелодии, низкая тесситура, спокойный ритм, гомофонно-гармонический склад письма, *divisi* мужского хора, плотная фактура, тональность *f. moll*:

17 [Poco lento]

S. *pp* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

A. *pp* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

T. *pp* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

B. *pp* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do mi - ne,

Со слов «et lux perpetua» («да воссияет им вечный свет») музыка постепенно просветляется. Это достигается введением имитационно-полифонических приемов изложения, пунктированного ритма, динамических контрастов, расширением диапазона хоровой партии.

Средняя часть, подготовленная таким образом, звучит торжественно, монументально, гимнически:

18 [Poco lento]

ff

S. Te de - cet hym - nus, De - us, in Si - on,

A. Te de - cet hym - nus, De - us, in Si - on,

T. Te de - cet hym - nus, De - us, in Si - von,

B. Te de - cet hym - nus, De - us, in Si - on,

Основной музыкальный материал излагается в партии тенора соло. Здесь звучит мольба и трепетная надежда. Вступающий после хора квартет солистов, построенный как диалог женских и мужских голосов, продолжает развитие интонаций мольбы. Характерно, что этот диалог проходит на фоне переключки различных оркестровых групп: светлое, терцовое звучание женского дуэта мягко сопровождается деревянными духовыми, в то время как мужскому дуэту, более насыщенному по звучанию, аккомпанирует струнная группа.

Реприза части зеркальная: она начинается с эпизода, завершающего первую часть. Динамический характер репризы подчеркивается насыщенностью фактуры, усилением динамики, а также отсутствием *divisi* у мужского хора, что яснее выделяет каждую партию. Важную роль играет изменение оркестровки, смена динамики и регистров у хора и оркестра, сопоставление оркестровых групп, скопированный ритм в оркестре. Такое изложение музыкального материала связано со сменой настроения — переходом от мрака к свету, от отчаяния к надежде.

Хоровая кода, начало которой написано в одноименном с основной тональностью мажоре (B-dur), построена на теме скорби. Изложена она имитационно-полифонически: отдельные партии хора перекликаются с оркестром. Тема претерпевает метроритмические, темброво-регистровые, ладотональные изменения, выражая всю гамму оттенков печали, мольбы, надежды. Заканчивается вся часть хоралом «Kyrie, eleison» с большим динамическим нарастанием (от *pianissimo* до *fortissimo*):

19 [Poco lento]

S. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - le - i - son.

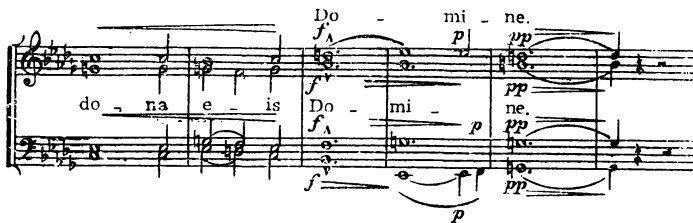
A. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - le - i - son.

T. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - le - i - son.

B. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - le - i - son.

На последнем аккорде хора с той же силой вступает медная группа оркестра. Заключительная фраза почти аналогична вступлению: на фоне мерного движения четвертями (контрабасы и фаготы) и тревожного тремоло литавр звучит, замирая, тема скорби у виолончелей и альтов.

Вторая часть — *Graduale (Andante)* — полна лирической печали и кроткого смирения. В партии сопрано, олицетворяющей волнующий образ скорбящей женщины, звучит трогательная и выразительная мелодия. Это все та же тема скорби. Но вместе с изменением размера



Третья и четвертая части — *Dies irae*, *Tuba mirum* (*Allegro impetuoso*, *Andante*, *Allegro impetuoso*), — образующие монументальную трехчастную форму и завершающиеся модуляцией в строй мажорной субдоминанты (b-moll — Es-dur), составляют единое целое. Между ними существует внутренняя связь и тематическое единство. Крайние части этой сложной формы основаны на материале *Dies irae*. Оркестровое вступление к четвертой части — *Tuba mirum*, эпизоды солистов и хора представляют собой среднюю часть.

Тремоло контрабасов и литавр на фоне выдержанных остинатных басов, фаготов, тубы и органа в низкой tessiture с первых же тактов создают настроение тревоги и большой драматической напряженности (картина Страшного суда). Ритмическая энергия, разнообразие гармонических красок, эмоциональная взволнованность, маршевый темп, насыщенность звучания хора и оркестра делают музыку величественной и монументальной.

Основное выразительное и смысловое значение в этих частях имеет суровая, архаичная тема *Dies irae* — олицетворение злых сил. Единным звуковым потоком проходит она в sdвоенных в октаву высоких и низких голосах хора. Ее грозный, зловещий характер подчеркивает оркестровка (трубы и тромбоны в низком ре-

гистре). Слышатся стоны, возгласы, крики; в них — смещение, трепет, мольба (тенора дублируют сопрано октавой ниже):

22 **Allegro impetuoso (alla marcia)** $\text{♩} = 60$

Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - culum
in fa - vil - la: tes - te Da - vid cum Si - byl - la.

Пятая, шестая и седьмая части — *Quid sum miser, Recordare, Jesu pie* и *Confutatis maledictis* — продолжают основную драматическую линию «Реквиема». Чувство страха и трепета переплетается здесь с надеждами на спасение.

Восьмая часть — *Lacrimosa* — логически завершает кульминационный раздел «Реквиема»; она полна глубокого драматизма. В музыке вопреки традиционной трактовке этого номера нет жалобных вздохов и слез — в ней звучит внутренний протест против смиренной покорности судьбе.

Речитативы хора и солистов при довольно спокойном темпе, благодаря сложному и разнообразному ритму (триоли, пунктированные ритмы, синкопы), большим нарастаниям и спадам мелодии в оркестре, хоре и партиях солистов, приобретают очень взволнованный, порывистый, порою гневный характер. Тональная основа неустойчивая и напряженная. Мрачный колорит подчеркнут второй низкой ступенью. Гармонический язык усложнен (преобладание уменьшенных септаккордов, альтерация, энгармонизмы). Тема скорби приобретает

более зловещий, настойчивый характер, ею пронизана вся оркестровая ткань:



Девятая — одиннадцатая части (Offertorium, Hostias, Sanctus) являются наиболее светлыми, лирическими или праздничными частями второго раздела.

Первые две части (девятая и десятая) представляют собой единое целое и образуют развитую трехчастную форму. Начало девятой части (Offertorium) — развернутое вступление. Начало десятой части (Hostias) можно рассматривать как середину-эпизод, в которой интонации реплик солистов заимствованы из вступления к девятой части. Тема канонов — метроритмически трансформированные интонации первой темы фуги.

Двойная фуга, следующая за спокойным вступлением (она целиком повторяется в десятой части — Hostias), полна динамики, силы и энергии. Обе темы ее — широкие по своим масштабам, яркие и светлые по характеру; в их интонациях ощущается волевое начало и внутреннее напряжение:

25 Allegro (alla breve) $\text{♩} = 112$ I tema

Quám o-lim A-bra-ha pro - mi - si - sti et se - mi - ni te

26 [Allegro] II tema

et se - mi - ni e - jús, et
se mi - ni e - jús,

Первая из тем фуги проводится стреттно в самостоятельной экспозиции по классическому тональному плану — T D: F-dur — C-dur. Затем следует большая разработка с достаточно сложным тональным планом и гибкими преобразованиями темы.

Экспозиция второй темы в смысле тонального плана свободна, и, хотя тема звучит в b-moll, она не теряет своего радостного характера.

Реприза начинается в основной тональности (F-dur) и представляет собой двойную стретту. Затем следует парное проведение тем. Завершается стретта проведением основных интонаций первой темы. До конца сохраняется характер праздничного оживления.

Наиболее ярко выражены радость и ликование в одиннадцатой части — Sanctus. Начало ее не лишено черт танцевальности, напевности, грациозности. Лирично и мягко звучат партии сопрано, альты и тенора в средней части (Мено, quasi tempo I). Светлый H-dur, фанфарные звучания, переключки групп хора и оркестра создают настроение ликования, торжества:

Basso solo
27 Andante maestoso $\text{♩} = 48$

San - ctus, San - ctus, San - ctus

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth!

28 [Meno, quasi tempo]

Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho -

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom two staves are for the piano accompaniment (P). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part features a prominent melody in the right hand, often marked with accents and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The lyrics are:
 S: -san-na, Ho-san - na
 A: -cel - sis, Ho-san -
 T: -san - na, Ho-san - na
 B: Ho-san-na, Ho-san - na in ex-cel-
 P: (accompaniment)

После яркой, сверкающей и солнечной одиннадцатой части, с ее насыщенной фактурой, богатством оркестровой и хоровой партий, двенадцатая часть—*Pie Jesu*— очаровывает своей задушевной напевной мелодией, написанной в духе чешской народной песни. *Pie Jesu* исполняется хором и солистами большей частью без сопровождения; в мягких тонах одноименных минора—мажора (*g-moll—G-dur*). Человек ищет забвения и мысленно обращается к образам родной природы, народным напевам и пастушеским наигрышам. В них он черпает силы и светлую веру в жизнь.

Хор в этой небольшой лирической миниатюре имеет неполный состав: в нем отсутствует партия сопрано. Прозрачности, особой мягкости, пасторальности его звучания способствует квартет деревянных духовых инструментов, аккомпанирующий хору и солистам. Отдельные элементы имитаций и канона делают музыкальную ткань легкой и прозрачной:



Особое место среди частей лирико-драматического характера занимает последняя, тринадцатая часть — Agnus Dei (Lento). Траурно, скорбно звучат последние «прости», последние надгробные рыдания, светлые молитвы. Вся часть построена на сопоставлении ярких музыкальных образов, то трогательно-печальных, то светлых, то полных трагического пафоса. Особенно выразительны и человечны партии солистов — сопрано и тенора. Они звучат просветленно, торжественно.

Как уже говорилось, первая и последняя части близки по характеру, настроению, тональному плану, метроритму, темпу. В этих частях звучит тема скорби, связывая их общим смыслом; она же завершает и весь «Реквием»:





В 1965 году музыкальному факультету Казанского педагогического института исполнилось всего пять лет. Молодой хор будущих учителей пения¹ к этому времени значительно окреп и вырос. Юности свойственно дерзать, и мы мечтали о крупном, монументальном произведении, которое могли бы разучить и исполнить. Нам посчастливилось — в грамзаписи мы услышали «Реквием» Дворжака в исполнении хора, солистов и оркестра Чешской филармонии. Музыка его потрясла и глубоко взволновала нас. С большим трудом нам удалось раздобыть ноты: во многом помогли чехословацкие друзья из Общества Антонина Дворжака в Праге, с которыми по сей день нас связывает горячая дружба.

Трудная и вдохновенная работа хора над «Реквиемом» увенчалась успехом: летом 1965 года мы трижды исполнили его в Казани, а затем — в Эстонии на «Празднике песни».

Мы и теперь не прекратили работы над «Реквиемом», так как не в силах расстаться с этим глубоким, поистине неисчерпаемым произведением, которое стало для нас столь близким; оно привлекает ясностью музыкального мышления, светлой верой в жизнь, раскрывает богатый

¹ Дирижером-руководителем этого хора является автор данной статьи, декан музыкального факультета Казанского педагогического института (*прим. ред.*).

духовный мир человека. Хор наш на этом произведении значительно вырос в профессиональном отношении.

Немало скорбных страниц создано композиторами всех стран и эпох. Но «Реквием» Дворжака покоряет особой человечностью и теплотой, искренностью, пропикновенностью и задушевностью, выразительностью и ясностью музыкального языка. Это произведение по праву стоит в одном ряду с великими творениями композиторов прошлого.

Не случайно «Реквием», звучащий около полутора часов, и сейчас, спустя более 75 лет после его создания, слушается с неослабевающим вниманием от первых скорбно-задушевных тактов до заключительных аккордов, замирающих в напряженной тишине.

Музыка «Реквиема» и в наши дни волнует сердца людей, вдохновляет и облагораживает их.

И остается пожалеть, что это прекрасное произведение у нас в стране исполняется так редко.

И. ПЛАВЕЦ

„Моравские дуэты“ Дворжака в обработке для хора Яначка

Среди вокальных сочинений Дворжака важное место занимают «Моравские дуэты». Они принадлежат к числу тех произведений, которые помогли Дворжаку приобрести мировую известность. Благодаря им Дворжак познакомился со своим будущим большим другом Иоганнесом Брамсом и со своим основным издателем Фрицем Зимроком. «Моравские дуэты» являются также одним из главных свидетельств искренней дружбы Дворжака и Яначка.

Следует напомнить, как вошел Яначек в чешскую музыку. В молодости, да и долгое время спустя, он резко критически и несправедливо отзывался о Б. Сметане. Яначек печатался в музыкальных журналах антисметановского направления, что вызывало отрицательное отношение к нему со стороны приверженцев Сметаны (поэта Юлиуса Зейера, дирижера Карла Коваржовица, музыковеда и критика Зденка Неедлого и других) и затрудняло ему доступ в пражские музыкальные круги.

Напротив, к другому чешскому классику XIX века — Антонину Дворжаку Яначек относился необычайно сер-

дечно и восторженно; он пропагандировал его творчество в Моравии и среди своих учеников и близко сошелся с Дворжаком-человеком. Подтверждение тому — «Четыре мужских хора» Яначка (1885), которым композитор предпослал следующее посвящение: «Глубокоуважаемому господину Антонину Дворжаку в знак безмерного уважения».

Яначек и Дворжак в этот период встречались. Дворжак приезжал не только в Брно, но и на родину Яначка, в Гуквальды, где Яначек сопровождал его на прогулках. Яначек, в свою очередь, навещал Дворжака в Праге, жил у него в квартире на Житной улице, даже тогда, когда Дворжак уезжал на летний отдых.

Но уже до личного знакомства с Дворжаком Яначек, будучи педагогом брненского Учительского института, систематически показывал своим ученикам произведения Дворжака. Было это еще в 70-х годах, когда Яначку едва перевалило за двадцать лет. Одним из красноречивых доказательств стремления Яначка пропагандировать музыку Дворжака является хоровая обработка его «Моравских дуэтов» — тогда еще мало известных.

Как мы знаем из биографии Дворжака, он сочинил «Моравские дуэты» в 1875—1876 годах, первоначально как дуэты с сопровождением фортепиано, для семьи своего друга и благодетеля торговца Яна Неффа. В семье Неффа любили петь дуэты разных, большей частью зарубежных, авторов (Шумана, Мендельсона и других). Дворжак хотел доказать, что такого рода произведения можно создать на чешский текст. Так как Ян Нефф происходил из Моравии, Дворжак решил взять моравские народные тексты из сборника Франтишка Сушила (1804—1868) «Моравские народные песни». Так возникли «Моравские дуэты» ор. 20, 29 и 32, в которых

народными являются только слова, музыка же целиком сочинена Дворжаком. «Моравские дуэты» издал в Берлине Зимрок под названием «Klänge aus Mähren, 13 дуэтов для сопрано и альты с сопровождением фортепиано, текст из моравской народной поэзии». Произведение посвящено Яну Неффу и его жене. Приводятся разные составы дуэта: для двух сопрано, для сопрано и альты, для сопрано и тенора. Бесспорно только одно — песни были задуманы сначала как дуэты для исполнения на концертах или в домашнем кругу. Но вскоре они стали петься хорами. Особенно обогатили и освежили они бедный в то время репертуар женских хоров. В дальнейшем некоторые из дуэтов попали в учебники для женских школ, а потом были включены в школьные программы хорового пения. В то время Яначек, как уже говорилось, преподавал в Учительском институте. Поэтому неудивительно, что он выбрал некоторые из «Моравских дуэтов», а именно 6 номеров из тринадцати, и обработал их для смешанного хора, чтобы их могли петь и студенты-юноши.

Яначка привлекали в этих произведениях их моравский национальный дух, моравские тексты, заимствованные из собрания Сушила, из которого нередко брал тексты для своих хоров и Яначек в период, когда он был учеником и продолжателем традиций крупного моравского композитора Павла Кржижковского (1820—1885). Обработки Яначка исполнялись не только в стенах института, В 1877, 1880 и 1884 годах они появились в программах концертов «Беседы брненской», где Яначек был после Кржижковского хормейстером. Эти обработки сохранились в архиве «Беседы брненской». Об их существовании мне сообщил в 1939 году профессор Брненского университета Богумир Штедронь. Я дал их размножить для хора виноградского реального учин-

лица, и так они стали выполнять свою учебно-воспитательную миссию в этом, а потом и в других молодежных хорах. Всюду они принимались с большой охотой как необычайно удобная и доступная литература для начинающего смешанного хора. Так удачный творческий опыт Яначка находит себе применение и в нашей сегодняшней практике.

Что же сделал с произведением Дворжака Яначек? Партии сопрано, альты и фортепианное сопровождение Яначек сохранил в неприкосновенности; он дописал только партии тенора и баса, которые заимствовал из гармоний сопровождения. При этом он делал это не механически-стереотипно или исходя из общепринятых школьных «правил», а творчески. Поэтому новые партии органично вошли в ткань произведения, почти не нарушив камерного стиля оригинала. И хотя они отличаются скромностью, простотой (нигде композитор не забывает, что это написано для учащихся!), в них ясно чувствуется рука большого художника. Данную задачу нельзя было выполнить лучше, с большим мастерством! Яначек нигде не нарушил стиль произведения. Во всем ощущается, что он сжился с оригиналом, понял и почувствовал его. Поэтому можно говорить даже о своего рода содружестве Дворжака и Яначка. Обработки эти, созданные руками двух больших художников, отличаются редким единством и цельностью.

Как уже отмечалось, Яначек отобрал 6 песен. Вот они: «Если бы коса была острее»¹ («*Dyby byla kosa pabróšená*»), «Поле бедно, хата убога» («*Slavíkowský polečko malý*»), «Голубь на клене» («*Holub na javore*»), «Ласково встречались» («*V dobrým sme se sešli*»), «Шн-

¹ Перевод названий дается по русскому изданию: А. Дворжак. Моравские дуэты. Музгиз, М., 1958.

повник («Šípek») и «Зеленейся, зеленей» («Zelenaj se, zelenaj»). Если сравнить темновые обозначения в этих дуэтах, то можно заметить, что они сходны с темпами частей в инструментальных сюитах: Allegro, Allegro, Allegro scherzando, Allegretto scherzando, Andante e molto cantabile, Allegro molto. Тональности пьес также образуют определенную цепь: F-dur, a-moll, g-moll, Es-dur, B-dur, C-dur.

Если мы обратим внимание на технику обработок, то заметим, как в соответствии с содержанием и настроением чередуются унисонный склад, двухголосие, октавные удвоения (сопрано с тенором или альт с басом) и классическое четырехголосие, часто в противодвижении. Динамические оттенки тесно связаны с тембром голоса. Гомофонное изложение безусловно преобладает над полифоническим. Имитации применяются лишь в тех случаях, когда это обусловлено содержанием дуэта (например, «Ласково встречались»). В гармонии нет отступлений от авторского оригинала. Мужские голоса иногда звучат, как шестнадцатифутовые трубы органа, на октаву ниже женских; благодаря такому делению возникает пятиголосие («Зеленейся, зеленей») и даже шестиголосие («Голубь на клене»).

Что касается текста, то Яначек точно сохранил подлинный моравский диалект, что, впрочем, было для него само собой разумеющимся. Полнота же и ясность текста были для него не столь важны. В результате получилось так, что иногда из-за пауз у мужских голосов текст дан неполностью, и его смысл становится ясным только тогда, когда помотришь текст в партиях сопрано и альт. Нужно сказать, что подобным образом с текстом обращались и другие композиторы, писавшие для хора, вплоть до недавнего времени. Вместе с тем, Яначек с большим уважением относится к дворжаков-

скому оригиналу: в нем не изменена ни одна нота, ни один знак.

Жаль, что нам неизвестно, знал ли эти обработки Дворжак. В переписке Дворжака и Яначка о них нет ни слова. Однако можно предполагать, что Дворжак дал бы согласие на обработки и утвердил бы готовые. Это предположение подтверждается тем фактом, что сам Дворжак незадолго до того, в 1880 году, обработал четыре номера из «Моравских дуэтов» для четырехголосного женского хора без сопровождения. Интересно, что выбор его во многом совпадает с выбором Яначка. Он обработал дуэты «Голубь на клене», «Зеленейся, зеленей», «Шиповник» и «Если бы коса была острее» (Яначек добавил к ним «Поле бедно, хата убога» и «Ласково встречались»). Отсюда вытекает, что оба композитора были близки в понимании того, что подходит для хорового звучания. Можно сказать, что обработки Яначка как бы предвосхищают собственные обработки Дворжака, хотя цель у обоих композиторов была разная.

Сегодня мы одинаково благодарны обоим мастерам за то, что они не забыли о нуждах начинающих хоров, и в частности молодежных. Непонятно только, почему до сих пор ни одна из обработок не издана — ведь в таком случае они могли бы лучше выполнять свою учебно-воспитательную миссию. Исправить эту ошибку должны наши издательства, и в самом ближайшем будущем.

М. СМЕРНОВ

*Дворжак-пианист
и некоторые вопросы исполнения
его фортепианных произведений*

Фортепиано всегда играло большую роль в жизни Антонина Дворжака. Он несколько раз публично выступал как солист и на протяжении целого ряда лет принимал участие в камерных ансамблях и аккомпанировал певцам.

С исполнением своих сочинений композитор стал появляться на эстраде с конца 70-х годов. 29 июня 1879 года Дворжак участвовал в концерте в городе Турнове. «Театр был заполнен городской публикой. Композитора встретили бурными аплодисментами»¹. Совместно со скрипачом Ф. Лахнером он дважды сыграл мазурку и несколько «Славянских танцев». Дворжака наградили лавровым венком и избрали почетным членом городского музыкального общества.

26 сентября 1880 года в городе Злонице состоялся большой концерт памяти учителя Дворжака органиста Антонина Лимана. Композитор сыграл на фортепиано свои вальсы ор. 54, а совместно с Ваксманом, Хевер-

¹ «Dalibor», 1879, № 16, стр. 168.

хем и Туринской на двух инструментах несколько «Славянских танцев». Кроме того, он исполнил партию фортепиано в «Моравских дуэтах», в скрипичной сонате и партию гармониа в «Багателях» (сочинении для камерного струнного состава и фортепиано или фисгармонии).

Спустя два года, 10 сентября 1882 года, в городе Таборе состоялся дворжакровский вечер с участием автора.

Композитор играл с профессором Пихом сонату для скрипки ор. 57, а с молодой пианисткой Недбаловой четвертую, шестую и десятую «Легенды». Аудитория «очень горячо приняла выступавших и желала слушать их еще и еще. Характерный аккомпанемент к циклу песен «Цыганские мелодии» играл сам Дворжак, который предстал перед нами как исполнитель-художник, как превосходный пианист, отличающийся тонкой одухотворенностью игры и ярким разнообразием ее оттенков»¹.

Дворжак охотно исполнял фортепианную партию в своих трио. 17 марта 1891 года он демонстрировал трио g-moll в городе Писеке. 11 апреля того же года состоялось выступление композитора с профессорами Ф. Лахнером и Г. Виганом в Праге на вечере, устроенном «Мещанской беседой» в честь присвоения Дворжаку почетного звания доктора Пражского университета. Было исполнено по рукописи его новое трио «Думки».

В 1892 году совместно с Ф. Лахнером и Г. Виганом Дворжак предпринял пятимесячное турне по городам Чехии и Моравии. 31 марта на концерте присутствовал Антон Рубинштейн. Сразу же после окончания концерта

¹ «Dalibor», 1882, № 29, стр. 227.

великий русский пианист прошел в артистическую и горячо поздравил автора¹.

Рецензент «Dalibor'a» писал о произведении, что оно «дышит волшебной чешской жизнью. Сегодня «Думки» идут дорогой победы по всей Чехии... везде их принимают с восторгом»². В апреле 1892 года Дворжак, Лахнер и Виган посетили города Йичин, Брно, Ческе Будеиовице, Яромерж, Кутну Гору и другие места.

В их репертуаре были g-moll'ное и f-moll'ное трио и «Думки», мазурка op. 49, романс op. 75, рондо-каприччиозо, «Славянский танец» op. 72 № 8 для скрипки с фортепиано, рондо op. 94, пьеса «Лесная тишь» из цикла «Из чешского леса» для виолончели с фортепиано.

Большое удовольствие Дворжаку доставляла и игра на органе. По свидетельству жителей деревни Высокая, композитор любил приходить по воскресеньям в церковь поиграть на органе. Часто это были увлекательные и вдохновенные импровизации.

19 октября 1882 года в Праге Дворжак исполнил партию органа в D-dur'ной мессе А. Горака. Неоднократно композитор аккомпанировал певцам и на фисгармонии.

Живя в Америке, Дворжак мечтал о возможности вновь играть в родной стране. Он писал дочери Отилии из Нью-Йорка 5 февраля 1895 года: «Я хотел бы сыграть с тобой в Чехии Думки. Ты бы могла уже исполнить и юморески»³.

¹ «Dalibor», 1892, № 20, стр. 153.

² Там же.

³ Письмо А. Дворжака из Америки, хранящееся в Праге у Юлии Дворжаковой, вдовы сына композитора.

Интересна также другая сторона пианистической деятельности Дворжака: в 60-е годы молодой музыкант давал уроки фортепианной игры в семье Марии Неффовой и в пражском музыкальном заведении Яна Августа Старого на Пршикопе.

Что же было характерно для облика Дворжака-пианиста? Как вспоминает Йозеф Сук, «Дворжак не был пианистом-виртуозом, для этого ему не хватало техники, но его игра была здоровой, выразительной и мужественной». По словам Сука, Дворжак «проявлял необычайное понимание всех тонкостей туше и педальной техники... он предъявлял к пианистам строгие требования... Дворжак любил рояль и говорил: «Хорошая музыка должна также звучать и на фортепиано». ...Свои вещи в переложении для четырех рук Дворжак играл с нами редко, но, если когда-нибудь мы их играли, он стоял за нами, барабанил нам по спине во время исполнения: у него все время были какие-то требования в отношении темпа и туше. То ему казалось что-то слишком ярким, то, наоборот, слишком бледным, затем вдруг он снова хотел, чтобы это место звучало как оркестровое tutti, но «долбить» запрещал в любом случае...»¹.

Другой современник великого композитора, Йозеф Михль, указывает на иные черты исполнительского мастерства Дворжака. Он пишет об исключительном умении композитора читать с листа. «...Я смело утверждаю, что точности, с какой он проигрывал партитуры с листа, могли бы позавидовать многие пианисты-виртуозы»². Дворжак сам раскрывал секрет своего искусства следующим образом: «Когда я играю партитуры... то слежу

¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», стр. 164.

² Там же, стр. 165.

больше всего за верхним голосом и басом, а приняв это во внимание, уже догадываюсь, что будет находиться в средних голосах»¹.

История публичного исполнения фортепианных сочинений Дворжака начинается 24 марта 1878 года, когда в Праге состоялась премьера его концерта для фортепиано с оркестром.

В программу этого вечера вошли также ария из оперы «Графиня» Монюшко, песня «Пригожий парень» Шопена, песни Балакирева, хор «Кирилл и Мефодий» Кржижковского и симфоническая поэма Фибиха «Томан и лесная фея». Пражская газета «Národní listy»² в статье «Большой славянский концерт» сделала важный вывод: «...то, что было написано у нас, можно только отнести к разряду «Музыка в Чехии», но создание музыки чешской, проникнутой духом новых народных мелодий и передовой с точки зрения музыки современной, есть заслуга Сметаны, Дворжака, Фибиха, Бендля». Газета восторженно приветствовала появление нового дворжаковского сочинения. «Этот трехчастный концерт с его элегической частью, печальной и сердечной, относится к наиболее зрелым и глубоким симфоническим произведениям Дворжака». Высоко было оценено и исполнение фортепианного концерта. «Оркестровую партию провела «Филармония» под мастерским управлением дирижера Чеха, а фортепианную партию дворжаковского сочинения очень тонко исполнил Славковский, лучший пианист нашей столицы, счастливый наследник смегановской пианистической славы». Карел Славковский стал впоследствии одним из наиболее ревностных пропагандистов творчества Дворжака, пер-

¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», стр. 165.

² «Národní listy» от 28 марта 1878 года.

вым исполнителем многих его фортепианных произведений¹.

18 апреля 1880 года в одном из лучших концертных залов Праги (Жофин) Славковский с оркестром под управлением А. Чеха вновь исполнил фортепианный концерт Дворжака. Это музыкальное собрание, в котором приняли участие певица Э. Эренбергова и драматическая актриса Отилия Скленаржова-Мала, было посвящено десятилетию общества «Цецилия» («Cecilská jednota»). Весь сбор пошел в пользу вдов, сирот и больных.

В начале мая 1880 года вновь звучит замечательное произведение Дворжака. «Концерт был начат увертюрой к опере Сметаны «Проданная невеста», которую с большим воодушевлением исполнил многочисленный

¹ К. Славковский родился 25 января 1845 года в местечке Бествина. Он учился игре на фортепиано сначала у своего дяди Йозефа Поспишила. В возрасте 12 лет выступил на концерте в Бествине в пользу бедных школьников. Переехав в Прагу, юный пианист стал брать уроки у А. Дрейшока. В 1864 году Славковский впервые появился на пражской эстраде, дав концерт со скрипачом А. Энгельбертом.

С 1870 года начинаются самостоятельные концерты Славковского. Он первым играл «Чешские танцы» и «Сны» Сметаны, постоянно включал в свои программы пьесы Томашка, Воржишка, Фибиха и других чешских композиторов. Сметана собирался написать специально для него фортепианный концерт. Как виртуоз Славковский отличался замечательной техникой, владел тонкими тембровыми эффектами, обладал необыкновенной памятью. В рецензии на один из концертов Славковского (1878), где он играл сочинения Бетховена, Шумана и Листа, говорилось, что если раньше игра пианиста выделялась «прежде всего необычной бравурной техникой», то теперь «его мастерство позволяет выявить душевность, глубину, поэтичность, которые раньше дремали» («Národní listy» от 10 марта 1878 года).

Самое раннее обращение Славковского к творчеству Дворжака — исполнение им 21 февраля 1874 года аккомпанемента вокальной поэмы «Букет» (солистка М. Прохазкова).

оркестр Филармонии... Гвоздем программы, главным центром был концерт Дворжака для фортепиано с оркестром, сочинение, созданное точно по классическим формам, выделяющееся богатым развитием оригинальных мыслей, проникнутое славянским духом»¹. Критику показалась неестественной длина первой части, зато «упругость бодрого ритма, яркая характерность мелодий и их мастерская обработка в финале произвели захватывающее впечатление». «Первый среди пражских клавирных виртуозов, Славковский тонко почувствовал дух сочинения Дворжака и добился значительности и удивительной энергии выражения».

Большинство других фортепианных произведений композитора также появилось на концертной эстраде вскоре после их создания. В начале января 1879 года Славковский впервые показывает пражской аудитории F-dur'ный фуриант («чисто чешскую пьесу, посвященную Славковскому»²), думку ор. 35 и вариации. «Тема с вариациями — концертная пьеса, которую могут играть только пианисты с большой подготовкой и техническим мастерством», — писал «Dalibor»³.

1 марта 1879 года в пражском зале Конвикта состоялся концерт Славковского и певца Черного. В программе выступления Славковского были, наряду с b-moll'ной сонатой Шопена, «Крейслерианой» Шумана и экспромтом Шуберта, два фурианта Дворжака. Пианист сыграл их «с блеском и выразительностью»⁴. Рецензент отметил успех виртуоза, но упрекнул его в подмене pianissimo левой педалью, в слишком частом использовании ее.

¹ «Dalibor», 1880, № 14, стр. 107.

² «Dalibor», 1879, № 5, стр. 49.

³ Там же.

⁴ «Dalibor», 1879, № 5, стр. 63.

Пьесы Дворжака приобретали все бóльшую известность. Один из фуриантов ор. 42 включила в свое выступление 14 декабря 1879 года И. Шульцова, другой игрался летом 1880 года во Временном театре. В программе концерта Славковского 5 марта 1881 года вместе с «Большой сонатой» ор. 37 Чайковского вновь были дворжаковские вариации. Концерт общества «Умелеска беседа» 4 февраля 1885 года «привлек внимание новинками... Среди сочинений особенно приятное впечатление оставила Думка Дворжака, которую сыграл Славковский»¹. 2 апреля 1892 года в Праге пианист исполнил пьесу «У могилы» из цикла «Поэтические настроения». Интерпретация его была интересна «яркой передачей основной мысли, в которой отражаются вся натура и особенности нашего крупнейшего композитора... Для исполнителя музыка довольно сложная, она нравится чередованием настроений и оригинальных гармоний»². 11 апреля 1891 года и 30 апреля 1892 года пьесы из того же цикла — «У могилы», «Сельская баллада», «В старом замке», фуриант — сыграл в Праге Вилем Курц.

История исполнения «Славянских танцев» показывает, с какой быстротой фортепианные сочинения Дворжака распространялись по Чехии, Моравии, Словакии и завоевывали симпатии любителей музыки. Первые известия о появлении некоторых танцев из сюиты на эстраде относятся к апрелю 1879 года. 24 апреля в Праге их играли на фортепиано в четыре руки. Э. Хвала и В. Елинкова, а несколько дней спустя В. Елинкова и Ержабек в г. Ческе Будейовице. 7 декабря 1879 года «Славянские танцы» исполнялись дважды: дуэтом пиа-

¹ «Dalibor», 1885, № 54, стр. 45.

² «Dalibor», 1892, № 21 и 22, стр. 161.

нисток В. Померновой и С. Краймловой в концерте общества «Обчанска беседа» в г. Зомнице и В. Ресслеровой и М. Бергауэровой в театре имени Дусика в г. Чаславе.

Сочинение Дворжака привлекло внимание и пианистов-любителей. На концерте 6 марта 1880 года в г. Опаве (Моравия) «сюрпризом для публики было появление в программе «Славянских танцев» (G-dur и F-dur). Играли их любители Таррокова и Кратохвил. Они глубоко поняли дух музыки Дворжака и передали во всех оттенках замысел композитора»¹.

Интересной особенностью концертной жизни Чехии тех лет являлось публичное исполнение на фортепиано в четыре руки и на двух инструментах в восемь рук. Как отмечала чешская пресса, «музыка для фортепиано в четыре руки пользуется симпатиями слушателей и благосклонностью критики»². Это в значительной мере относилось к сочинениям Дворжака.

4 апреля 1880 года в городе Йиндржихов Градец был дан концерт в фонд постройки Национального театра. Наряду с произведениями Сметаны, Фибиха, Бендла, Новотного исполнялись первый, шестой и восьмой танцы Дворжака на двух фортепиано в восемь рук Р. Аугентхалером, В. Дудеком, В. Кунстовным и К. Зедником. В конце мая того же года отдельные номера цикла прозвучали в городе Бероуне (близ Праги) и на концерте в пользу Национального театра в столице. Участники первого из этих вечеров И. Дуслова и П. Мейстржикова имели большой успех. В начале собраний музыкального отделения «Умелецкой беседы» 5 октября 1881 года К. Славковский и Эм. Хвала «по

¹ «Dalibor», 1880, № 8, стр. 70.

² «Dalibor», 1882, № 15, стр. 117.

просьбе присутствующих с огромным вкусом сыграли восхитительный «Славянский танец» As-dur»¹.

Как видно из рецензий, «Славянские танцы» звучали на эстраде не только на фортепиано в четырех- и восьмिरучном вариантах, но и в переложении для скрипки с роялем или для скрипки в сопровождении арфы. 25 мая 1879 года «Славянские танцы» были исполнены на скрипке в сопровождении фортепиано в театре города Хрудима (партия скрипки — Ф. Лахнер, партия фортепиано — К. Славковский). Исполнители воодушевили слушателей. «Особенно понравилась полетность в огневом фурианте». Игра Славковского «была великолепна. Поразила мужественная сила, интересное понимание музыки, техническая отточенность деталей»². Летом 1879 года «Славянские танцы» сыграли скрипач Лахнер и арфист Коваржовиц. В разное время танцевальный цикл исполнялся и в переложении для трио — фортепиано, скрипки и виолончели (например, в мае 1880 года Прохазкой, Копецким и Говой или 15 апреля 1892 года в Белграде артистами Мелхером, Шрамом и Свободой).

Известность получал и другой четырехручный цикл Дворжака — «Легенды». 19 октября 1881 года в Праге состоялся торжественный вечер «Умелецкой беседы» в честь семидесятилетия со дня рождения Ф. Листа. После зачитания приветственной телеграммы Листу пианисты К. Славковский и Й. Розкошный «исполнили пленительные «Легенды» (все десять пьес) и были награждены шумными аплодисментами за искусную игру»³. Уже в 1882 году о «Легендах» говорили как об одном из

¹ «Dalibor», 1881, № 29, стр. 232.

² «Dalibor», 1879, № 5, стр. 129.

³ «Dalibor», 1881, № 30, стр. 242.

лучших фортепианных созданий Дворжака (например, А. Минкенда в журнале «Dalibor»¹).

Многие произведения Дворжака, в том числе и фортепианные, подвергались всевозможным переложениям, подчас не вполне удачным. Это вызывало недовольство автора.

Так, 18 апреля 1880 года журнал «Dalibor» опубликовал письмо Дворжака, содержащее решительный протест против подобных антихудожественных переложений². Речь шла, в частности, об аранжировке «Багателей», искажающей творческий замысел композитора.

Фортепианные произведения Дворжака все чаще проникают и за границу. Так, в январе 1881 года «Славянские танцы» вошли в программу концерта в Вене (Явуркова и Хемалова), а 2 апреля — во Львове. 7 ноября 1884 года журнал «Dalibor» сообщал об исполнении под управлением автора «Гуситской увертюры» и фортепианного концерта в Берлине (солистка — Анна Гроссерова). 6 мая 1885 года Дворжак дирижировал своим сочинением в Лондоне. Солировал немецкий пианист Фридрих Руммель. 28 марта 1891 года в Вене пианист А. Царнет играл две пьесы из цикла «Поэтические настроения» («На Святой горе» и «Вакханалию»).

Фортепианные сочинения Дворжака начинали шире использоваться и в педагогической практике. В конце 1878/79 учебного года ученики пражской музыкальной школы Й. Ваняуса дали концерт, программа которого включала ряд произведений композитора. Самое большое внимание привлекла Эмилия Новакова, «с необык-

¹ «Dalibor», 1882, № 7, стр. 52.

² «Dalibor», 1880, № 10, стр. 94.

повенным талантом сыгравшая два фурианта Дворжака, Вторую рапсодию Листа, Первый концерт для фортепиано с оркестром Шопена»¹.

В статье «Экзамены оперных школ и пражских музыкальных учреждений», опубликованной в 1880 году в «Dalibor'e»², отмечалось как серьезное достижение то, что «Ваняус изучает с воспитанниками своей школы сочинения наших (то есть чешских.— М. С.) мастеров». Здесь же высоко расценивалось исполнение шестого и восьмого «Славянских танцев» на четырех фортепиано, в котором участвовали ученики Ваняуса — Котрч, Малинг, Ф. Новак, В. Новак, Прохазка, Ринг, Скленажж и Леман. Пьесы «были исполнены с таким огнем, что слушатели устроили молодым музыкантам бурную овацию, после чего питомцы школы показали еще седьмой номер из сюиты».

Наряду с дворжаковскими сочинениями юные пианисты играли «Чешские танцы» и цикл «Сны» Бедржиха Сметаны.

Фортепианные произведения Дворжака вошли в программы и других музыкальных учебных заведений страны.

15 июня 1879 года в городе Бероуне ученики Антонина Мейстржиха Й. Дуслова и К. Дусл сыграли ряд «Славянских танцев» в четыре руки. Газета «Národní listy» 20 июня 1880 года поместила статью «Наши музыкальные учебные заведения и оперные школы», в которой приветствовала включение в программы музыкальных школ сочинений современных чешских композиторов. В первую очередь это относилось к учебным музыкальным заведениям Прокша и Хогрува. «Главной

¹ «Dalibor», 1880, № 20, стр. 176.

² Там же, стр. 166.

заслужой школы Прокша¹ является то, что наряду с классическими и современными произведениями он познакомил своих многочисленных учеников также и с творчеством наших передовых мастеров Сметаны и Дворжака»².

Все бóльшую известность получали в 70—80-е годы и камерные сочинения композитора, в которых использовалось фортепиано. 29 февраля 1879 года в пражском зале Конвикта вместе с произведениями Сметаны, Томашка и Фибиха прозвучала мазурка Дворжака в исполнении З. Фибиха и Ф. Лахнера. 6 марта 1880 года Славковский совместно с Я. Богушем и А. Нерудой сыграл g-moll'ное трио Дворжака. Это же произведение, а также романс для скрипки и фортепиано вошли в программу концерта Прохазки, Копецкого и Говы в апреле 1880 года. В феврале 1881 года профессора А. Доор, Й. Гельмесбергер и А. Й. Розе познакомили с трио венскую публику. На эстраде появились и другие камерные сочинения Дворжака. 20 марта 1883 года трио B-dur op. 21 сыграли К. Славковский, Ф. Лахнер, А. Неруда; 22 марта 1891 года в пражском зале Рудольфинум Ондржичек и Коваржовиц выступили с сонатой для скрипки и фортепиано F-dur op. 57. В январе 1891 года слушатели Нью-Йорка узнали фортепианный квинтет op. 81.

Существенную роль для широкого распространения музыки Дворжака играла публикация его сочинений. Об успехе изданий его фортепианных произведений чеш-

¹ Йозеф Прокш (1794—1864) — знаменитый пражский педагог, учитель Б. Сметаны. Талантливый пианист, он в семнадцатилетнем возрасте потерял зрение и целиком посвятил себя педагогической деятельности. В 1836 году Прокш открыл в Праге музыкальную школу, пользовавшуюся широкой известностью.

² «Národní listy», 1880, № 173.

ская печать сообщала уже в 1879 году. Думка, фуриант, варпации были распроданы вскоре же после выхода их в свет. 1 февраля 1881 года журнал «Dalibor» извещал своих читателей о том, что появится в издании Липску и Гофмейстера концерт для фортепиано с оркестром Дворжака. Музыкальный критик Э. Моучка с восхищением писал о только что выпущенном альбоме танцевальных пьес ор. 53. «Танцы Дворжака, идущие по стопам танцев Шопена, дают почувствовать аромат природы. Они будут всегда иметь успех — и в концертном зале, и в деревенском доме или на зеленых нивах»¹. После того как издатель Ф. Зимрок заключил с композитором соглашение о монопольном праве на издание всех его сочинений, началась их массовая публикация. В настоящее время в Чехословакии выходит в свет полное собрание сочинений Дворжака, тщательно выверенных и исправленных по автографам, так как в издании Зимрока имеется немало опечаток и неточностей. Редакторами нового издания после смерти Отакара Шурка являются Йозеф Бартош и Ярмил Бурггаузер.

И после смерти Дворжака его фортепианные произведения продолжают жить на концертной эстраде. К ним обращено внимание целого ряда чешских и зарубежных музыкантов. На фортепианных сочинениях Дворжака воспитывались многие поколения пианистов Чехословакии. До первой мировой войны наиболее видным интерпретатором его творений был Карел Славковский. В последний раз он играл фортепианный концерт Дворжака незадолго перед началом войны². В период между двумя мировыми войнами фортепианные сочинения композитора многократно исполнялись Яном Гержда-

¹ «Dalibor», 1882, № 5, стр. 35.

² Об этом сообщил нам профессор Фр. Максман.

ном. Один из наиболее успешных своих клавирабендов Гержман дал в 1929 году в память двадцатипятилетия со дня смерти композитора¹. Фортепианный концерт Дворжака был в репертуаре Оскара Берингера.

После освобождения Чехословакии от гитлеровского господства началась новая жизнь дворжаковских творений. Первым в Праге с исполнением концерта для фортепиано с оркестром выступил Франтишек Максиан². Затем он с огромным успехом играл его во многих городах Чехословакии, в Берлине, Хельсинки, Будапеште. За выдающееся исполнение дворжаковского произведения с оркестром Чешской филармонии под управлением крупнейшего дирижера Вацлава Талиха Максиан был удостоен в 1954 году Государственной премии Чехословацкой Республики.

¹ «Тепро», 1929, № 8—9, стр. 286.

² Франтишек Максиан (р. 9 ноября 1907 года) — видный современный чешский пианист и педагог, ученик В. Курца. Завоевал известность особенно после удачного исполнения в Праге Третьего концерта Прокофьева с оркестром под управлением автора и вальсов Шуберта — Прокофьева на двух фортепиано совместно с советским композитором. «Франтишек Максиан играл мой третий концерт не только с огромным мастерством и совершенной точностью, — говорил Сергей Прокофьев, — но также с удивительной естественностью, глубоким пониманием стиля, что облегчило и сделало приятной мою задачу. Этим концертом, который я многократно играл на фортепиано, в тот день я впервые в жизни дирижировал. Желаю больших успехов прекрасному мастеру Максиану...» («František Maxian». Hudební a divadelní agentura, Praha).

Максиан много концертировал в Советском Союзе, Болгарии, Венгрии, Польше, ГДР, Югославии, Греции, Финляндии, Англии, Франции, Швеции. Он был членом жюри международных конкурсов пианистов имени Шопена в Варшаве (1949 и 1955), в Берлине (1955), в Будапеште (1956), имени Чайковского в Москве (1958). Максиан является профессором музыкального факультета Академии изящных искусств в Праге, воспитателем целой плеяды чешских пианистов (Яна Паненки, Станислава Кнора, Йозефа Халма, Зденка Гната).

10 мая 1954 года Максиан сыграл концерт Дворжака в Москве в зале имени Чайковского в сопровождении Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио под управлением Франтишка Ступки. Программа вечера включала также Восьмую, G-dur'ную, симфонию Дворжака.

Исполнение фортепианного концерта Максианом отличается мужественной простотой. Оно насыщено душевной бодростью, радостной энергией. Вместе с тем произведение звучит у него очень лирично. Максиан подчеркивает национальную специфику концерта, ярко выявляет метроритмику, исходящую от чешских песен. Артист дает почувствовать жанрово-бытовую основу музыки. Так, например, финал в его передаче приобретает характер народного танцевального праздника. Максиан придает восточный колорит теме побочной партии финала. Большая эмоциональность, душевная теплота исполнения достигаются удивительной рельефностью каждой музыкальной фразы. Характерны, в частности, мягкие, «тающие» окончания некоторых лирических мелодий, а также трогательно «произносимые» музыкантом их наиболее нежные, проникновенные интонации. Под пальцами пианиста рояль звучит сочно, разнообразно по колориту.

Максиан исполняет и другие сочинения Дворжака. Его репертуар включает циклы «Поэтические настроения», «Силуэты», вальсы, юморески. В своем московском концерте 23 декабря 1961 года, наряду с органной прелюдией и фугой D-dur Баха — Бузони, сонатой G-dur Моцарта, пьесами Шопена, Сметаны и Равеля, пианист играл вальсы, юморески, четыре части из «Поэтических настроений» («Ночной путь», «В старом замке», фуриант, «Вакханалию») и последнюю миниатюру цикла «Силуэты».

Исполнение артистом этих сочинений Дворжака сдержанно, но очень задушевно. Увлекает тембровое богатство: интонация звучания цимбал (вальс а-moll) или свирельных наигрышей (в пасторальных эпизодах юморесок), грустных «вздохов» скрипки или радостного «гудения» волыночных басов и т. д. Такой «инструментовкой» Максиан опять-таки выявляет национальный колорит музыки Дворжака. Остроумной акцентировкой он подчеркивает живой, шуточный и задорный характер многих пьес, их своеобразный ритм, присущий народным танцевальным мелодиям его родины.

К творчеству Дворжака часто обращаются и другие чешские пианисты: Йозеф Паленичек, Отакар Вондровиц, Виктория Швихликова, лауреат международных конкурсов имени Шопена в Варшаве и имени королевы Елизаветы в Брюсселе Станислав Кнор, Рудольф Фиркушный (живущий в США), Йозеф Паненка, лауреат Международного конкурса имени Сметаны в 1957 году, Зденек Брож, Радослав Квапил. Й. Паленичек в 1953 году играл вариации Дворжака в Москве. Все названные музыканты — прекрасные исполнители его фортепианного концерта. Зденек Гнат (род. в 1935 году) выступает, кроме того, с вариациями и с циклом «Поэтические настроения». В его концертных программах, как и у других пианистов, широко представлены сочинения различных чешских композиторов — Сметаны, Новака, Сука, Мартину. Критика высоко расценила исполнение З. Гнатом концерта Дворжака на конкурсе имени Б. Сметаны (в 1957 году). В одной из рецензий говорилось: «Семикратные вызовы после на редкость музыкального исполнения концерта Дворжака были вполне заслуженной наградой за поистине героическое утверждение произведения Дворжака в трудной конкурентной борьбе с другими, давно уже популярными концер-

тами»¹. Другой музыкальный критик — Яромир Пацлт в центральной пражской газете «*Rudé právo*» писал об огромном волнении и энтузиазме, которые вызвала игра З. Гната. «Изумительная техника, четко фиксированное, богатое оттенками туше, выразительная кантилена, широта эмоционального диапазона, в целом спокойная и естественная манера исполнения» — таковы, по мнению критика², наиболее ценные качества артиста. В журнале «*Hudební rozhledy*», в газете «*Večerní Praha*» в 1960 и 1961 годах помещались статьи и заметки, также свидетельствующие об успешном исполнении молодым музыкантом дворжаковского сочинения.

Один из самых молодых чешских пианистов — Радослав Квапил много концертирует и в Чехословакии и за ее рубежами, с большим успехом исполняя целые программы из фортепианных произведений Дворжака. Советским слушателям памятли прекрасные выступления Квапила в Москве и Ленинграде осенью 1966 года, когда он играл несколько пьес композитора.

Горячей любовью издавна пользуется творчество Дворжака в нашей стране. Не только симфонии, оперы, концерты, песни, но и камерные произведения композитора, его фортепианные трио, квартеты, квинтеты, сонатина нашли прямой путь к сердцам многочисленных слушателей.

Фортепианное наследие Дворжака — наименее известная сфера творчества композитора. Но внимание к его фортепианным сочинениям в наши дни заметно усилилось. Первым и наиболее популярным дворжаковским произведением для фортепиано стали в России «Славянские танцы». Их играли в четыре руки и музы-

¹ «*Svobodné slovo*» от 14 мая 1957 года.

² «*Rudé právo*» от 18 мая 1957 года.

канты-профессионалы, и любители, и ученики консерваторий.

Среди русских исполнителей фортепианных пьес Дворжака можно назвать видного пианиста и педагога Григория Николаевича Беклемишева (1881—1935). Ученик В. И. Сафонова и Ф. Бузони, Беклемишев много концертировал в России и Германии в начале нынешнего столетия. С 1913 года он являлся профессором Киевской консерватории. В 1923—1925 годах им был проведен в Киеве цикл исторических концертов, включавших свыше полутора тысяч разных произведений классиков мировой фортепианной литературы.

За последние годы в Советском Союзе заметно возрос интерес к фортепианному творчеству Дворжака. В 1946 году его концерт для фортепиано с оркестром мастерски играл Григорий Гинзбург. Думка с-moll и фуриант g-moll входили в программу клавирабенда Исаака Михновского в 1957 году. Весной 1961 года в Москве фортепианный концерт дважды исполнил с симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением К. Кондрашина Святослав Рихтер. Этим сочинением Дворжака выдающийся пианист начал свои гастроли в США и Канаде зимой 1959/60 года. Исполнение концерта проходило в Филадельфии. Дирижировал Юджин Орманди. Весной 1966 года Рихтер еще раз повторил концерт Дворжака в Москве.

В интерпретации Рихтера концерт Дворжака предстает как героическая поэма, пронизанная выражением мужественных, волевых стремлений. Пианист играет сурово, настойчиво выдвигая на первый план драматический элемент, образы борьбы, «противления». Его исполнение поражает широтой дыхания, целостностью восприятия формы. Слушая Рихтера, чувствуешь, что концерт — действительно подлинная симфония.

Властность ритма, мощь динамических нарастаний (особенно в первой части), внезапность вторжения отдельных грозных реплик-пассажей — таковы некоторые средства артиста, которыми он достигает драматической напряженности музыкального развития. Удивительную энергию придает звучанию стремительный натиск огненных октав. Интересно, что большой выразительности, даже в лирических фрагментах, художник добивается очень незначительным, иногда почти неуловимым изменением динамического рельефа фразы. По звуковой нюансировке фраза иногда остается почти ровной, но вместе с тем внутренне емкой, эмоционально насыщенной. Ее отличает и ритмическая строгость. Фразировка поэтических эпизодов носит весьма сдержанный характер.

Художественная воля Рихтера в концерте, как и всегда, выражена предельно властно и четко. В этом смысле он истинный полководец всей армии участников исполнения, ведущий ее к осуществлению своего величественного творческого замысла.

Советские пианисты принимают участие и в концертных показах камерных ансамблей Дворжака. С исключительным художественным совершенством играли «Думки» Лев Оборин, Давид Ойстрах и Святослав Кнушевицкий. Чарующе звучит у Ойстраха и Оборина сонатина. Очень интересна запись исполнения g-moll'-ного трио Яковым Флиером, Юлианом Ситковецким и Яковом Слободкиным. Нередко можно услышать фортепианные квартеты и квинтеты композитора с участием Якова Зака, Александра Иохелеса и квартетов имени Комитаса и Бородина.

Фортепианные произведения Дворжака входят в репертуар учащихся-пианистов музыкальных учебных заведений Советского Союза. Так, например, студенты

Московской консерватории и Института имени Гнесиных не раз играли фортепианный концерт. Другие сочинения композитора, такие, как вальсы, юморески, «Поэтические настроения», думки, фурианты, включены в учебные планы музыкальных училищ страны. Часто в экзаменационных программах консерваторий и училищ фигурируют сонатина и трио «Думки».

*

Какие же задачи выдвигает исполнение фортепианных произведений Дворжака?

Воплощение многогранных музыкальных образов композитора предъявляет к пианисту большие художественные требования. Его амплуа должно быть весьма широким. Пианист обязан показать себя искусным актером, умеющим правдиво и гибко перевоплощаться в различных «ролях». Судя по газетным и журнальным рецензиям, Дворжак как исполнитель-художник был наделен такой способностью в большой степени. В отзыве на его концерт в 1892 году в г. Таборе говорилось о нем как о пианисте, «отличающемся тонкой одухотворенностью игры и ярким разнообразием ее оттенков»¹.

Нельзя забывать, что творческую манеру композитора во всех его не только фортепианных, но и симфонических, оперных, камерных произведениях отличает лиричность высказывания мыслей и чувств, большая эмоциональная теплота. Именно эти черты исполнительского облика Дворжака-пианиста, как видно из отзывов критики, в первую очередь и ценили в нем его современники.

Поскольку многие мелодии Дворжака по духу, по художественным особенностям глубоко родственны чеш-

¹ Цит. статья из журнала «Dalibor», 1882, № 29.

скому фольклору, перед пианистом, естественно, возникает вопрос: правомерно ли идеал их интерпретации видеть в близости к образцам чешского народного исполнительского искусства? Думается, что можно дать утвердительный ответ на поставленный вопрос. Эта близость должна сказываться как в общих моментах, например в выражении сходного характера, так и в более частных (в способе интерпретирования мелодий, ритма, особом «произнесении» синкоп и т. д.).

Одни дворжаковские пьесы следует исполнять в таком же стиле, в каком народ поет свои песни, другие — словно подражая игре деревенских музыкантов-инструменталистов. К первой группе пьес можно отнести думки, юморески As-dur, H-dur, Ges-dur, колыбельную, «На посиделках», эклоги; ко второй группе — фурианты g-moll, F-dur, «Сельскую балладу» и другие.

В каждой музыкальной фразе, в любой интонации прежде всего нужны естественность, искренность, непринужденность — эти ценнейшие и неотъемлемые качества народного исполнительского искусства. Вспомним, что, по свидетельству лиц, слышавших самого Дворжака, «его игра была здоровой, выразительной и мужественной». Внутренняя сила, цельность воссоздаваемых музыкальных образов — вот чем увлекал он своих слушателей.

Достижение полной безыскусственности и простоты представляет одну из главных трудностей исполнения сочинений Дворжака. Однако в погоне за простотой пианист может начать играть мелко, эмоционально бедно, если не сумеет сочетать ее с глубокой содержательностью, внутренней насыщенностью художественных образов.

Важнейшей исполнительской задачей является воплощение типичных для творчества Дворжака контра-

стов музыкальных образов. Обязательное проявление юмора в различных «ситуациях», своеобразие этого юмора, мягкого и простодушного; определенная эмоциональная окраска драматических эпизодов, сочетание их с шутливо-танцевальными и пасторальными фрагментами — все это раскрывает национальную природу произведений чешского мастера. Многие роднит его музыку и со всем славянским искусством.

Для Дворжака, как и для других представителей славянского искусства, типично сочетание драматизма с проникновенным лиризмом. Правда, эта черта преломляется у чешского композитора по-своему: драматизму противостоит лирическое начало, идущее рука об руку с юмористическим. Взаимопроникновение юмора и лирики дает очень интересные результаты: юмор становится мягким и обаятельным. Характер юмора музыки Дворжака нежный, ласковый, немного по-детски наивный. В отличие, например, от юмора Моцарта, он, по-народному терпкий и сочный, лишен галантности, светской «любезности». В нем нет энергии и некоторой резкости, грубоватости юмора Бетховена или «едкости» Мусоргского и т. д.

Нужно подчеркнуть, что сам по себе контраст драматического и юмористического начал в музыке не является чем-то принципиально новым в истории музыкального искусства. У Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, Мусоргского и других композиторов есть много сочинений с подобными образными сопоставлениями. Но содержание их, прежде всего оттенок юмора, его характер — совершенно иные. Кроме того, юмористические образы находятся там в абсолютно другом окружении. Наконец, они выражены у Дворжака индивидуальными музыкальными средствами, в чешских жанрах, формах, ритмах. В результате композитор освещает

жил, по-своему обогатил этот исторически сложившийся тип эмоционального контраста.

Примечательно, что Дворжак фиксирует внимание слушателя на обязательности сопоставления тех или иных музыкальных образов с легкой, забавной, невинной шуткой. Драматические, эпические, лирико-поэтические, пасторальные, ярко радостные моменты в его фортепианных сочинениях неуклонно контрастируют с задорно-шаловливыми, грациозно-игривыми. Кажется, что, несмотря ни на какие житейские трудности, композитор всегда и во всем умеет отыскать светлые, приятные стороны, одарить людей утешительной, беззлобной шуткой. Эти качества Дворжак проявляет не только в своих фортепианных композициях. Так, в «Русалке» лирический лейтмотив главной героини оперы из проникновенно-грустного в первом действии превращается в танцевально-оживленный, игривый во втором действии. Напомним о сочетании героических и юмористических тем в симфонии «Из Нового Света», печально-величавых и брызжущих весельем мелодий в трио «Думки», фортепианном квинтете A-dur, «Славянском танце» e-moll или в юмореске b-moll. И в идиллических юморесках As-dur, F-dur и даже в энергично-радостных фуриантах g-moll и F-dur имеются скерцозные фрагменты.

Смысловое значение юмористических эпизодов в музыке Дворжака двояко. С веселой, забавно-милой шуткой легче преодолеваются жизненные невзгоды, душевные сомнения. Поэтому, вероятно, столь щедро и обильно рассыпаны в фортепианных творениях композитора «блестки» ободряющего, утешительного остроумия.

С другой стороны, сквозь внешне безобидный юмор нередко в пьесах как бы проступает нарастающий гнев, ярость. Беззаботная на первый взгляд веселость скрывает силы и способности активного противодействия

всему мрачному, томящему сердце человека. Не служит ли шутивая манера высказывания при этом своего рода карнавальная маска, красивым изящным нарядом, под которыми прячутся гораздо более серьезные, значительные намерения и замыслы автора? Не показывает ли тем самым композитор и здесь жаждущую вольности, бунтующую душу народную? Во всяком случае, и в подобных ситуациях явно обнаруживается многозначность, широта, «многоликость» его музыкальных образов.

Характерно, однако, что в большинстве лирических пьес Дворжака дается противопоставление нежности и мужественной силы. И это происходит опять-таки благодаря внезапным вторжениям действенного драматического начала. Но, как и во многих танцевальных и пасторальных пьесах, драматический образ здесь появляется завуалированно: едва возникнув, обострив действие, он исчезает, и вновь в музыке воцаряется мир и покой. Например, элегические мечтания в шестой миниатюре из «Силуэтов» или в «Воспоминании» прерываются наплывом каких-то неожиданных огорчений, волнений, беспокойств. В юмореске b-moll очень ярок контраст проникновенной грустной песни с жесткими, немного болезненными интонациями последующего рецитативного эпизода. Этот контраст приводит к большому эмоциональному «сдвигу»: скорбь становится торжественной, суровой.

Существование подобного скрытого, потенциального драматизма в лирике Дворжака указывает на большую внутреннюю напряженность и значительность внешне в целом часто очень спокойных пьес. Аналогично тому, как это было в танцевальных и пасторальных миниатюрах, а также в фортепианном концерте, композитор здесь создает многоплановость действия. Этим он до-

стигает глубины охвата разнородных жизненных явлений, диалектичности раскрытия человеческих чувств и характеров.

В целом ряде других фортепианных произведений композитора среди веселья, забав, сосредоточенных эпископских дум, лирических созерцаний вдруг кратко-временно происходит драматическое обострение. Иногда такая как бы мимоходом брошенная лаконичная фраза становится чрезвычайно существенной и значительной для характера пьесы в целом. Она представляется не случайным вторжением в мирную атмосферу пьесы, а словно грозным напоминанием о героической силе, таящейся где-то подспудно в глубинах человеческой души, но, однако, готовой неожиданно проявиться, вырваться наружу, опрокинуть все преграды... Так, например, после изображения веселых игр, беззаботных танцев пастухов на лоне природы в «Сельской балладе» раздаются внезапно появившиеся призывно-боевые реплики, неукротимые, словно угрожающие спокойствию и душевному равновесию. Напомним, что подобный же оборот принимали события и в эпическом «Старом замке», во второй части концерта, в элегическом «Воспоминании» и т. д.

Все эти черты эмоционального склада музыки Дворжака особенно ощутимы, поскольку его художественные образы воплощены в формах и жанрах чешского народного искусства, в первую очередь песенных и танцевальных. Чешские танцевальные жанры — фуриант, полька, соуседска, скочна и другие — проникли и в крупные произведения Дворжака: в фортепианный концерт, вариации, фортепианное трио, квартеты и квинтеты. В музыке Дворжака важную роль играет бытовой колорит. Опора на формы и жанры чешского музыкального искусства, большой удельный вес «бытовой стороны»

помогли Дворжаку воплотить высокие и благородные идейные замыслы, глубокие патриотические, этически ценные мысли. В его творчестве нет образов, данных в отвлеченном, абстрактно-обобщенном виде. Музыку Дворжака характеризует яркая жанровая конкретность, что несомненно придает ей своеобразный национальный, притом чисто дворжакowski отпечаток. Это ведет к простоте, доступности его искусства и делает музыкальные образы реалистически полнокровными, «осязаемыми», убедительными.


Вслушивание в музыку Дворжака убеждает в том, что танцевальность, соединенная с песенностью, становится в ней всепроникающей. Она преображает общий характер грустных, задумчивых фрагментов, как это имело место в думке *c-moll* op. 12, в начале «Сельской баллады» и других. В воинственных, игровых сценах она не только подчеркивает смелость, удаль танцоров, но и их изящество.

С другой стороны, и в ярко танцевальных пьесах имеются песенные мелодии, в которых танцевальное начало не столь явно выражено. В средней части мазурки *h-moll* слышится простодушный напев деревенской песни, пленяющий своей лиричностью и спокойствием. Рядом с блестящим, массовым танцем (напоминающим бальные мазурки) там соседствует наивная сельская песня-мазурка. Так песенные ритмы — более спокойные, плавные — смягчают остроту танцевальности и подчеркивают лирическое начало музыки. Примеров, подобных этому, можно было бы привести много. И в трио фурианта из «Поэтических настроений», и в средней части «Хорова домовых» победу одерживает песенное начало¹.

¹ С аналогичными явлениями мы сталкиваемся и в первой части фортепианного квартета *D-dur* op. 23, в финале струнного квартета *As-dur* op. 105.

Песня и танец входят даже в жанр хорала. Такой оригинальный «сплав» разнородных элементов придает музыке Дворжака необычный оттенок. В юморесках *Ges-dur* и *H-dur* создается впечатление не только степенности, серьезности (которое зависит от хоральной основы фрагментов), но и наряду с этим веселой оживленности (легкого пританцовывания). Сдержанная манера проявления эмоций скрывает душевное тепло, тонкое чувство юмора.

Сочетание песенности с танцевальностью свойственно вообще музыкальному искусству многих народов. В фортепианных же сочинениях Дворжака соединяются особенности именно чешских танцев и песен. Специфическая дворжаковская танцевальность базируется на претворении ритмов таких народных танцев, как фуриант, полька, скочна, соуседска и другие. Плавный ритм

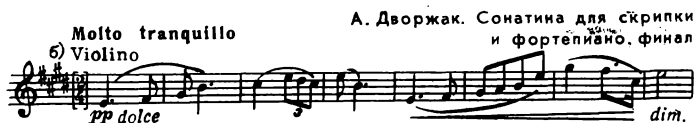
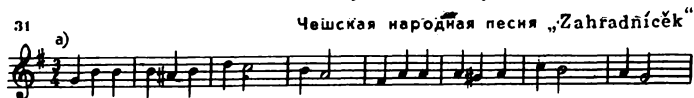
польки с его характерной фигурой  очень

хорошо помогает передать шаловливость, игривый задор, свойственные многим фортепианным пьесам композитора. Близкое к этому ритмическое дыхание пронизывает не только польки, но и некоторые юморески, сюиту, встречается в концерте и вариациях циклов «Силуэты» и «Поэтические настроения». Двудольность, нашедшая столь широкое применение в музыке композитора, весьма типична и для чешского народного музыкального искусства. Причем двудольность обычно имеет не энергично-маршеобразный склад, а изящно-танцевальный, грациозный, чаще всего наиболее близкий характеру, «духу» польки.

Показательно, что трехчетвертной размер, в котором пишутся дворжаковские фурианты, соуседски, вальсы, мазурки, порой комбинируется с двудольным. Так, в

фуррианте, в «Сельской балладе» из «Поэтических настроений», в «Вакханалии» двудольность, вклиниваясь в трехчетвертной метр, создает беспокойное, капризное, но в то же время гибкое движение. Такое сочетание, ломающее «правильную» периодичность пульсации, создает уже совершенно иной, более активный тип ритмики. Он отвечает и более действенному, «горячему» характеру музыкальных образов.

Типической особенностью дворжаковской ритмики является большое количество синкоп, имеющих такой же характер, как и в чешских песнях и танцах: они приходятся обычно на долго тянущиеся звуки:



Редко синкопа падает на звуки короткие по длительности. Эта черта, присущая большинству чешских, моравских и словацких народных песен и танцев, быть может, связана с особенностью чешского и словацкого языков, в которых растягиваются слабые, безударные слоги. О. Гостинский в статье «О чешской музыкальной декламации» указывает на своеобразие синкопы в чешской музыке, связанное с особенностями чешского языка — произнесением нараспев некоторых безударных слогов, что и делает чешскую речь такой мягкой и певучей¹.

¹ «Dalibor», 1882, № 10.

Обилие синкоп и акцентов ритмически оживляет и активизирует даже некоторые умеренные по темпу пьесы (например, юморески *As-dur*, *b-moll*, *интермеццо*). Примечательно, что певучие мелодии в среднем темпе зачастую имеют игриво-танцевальные концовки («На посиделках») или же сочетаются с танцевальными эпизодами (например, *думка d-moll*). Тем самым ритм танца входит в протяжную песню.

Национальная окраска музыки Дворжака определяется во многом и ее гармонической структурой. Одно из характерных гармонических явлений представляет собой «моравская модуляция» (в тональность седьмой ступени лада, в мажоре — седьмой низкой):



«Народные музыканты, — как указывал еще Л. Яначек, — прибегают к этим самобытным модуляциям (то есть к «моравской модуляции». — М. С.) там, где в тексте песен появляется неожиданный драматический поворот, как правило, грустного, даже трагического ха-

рактера»¹. С моравскими песнями связано появление так называемой лидийской кварты (повышенной четвертой ступени) и модуляций на тритон. Они пленяют своей тонкой красочностью, им сопутствуют динамические спады звучания и смягченность мелодических интонаций (таковы, например, модуляция из As-dur'a в D-dur в «Хороводе домовых»).

*

В то время как приемы фортепианного изложения в произведениях композиторов второй половины XIX века все более усложнялись, фактурный наряд сочинений Дворжака продолжал оставаться скромным и простым. Если в конце XIX столетия в фортепианных опусах многих мастеров стали появляться полутени, завуалированные звучания, порой призрачные, мглистые, если очертания самих музыкальных фраз начинали иногда как бы расплываться и теряться из виду, то музыка Дворжака требовала всегда отчетливого, открытого звука фортепиано, классической ясности конструктивных граней предложений, периодов, разделов. При всем тембровом и динамическом многообразии его сочинений у них есть и общее: звучание инструмента там почти всегда «освещено» ярким дневным светом.

Фортепианный стиль Дворжака сформировался из самых различных источников. Первый и наиболее замечательный среди них — имитация приемов игры чешских народных музыкантов, использование форм бытового музицирования, с которыми Дворжак познакомился в городах и селах Чехии и Моравии.

¹ См.: A. Sychra. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha, 1959, стр. 508—509 (резюме на русском языке).

Важно отметить, что с приемами чешского бытового музицирования мы сталкиваемся и в фортепианном наследии Сметаны, как подлинно национального композитора. Однако они сочетаются там с иными профессиональными приемами, поскольку «корни» пианизма Сметаны не те, что у Дворжака, и музыкальные образы также различные. Для Сметаны характерна концертная трактовка фортепиано, идущая от Листа: стремление к широкому охвату и контрастам регистров инструмента, глубина звуковой перспективы, блеск и виртуозный размах, красочное использование педали (сохранение на одной педали целых звуковых «пластов») и т. д. В творчестве Дворжака эти признаки не являются определяющими.

Второй источник дворжаковского стиля — фактурно-технические приемы профессионального пианистического искусства. Здесь следует прежде всего указать на самобытное претворение композитором некоторых фортепианных принципов Бетховена. Какие общие черты можно отметить? Прозрачность и двуплановость фортепианной ткани. Компактность изложения, в том числе сжатость аккордов. Употребление в широком масштабе таких форм письма, как арпеджио тесного расположения, последований ломаных интервалов, гамм, имеющих чеканный характер. Распространенность унисонов, позиционной техники. Однако будет неправильным сделать вывод, что речь идет о прямом заимствовании или копировании. Используя тот или иной близкий бетховенскому прием, Дворжак изменяет его и придает ему новый художественный смысл (о чем будет сказано ниже).

Преобладание в музыке Дворжака чешской песенно-танцевальной стихии определило и национальную специфику его фортепианного стиля. Все пианистические средства композитор направляет на подчеркивание ха-

раκτηрной для него танцевальности и невучести. Двор-
жек ввел в пианистический «обиход» многие виды чеш-
ского бытового музицирования, связанные с жанрами
инструментального народного искусства. Что же они
собой представляют?

В пьесах задорно-танцевального характера и в неж-
ных пасторальных композитор имитирует пастушеские сви-
рельные наигрыши. На фоне чередующихся двух-трех
аккордов или разложенных арпеджио в мелодии «обыг-
рывается» простенький напев-наигрыш, чаще всего диа-
тонический, узкий по тесситуре. Вспомним, какой от-
тенок звучания создает эта манера изложения в по-
бочной партии первой части концерта или в «Силуэтах».
«Порхающая», радостная вторая тема главной партии
финала кажется еще грациознее по контрасту с несколь-
ко ее отяжеляющим моторным фоном шестнадцатых.
Неповторимый нюанс наивной, ласковой веселости име-
ют мелодии-наигрыши юморесок As-dur или b-moll (ее
средней части), фурианта из «Поэтических настроений»
или эклоги g-moll.

Такого рода мелодии часто сопровождаются орган-
ными пунктами в виде волюночных басов (например, в
юмореске H-dur). Оригинальный прием звукоподража-
ния игре на пастушеской свирели, сочетающийся с ис-
пользованием в аккомпанементе органного пункта —
остинатного чередования двух аккордов, мы находим в
средней части фурианта F-dur:



Имитации народных деревянных инструментов рассеяны в «Силуэтах». Во вступлении трио «Думки» слышатся звуки бандуры.

В «Сельской балладе» и финале концерта, а также в третьей части фортепианной партии трио «Думки» и в первой части Восьмой симфонии встречаются одногласные запевы-наигрыши, а в шестой пьесе «Силуэтов» и в некоторых других миниатюрах — инструментальные наигрыши-речитативы в виде кратких каденций. Таким образом, в большинстве случаев создается пасторальный колорит звучания, что помогает передать в музыке идиллическое настроение.

Иногда характер танцевального игривого наигрыша несут мелодические фигурации ломаными интервалами («Силуэты», юмореска a-moll). Дворжак использует для этой цели ломаное движение — излюбленную форму фортепианного изложения венских классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Разве такой штрих не указывает на своеобразное преломление Дворжаком пианистических формул названных композиторов и вместе с тем на то, что чешский мастер ищет точки соприкосновения народного и профессионального искусства?

Наигрыши проникают, наконец, и в аккомпанемент. Об этом со всей очевидностью говорит заодно-танцевальное движение (арпеджио) в сопровождении в таких веселых и бойких пьесах, как «Хоровод домовых», седьмая часть «Силуэтов» и другие. Подобными фрагментами насыщается и концерт.

Смелым соединением различных жанровых элементов Дворжак органично «сплавляет» формы изложения, характерные для народного искусства (танец — песня — наигрыш, имитация игры на волынке, свирели и т. д.), с фактурными приемами, идущими от профессиональной музыки. Так, в концерте сочетается танцевальная, хо-

ральная, песенная фактура (главным образом в темах) с традиционными, правда по-дворжаковски преобразованными, формулами классиков. (Последние обычно употребляются при разработке тем.) Благодаря этому фактура, например концерта, становится весьма своеобразной. Она представляет собой совокупность разнородных компонентов. В нее включаются сложные виртуозные эпизоды и простейшие мелодии-наигрыши, гимны, хоралы и танцы; изложение маршеобразное и певуче-романсное. В итоге получается огромная гибкость фортепианной ткани: от одноголосной мелодии до мощных аккордовых комплексов.

Часто композитор применяет такие индивидуализированные формы пианистического письма, которые помогают ему ярче выявить те или иные стороны музыкальных образов. «Колокольчиковые», легкие и звонкие звучности верхних регистров должны передать веселое озорство («Хоровод домовых»), ходы параллельными терциями и акцентированными аккордами (там же) — комическую важность марша. Многократное повторение больших септим оттеняет остроту задорной шутки в фугианте g-moll.

Одной из форм выявления «сквозного действия», симфоничности развития музыки в концерте служит определенная закономерность фактурных и связанных с этим колористических изменений. Она состоит в том, что образуется несколько стадий периодического усложнения фактуры. «Скромное» вначале изложение на протяжении довольно длительных отрывков концерта непрерывно усложняется.

Звучание фортепиано достигает большой силы, захватываются разные регистры, после чего в фортепианной партии наступает или стремительный спад, или, что чаще, пауза. Такие «волны» повто-

ряются в концерте много раз, всегда соответствуя постепенному нарастанию внутренней напряженности музыки.

*

Здесь интересно сопоставить авторскую версию концерта Дворжака с редакцией Курца. Вилем Курц¹ дал, по существу, новое изложение фортепианной партии концерта. Редакция Курца, пожалуй, единственный пример в истории фортепианного искусства, когда авторский текст концерта был сильно переделан каким-то другим музыкантом. Нужно отметить, что чешские пианисты приняли новую редакцию. Сейчас Ф. Максикан, С. Кнор, О. Вондровиц, З. Брож и другие чешские исполнители играют концерт Дворжака в обработке Курца. По мнению Максикана, авторский вариант фортепианной партии «недостаточно выигрышен, так как в ряде эпизодов правая рука берет всего одну ноту, в то время как левая играет бурные пассажи»². В этом Максикан видит одну из причин меньшей популярности фортепианного концерта по сравнению с виолончельным или скрипичными концертами Дворжака.

Анализ редакции Курца показывает, что редактор считал авторский вариант концерта недостаточно пианистичным и красочным. Здесь возникает законный вопрос:

¹ Вилем Курц (1872—1945)—замечательный чешский пианист и педагог. В 1910 году на международном конкурсе имени Бюзони получил премию за лучшее исполнение произведений И.-С. Баха. Преподавал во Львове, Брно, затем в Праге. Считается основателем современной чешской фортепианной школы. Воспитатель таких виртуозов, как Франтишек Максикан, Павел Штепанек, Рудольф Фиркушный и другие.

² Из беседы автора статьи с профессором Ф. Максиканом в сентябре 1962 года в Праге.

почему в таком случае переделана фортепианная партия только в концерте, а в сольных фортепианных сочинениях и в камерных ансамблях Дворжака она оставлена неприкосновенной? Между тем принципы изложения, особенности фактуры во всех этих произведениях совершенно аналогичны, пианистическая ткань оригинала имеет такие черты, которые характерны для всего фортепианного творчества Дворжака.

Правильное решение вопроса о целесообразности и художественной ценности труда Курца зависит от того, что именно следует считать пианистичным. Курц, видимо, хотел изменить текст Дворжака в двух направлениях. Первая задача, которую он себе поставил, заключается в ликвидации ряда технических неудобств без кардинального изменения фактуры. Здесь его работа увенчалась полным успехом. Вторая цель, поставленная редактором, — значительная ломка авторского изложения, ведущая к иному по смыслу колориту, тембру звучания отрывка, по мнению Курца, более красочному. Подобное исправление оригинала всегда спорно, так как остается неизвестным, хотел ли автор иных звучаний или нет. Например, в начале первой части концерта имеется несоответствие звуковой нагрузки в партиях правой и левой рук (одноголосие — бурные и тяжелые фигурации). Но как ответить на вопрос, что представляет собой это несоответствие: непонимание автором природы фортепиано, неумение более импозантно изложить музыкальную мысль или же это характерная особенность его письма, и данная фактура избрана намеренно?

Множество фрагментов у Дворжака звучит менее блестяще, чем у Курца. Опять-таки трудно решить, недостаток это или отличительная особенность его манеры, сознательный отказ от пышности и блеска.

Изложение фортепианной партии в редакции Курца насыщеннее, полнокровнее, теплее по тембру, чем у автора. Но, видимо, Дворжак искал именно большей звонкости, прозрачности, а иногда даже суховатости звучания инструмента. Анализ всего фортепианного творчества композитора убеждает, что такого рода колористические особенности характерны и для других его сочинений. Сравнение с редакцией Курца делает эти признаки еще ощутительнее. Таким образом, в авторском варианте и во всех других фортепианных произведениях Дворжака имеется единый стиль. Курц же дает принципиально новый по фортепианному стилю вариант. Подобный подход к авторскому тексту является весьма спорным. В истории исполнительского искусства бывали случаи переделки подлинников. Но даже когда за это брались выдающиеся люди, такие попытки встречали резкие возражения музыкантов, и в конце концов авторская версия торжествовала. Вспомним хотя бы пример с переоркестровкой симфоний Бетховена гениальным Вагнером.

Для переработки фортепианной партии концерта Дворжака нет никаких исторических оснований: композитор слышал не раз свое сочинение, дирижировал его исполнением, и нет сведений о том, что он считал его звучание неудачным и желал бы его улучшить.

Каковы же, вкратце, изменения, внесенные Курцем? Во многих случаях редактор расширяет, отяжеляет фактуру, увеличивает объем арпеджио, параллельное движение голосов заменяет встречным. Концентрированность, сосредоточенность изложения уступает место размашистости. В ряде мест Курц отказывается от излюбленных автором приемов: проведение мелодии двойным унисоном (унисон в октаву плюс еще один голос на октаву ниже) заменяет ходами параллельных октав в

обеих руках. Так он поступил, например, в разработке первой части (такты 373—380). В некоторых фрагментах редактор дает более насыщенную, теплую кантилену, чем в оригинале (такты 26—30 второй части, 38—39 и 76—77 первой, такты 127—143 финала). Тем самым Курц усиливает звучность отдельных отрывков. С этой же целью он вместо «пальцевых» гамм вводит октавные (см. заключительные страницы первой части), однополостное изложение отрывистой мелодии заменяет аккордовым (такты 77—85 первой части), удваивает бас (такт 22 первой части). Для того чтобы добиться большей полноты фактуры, Курц разнообразит и смешивает регистры. Так он поступил, в частности, в *cis-moll'*ной вариации во второй части и в тактах 380—384 первой части. Эти же побуждения заставляли редактора не раз идти и на более радикальные отклонения от авторского текста. В поисках остроты и сочности звучания инструмента Курц меняет гармонию в ряде фрагментов, причем не только изложение того или иного аккорда, но и самую гармоническую функцию. Такие нововведения содержатся, например, в тактах 229 и 230 или 550 из первой части. Редактор часто вводит более глубокие басы, удваивает низкий голос, имеющийся в варианте Дворжака, либо даже дополняет ткань совсем новыми басовыми звуками (начало репризы и каденции первой части). Существенно трансформируются и средние голоса фактуры, например в начале фортепианной партии разработки. Вместо фигураций появляются аккорды (такты 294—297 финала).

В некоторых местах Курц предлагает новый динамический план, стремясь, видимо, усилить контрастность и создать дополнительные нарастания звучности. Иллюстрацией могут служить только что названные отрывки из финала, а также такты 450—460 из первой части.

Изменения захватывают и ритмическую сторону произведения. Так, в заключительной части коды финала ритмическое движение становится более интенсивным: если у Дворжака имеются квинтоли, то у Курца — секстоли, если у автора секстоли, то в новой редакции тридцатьвторые.

Наконец, Курц делает виртуозными короткие дворжаковские каденции в финале (например, в тактах 478—485) и вводит «броские» украшения.

С отдельными нововведениями в редакции Курца можно сразу и безоговорочно согласиться. Это касается тех эпизодов, где авторский текст почти полностью сохранен, а исполнение облегчено, поскольку изложение становится удобнее. Примерами несомненной удачи Курца могут быть названы каденции первой части и кода финала. В первом случае у Дворжака «не звучит» в партии левой руки чисто оркестровое тремоло в сочетании с мелодией, и Курц упрощает изложение. Во втором случае в авторском варианте предельно трудны двойные сексты на *fortissimo*. Здесь замена правомерна полностью, так как она усиливает требуемый автором динамический эффект. В некоторых местах редактор снял ряд неудобноисполнимых штрихов, являющихся следствием оркестрового мышления композитора (например, в тактах 430—435 первой части).

Таким образом, общая тенденция изменений, внесенных Курцем, заключается в приближении звучания произведения к стилю блестящих концертных сочинений. Многие эпизоды в новой редакции зазвучали ярче, изложение стало более удобным, но при этом в известной мере нарушилось своеобразие фортепианного почерка композитора, очарование первозданности музыки. Прав ли был редактор, когда считал, что у Дворжака не хватило пианистической практичности, «хватки», или

вернее предположить, что дворжаковскую музыкальную мысль можно выразить, не искажая, только так, как она запечатлена самим композитором? Думается, что последнее более справедливо¹.

*

Ключом к раскрытию выразительности фразировки в фортепианных произведениях Дворжака служат авторские указания динамики, штрихов, ритмических изменений, общего характера музыки.

В жизнерадостных танцевальных пьесах Дворжак нередко использует стремительное *crescendo* как одно из средств выявления живого, задорного характера музыки. Этот нюанс часто вводится во второй половине фраз, в то время как в первых удерживается приглушенная звучность. Подобная «взрывчатая» динамика подчеркивает темпераментные танцевальные концовки фраз. Причем, как показывает анализ, мелодии Дворжака не имеют обычно большого внутреннего развития, последовательного и интенсивного устремления к яркой кульминации (как к мелодической вершине). Второе предложение либо буквально, либо с незначительными изменениями повторяет первое.

Иногда в конце фразы происходит модуляция в параллельный минор или мажор. При этих условиях *crescendo* во втором предложении способствует созданию кульминации, которая выносится на самый конец фразы. Таким образом, кульминация появляется довольно неожиданно, стремительно, а не представляет собой результат непрерывного внутреннего мелодиче-

¹ Показательно, что выдающийся советский пианист Святослав Рихтер исполняет именно авторский вариант концерта.

ского развития на протяжении всей темы. Эта внезапность накладывает своеобразный отпечаток на музыкальную фразу Дворжака. Характерно, что динамическое усиление иногда бывает очень большим: от *piano* до *forte* или до *fortissimo* («Славянские танцы» D-dur, e-moll, «Легенды» g-moll, cis-moll). Аналогичный пример фразировки можно встретить и в скерцо струнного квартета op. 16, в третьей части трио op. 21 B-dur и в других камерных и симфонических произведениях композитора.

На концовках фраз в такие моменты, как правило, возникают и частые акценты. Они еще яснее подчеркивают удалой задор танцующих, словно имитируя их притоптывание в пляске (фурианты, финал фортепианного концерта). Богатство и выразительность дворжак-овской акцентировки остро ощущаются при исполнении фортепианного концерта Франтишком Максином. Он энергично чеканит концовки многих тем (особенно в финале), чем придает мужественность и стальную упругость ритму. Вспомним еще раз, что мужественность была характерна и для игры Дворжака-пианиста.

Поскольку в мелодиях не содержится активного устремления к кульминации, фактура в темах почти не развивается. Динамическое усиление во втором предложении не вызывает укрупнения изложения (например, расширения охвата регистров, удвоения голосов, уплотнения голосов и т. д.). Стремление к яркому *crescendo* может привести исполнителя к резкости звучания инструмента, так как динамическое нарастание приходится делать при сохранении неизменной фактуры. Если учесть, что изложение в танцевальных пьесах весьма прозрачно, станет ясным, насколько важно в момент усиления звучности добиваться ее сочности и полноты.

В лирико-созерцательных, элегических пьесах дворжаковской фразе также нередко бывают свойственны внезапные и кратковременные динамические «взрывы». Таковы *crescendo* в спокойном органном хорале средней части юморески *Fis-dur*, неожиданно ворвавшееся нарастание в момент омрачения колорита в «Старом замке». Резкое *crescendo* делается иногда от *pianissimo* до *fortissimo* всего на протяжении двух-трех, а то и одного тактов.

Для музыкальной фразы Дворжака типичны прямые, идущие в одном направлении динамические линии. Они не имеют прихотливой изменчивости, многочисленных изгибов, подъемов и спадов, которыми отличается нюансировка в произведениях, например, Шопена, Листа, Шумана, Чайковского, Скрябина. В концерте для фортепиано с оркестром Дворжака динамика более «извилиста», чем в других его сочинениях. В нем встречаются многочисленные постепенные изменения звуковых градаций. Динамические контрасты там редки. Если же в партии солиста и появляются контрасты, то обычно оркестр их сглаживает. Он разделяет две такие фразы и посредством *crescendo* или *diminuendo* подготавливает вступление фортепиано.

Длительные звуковые нарастания встречаются лишь в некоторых фортепианных произведениях Дворжака: в концерте, «Сельской балладе», колыбельной. Характерно, что подобные нагнетания обычно приводят к эпизодам, полным торжествующей радости и ликования (например, к *B-dur*'ному *tutti* в первой части концерта). Динамические волны большой протяженности не свойственны музыке Дворжака, возможно, потому, что в его пьесах, исключая только что названные, меньше сквозного тематического развития, а основную роль играют сопоставления тем, эпизодов, частей и т. д. Отсю-

да, вероятно, и стремление автора к сохранению при повторениях материала с неизменной фактурой.

Одинаковость повторения темы в пьесах, написанных в форме рондо, имеет определенный художественный смысл. Например, в юморесках *a-moll*, *es-moll* таким приемом оттеняется настойчивость характера, упорство, волевая активность. В других пьесах, где основной напев возвращается каждый раз с каким-либо новым оттенком, выразительным штрихом, исполнитель должен подчеркнуть тонкие внутренние изменения настроений: еще большую радость или грусть, нежность или мужественность.

Рисуя картины из жизни народа, его танцы, игры, гуляния, композитор пользуется яркими фактурными контрастами. Часто это происходит в пьесах в тот момент, когда общая пляска, действие всего коллектива уступает место танцу одной группы или солиста. Наиболее распространено сопоставление двух видов фортепианного изложения. В первом господствует широта охвата клавиатуры, удаленность голосов друг от друга, яркость колорита. Такие фрагменты контрастируют с легкими, грациозными. От исполнителя требуется умение быстро переключаться с одного вида фактуры на другой, добиваться богатства красочных звучаний фортепиано.

Изложение во многих пьесах Дворжака дает возможность пианисту имитировать тембры различных оркестровых групп и отдельных инструментов («Сельская баллада», «На Святой горе», «Вакханалия» и т. п.). Фактурные сопоставления в фортепианных фуриантах близки оркестровым контрастам, например в скерцо-фурианте из его симфонии *D-dur op. 60*.

Важнейшая задача, встающая перед исполнителем произведений Дворжака, — овладение специфическим

ритмом фурианта, польки, скочны, соуседски и других чешских танцев. Характерная черта ритмического склада многих пьес — сочетание двух- и трехдольности. В фуриантах, вальсах, концерте, вариациях такие «перебои» движения призваны подчеркнуть энергичный, живой характер музыки. Большое значение имеют протяжные, певучие синкопы и акцентировки. В таких пьесах, как «Воспоминание», «В старом замке», «У могилы», обильной акцентировкой оттеняется мрачность интонаций. В моменты наивысшего драматизма композитор нередко скандирует каждый звук мелодии. Так, при подходе к репризе первой части и в *cis-moll*'ном октавном эпизоде второй части концерта, в фурианте из «Поэтических настроений» композитор ставит резкие акценты на целую серию подряд идущих звуков.

Эмоциональная природа акцентировки в музыке Дворжака богата и разнообразна. Чешские пианисты уделяют большое внимание вопросам акцентировки. Интересно, в частности, проследить за расстановкой ударений пианистом Ф. Максианом в фортепианном концерте. Последовательным нарастанием силы акцентов он достигает цельности крупных разделов, общей устремленности к центральной кульминации. Артист использует ударения для выявления мужественной силы, волевого характера музыки Дворжака. Именно этим отличается трактовка концерта Максианом.

В скерцозных, игривых мелодиях композитор часто помещает лишь один акцент в начале музыкальной фразы, а в остальной ее части сохраняет *piano*. Такая динамика помогает создать впечатление изящества, легкости и в то же время энергии, стремительности танцевального движения. Начальный акцент словно дает ритмический толчок, импульс всему движению (фурианты *F-dur*, *as-moll*).

Большую трудность во многих пьесах Дворжака представляет собой партия левой руки, в исполнении которой необходимо добиться острой ритмичности, легкости, изящества. Как и всегда в сочинениях танцевального склада, успех пьесы зависит во многом от исполнения аккомпанемента.

Расстановка Дворжаком штрихов свидетельствует о том, что его мелодии обладают неглубоким дыханием. Даже песенные темы подчас изложены либо короткими отрезками *legato*, либо полностью *pop legato* или *staccato*. Исполнитель должен учесть, что фактура в подобных пьесах весьма прозрачна, лишена большого количества подголосков, фигураций, каких-либо приемов фортепианного изложения, «продлевающих» звук инструмента (например, «Хоровод домовых», «На посиделках» из цикла «Поэтические настроения», юморески *H-dur*, *Ges-dur*). Это создает опасность сухости и резкости фортепианного звучания и заставляет пианиста искать в такие моменты сочности и полноты тембра.

Иногда расстановка штрихов создает технические трудности для исполнителя. Так, например, нелегко сыграть в быстром темпе пассажи в первой части фортепианного концерта (такты 162—165, 429—435) с их прихотливым чередованием *legato* и *staccato*.

Колористические задачи, стоящие перед исполнителем фортепианных произведений Дворжака, как уже не раз указывалось, разнообразны и ответственны. Й. Сук вспоминает, что сам композитор, играя свои сочинения на фортепиано, проявлял «необычайное понимание всех тонкостей туше и педальной техники».

Радостный, шутливый характер многих пьес Дворжака требует светлого, звонкого, ярко сверкающего звучания инструмента. На первый план в каждом ак-

корде во всех сочинениях следует поместить верхние звуки. Выделение острых верхушек сделает «голос» фортепиано особенно веселым, задорным и молодым, придаст ему теноровую тембровую окраску.

Нелегко достигнуть грациозности, полетности в игровых эпизодах, в которых порхающая мелодия излагается на насыщенном, отягощающем ее фоне арпеджио в низком регистре. Вспомним побочную партию первой части и вторую тему главной партии из финала концерта для фортепиано с оркестром, третью вариацию из фортепианного квартета D-dur op. 23, вторую часть трио «Думки» (такты 66—71). Аналогичные примеры встречаются и в оркестровой литературе: в двадцать первой вариации из «Симфонических вариаций» и в третьей части симфонии op. 76. Иной раз в таких местах мелодия и аккомпанемент создают полиритмические сочетания, что еще больше усложняет исполнение.

В фортепианном концерте имеются фрагменты с одноголосным изложением мелодии взволнованного характера, сопровождаемой бурными пассажами. Мелодия может оказаться слишком пусто звучащей на столь густом фоне, если не добиться особой полноты и насыщенности в ведущем голосе.

Тихое и спокойное «пение» простодушных мелодий, близких народным песням, в колыбельной, в средних частях думки d-moll, мазурки h-moll, юморески H-dur, побочной партии трио g-moll op. 26 достигается с помощью мягкого, нежного туше.

В фортепианной партии концерта композитор иногда преследует сугубо колористические цели. Таковы фортепианные обрамления оркестровых тем во второй части (такты 68—70) и в финале (такты 410—420).

Красочную роль в фортепианных сочинениях Дворжака играет педализация. Выше уже приводились

слова Й. Сука о том, что сам Дворжак при игре на фортепиано обнаруживал «необычайное понимание... педальной техники». Его требования в этой области имеют одну особенность. Судя по ремаркам композитора в изданных произведениях, а также в автографах их первоначальных вариантов и в набросках некоторых незавершенных сочинений (марша Es-dur, пьесы c-moll, вальса Es-dur), педализация должна быть весьма скупой, ясно разъединяющей разные гармонии. Однако в автографе пьесы «В старом замке» композитор удерживает одну педаль в течение двух тактов, хотя в это время в мелодии и аккомпанементе происходит движение по секундам. Необходимость непрерывной педальной поддержки возникает в сочинениях сравнительно редко (тема второй части концерта, «На Святой горе», трио «Думки» c-moll).

В коде пьесы «В старом замке» смена гармоний на фоне глубокого баса может быть достигнута только с помощью тонкого применения полупедали. В большинстве других фортепианных пьес она почти не требуется. Нормой является частая и полная смена педали, обеспечивающая ясность звуковых линий, прозрачность гармонической атмосферы.

Словесными ремарками композитор иногда подсказывает исполнителю характер той или иной пьесы, отрывка, отдельной фразы. Таковы обозначения *con fuoco*, *grandioso*, *scherzando*, *feroce* и часто встречающееся *semplice*. Однако большее внимание автор уделяет уточнению динамики, изменениям темпа, манеры звукоизвлечения (*secco*, *leggiere* и т. д.). Показательно, что, как утверждает журнал «Dalibor»¹, Дворжак не любил много говорить о своих произведениях. Возмож-

¹ «Dalibor», 1862, № 24, стр. 189.

но, поэтому и словесно-образных ремарок он оставил немного.

При исполнении «Славянских танцев» e-moll, g-moll, второй и восьмой «Легенд» и некоторых других сочинений Дворжака необходимо найти очень естественное *rubato*, достичь частых и гибких изменений темпа, определяемых автором. В сольных произведениях композитор почти совсем избегает указаний, касающихся *rubato*. Интересно, что Максиан, играя концерт для фортепиано с оркестром Дворжака, очень жестко, за редкими исключениями, выдерживает основной темп в каждой части сочинения. В исполнении чешского музыканта сочетается классическая строгость (что проявляется в «железном» ритме) со славянской теплотой (смягченность нюансировки лирических фраз).

Как уже отмечалось выше, отдельные фортепианные произведения Дворжака весьма трудны для исполнения в техническом отношении. Пианисту небезопасно обратить внимание на некоторые закономерности строения пассажей в сочинениях Дворжака. Такой анализ покажет причины пианистических трудностей. Последние возникают главным образом от различных неожиданных изменений фактуры. Нередко простое, длительно удержанное изложение внезапно переходит в сложное. Это как бы застаёт исполнителя врасплох, нарушает установившийся ритм его деятельности.

Другой вид неожиданностей — резкое нарушение внутри пассажа равномерного ритма смен позиции руки пианиста. Оно происходит обычно в трех случаях.

Во-первых, трудность возникает в момент резкого изменения рисунка пассажей. Так, например, многие пассажи концерта строятся в виде длительных секвенционных ходов по звукам разложенного трезвучия или доминантсептаккорда, затем уступающих место какому-

либо другому типу фигураций. Это нарушает инерцию пианистических движений исполнителя, заставляет его быстро переключаться с одного вида фактуры на другой.

Второй причиной технических осложнений является повторение в фигурациях двух одинаковых, подряд идущих звуков:



Из-за этого опять-таки создаются известные неудобства, так как нарушается плавность и непрерывность перемещений руки пианиста.

Третий вид исполнительских трудностей образуют скачки по широким интервалам в середине пассажа. Они заставляют руку пианиста делать зигзагообразные, угловатые движения, и ровность звучания фигурации ставится под угрозу:



В отдельных случаях у Дворжака можно встретиться с нерациональностью пианистического изложения. Так, при переходе к репризе первой части концерта партия правой руки изложена очень неудобно, а звуковой эффект не столь уж велик:



В неудобном положении правая рука не может извлечь требуемого громкого, мощного звука. Весьма сложна партия левой руки в каденции первой части концерта:



Объединение быстрого тремоло с акцентировкой отдельных звуков удастся исполнителю лишь с большим трудом.

Но все эти — художественные и чисто пианистические — трудности, по-своему преодолеваемые каждым из исполнителей, нисколько не снижают их живого интереса к фортепианному творчеству великого композитора, которое и поныне продолжает волновать и радовать слушателей, доставлять им подлинное художественное наслаждение.

И. СНИЖКОВА

***Фортепианное творчество
Антонина Дворжака
с точки зрения педагога***

Фортепианные произведения занимают в наследии Дворжака важное место¹. Значительное внимание исследованию его фортепианного творчества уделяется советским музыковедением². При этом речь идет не только о перечне фортепианных произведений³, но и, главным образом, об их анализе. Пьесы Дворжака для фортепиано возникали в процессе работы композитора над симфоническими партитурами: фортепианная запись позволяла быстро и непосредственно выражать музыкальную мысль.

Однако исключительный успех симфонических произведений Дворжака отодвинул на задний план его фортепианное творчество. В педагогической практике

¹ Karel Hoffmeister. Antonína Dvořáka klavírní dílo (sborník statí). Praha, 1912.

² М. Смирнов. Фортепианное творчество А. Дворжака. М., 1960.

³ Československý hudební slovník osob a institucí, svazek prvý. SHV, Praha, 1963.

эта часть его наследия также была незаслуженно забыта.

Между тем фортепианные пьесы Дворжака часто исполняются на концертах, причем иногда в программу включаются почти все произведения¹.

Настоящая статья кратко освещает ряд вопросов, с которыми сталкивается педагог при разучивании фортепианных пьес Дворжака.

Взаимоотношение между произведением и исполнителем и между исполнителем и публикой играет важную роль в жизни самой музыки. Нельзя забывать также и об обратной связи, то есть влиянии слушателей на исполнителя и далее — на композитора. Педагог должен понять смысл данного произведения и действительно включить его в общую цепь: произведение — исполнитель — публика или автор — педагог. Движущей силой каждого звена является замысел композитора.

Замысел Дворжака — мгновенное выражение музыкального импульса. Известно, что он писал свои пьесы за невероятно короткое время, часто в течение одного дня². Предназначались они не для бравурного исполнения на пышных торжествах, а для небольших концертов и вечеров³.

В фортепианном творчестве Дворжака можно выделить три периода. Ранний (польки, менуэты, «Шотландские танцы», думка ор. 35), средний (начиная со «Славянских танцев», после полного успеха которых издательства прямо вынуждают Дворжака создавать фортепианные пьесы; они обычно пронизаны личными

¹ Например, недавно (14 января 1966 года) на концерте Радослава Квэпила в Праге.

² См.: O. Sourek. Život a dílo Antonína Dvořáka, sv. I. Praha, 1954.

³ Я. Бурггаузер. Предисловие к изданию: A. Dvořák. Mazurky. Praha, 1960.

мотивами¹⁾ и третий (примерно с 1884/года), когда проявилась большая любовь Дворжака к литературной тематике. Черты программности и драматизма можно найти и в непрограммных произведениях (думка и фуриант ор. 12, 1884, сюита A-dur, 1894)²⁾.

Фортепианные пьесы имеют строгую форму, богатый и четкий гармонический план, ясную модуляционную структуру. Фортепианная фактура — простая, без эффектов, технической бравадности и внешней виртуозности. Но это не означает, однако, что произведения легки для исполнения. Напротив, ярко выраженная линейная мелодика Дворжака часто требовала своеобразной фортепианной фактуры³⁾. В связи с этим утвердилось мнение, что фортепианные произведения Дворжака трудны для исполнения⁴⁾. Обосновывалось это тем, что Дворжак (альтист, а не пианист) в своих сочинениях не использовал фортепианных фигураций и что в его пьесах много сложных приемов и скачков.

Такое мнение не соответствует действительности, а направление развития фортепианной техники (к Яначку и Бартоку) показывает, что Дворжак опередил свою эпоху, ибо не перегружал свои произведения техническими трудностями и бравадностью. На композитора ни в коей степени не оказал влияния декаданс, который получил широкое распространение в других областях искусства и воздействие которого именно в смысле «пол-

¹⁾ О. Шоурек. Предисловие к изданиям: Eklogy. Praha, 1921; Listky do pamatniku. Praha, 1949.

²⁾ Дворжак пишет Зимроку о цикле «Поэтические настроения»: «Каждая часть будет иметь название и что-либо выражать, то есть это будет своего рода программная музыка, подобно музыке Шумана, хотя я должен сразу же подчеркнуть, что она не звучит пошумановски...»

³⁾ V. Holzknecht. Antonín Dvořák. Praha, 1955.

⁴⁾ J. Bartoš. Ant. Dvořák, I díl Praha, 1914.

ного использования инструмента» ощущается во многих салонных опусах некоторых авторов. Для фортепианных сочинений Дворжака, как и для его партитур, характерно то, что из них нельзя вычеркнуть ни одной ноты. В них нет лишнего украшения, а если и встречаются какие-либо украшения, то они выполняют определенную функцию.

При делении фортепианного наследия Дворжака на три хронологических периода мы находим связь этой периодизации с исполнительской и педагогической практикой. Требование определенного туше, вытекающего из художественного содержания, возникает в конце второго периода, то есть тогда, когда Дворжак пишет фортепианные произведения по многочисленным заказам. Третий период уже немыслим без известного культа туше. Выразительное богатство туше, а отнюдь не блеск и виртуозность определяет отношение Антонина Дворжака к фортепиано как к инструменту рапсодическому.

Итак, педагог встречается с проблематикой менее обычной и шаблонной, чем в популярной фортепианной литературе. Вероятно, поэтому фортепианное творчество Дворжака было отодвинуто на второй план как «редко исполняемое». Кроме «Двух жемчужинок» (третья ступень), все его пьесы относятся к высшей ступени трудности.

В отличие, например, от Р. Шумана и П. И. Чайковского, Дворжак не писал педагогических сочинений.

В отдельных циклах Дворжака можно найти рядом сочинения различной технической трудности. Даже одна и та же пьеса порой технически не однопланова, так как для композитора важнейшим остается эстетическое воздействие. Этот факт также повлиял на укоренение представлений о трудности исполнения произведений Дворжака, несмотря на то, что перед педагогом стоит

задача другого характера: решить, когда, для кого и какие именно пьесы следует выбрать.

Наиболее доступны «Две жемчужинки» («В круг» и «Соуседска»). Они созданы в третий период фортепианного творчества Дворжака и написаны с подлинным мастерством. Способный ученик может играть их в самом начале занятий. Большую пользу принесут ему не только ритм и ясная фразировка, но и необходимость овладения мягким туше и стилем композитора. Четкое строение пьес способствует развитию памяти у ученика.

Менуэты и мазурки также можно включить в школьные программы. Ученики IV—V классов уже здесь могут делать анализ гармонической структуры и формы. Колорит менуэтов национально чешский: они напоминают соуседску и с ритмической стороны — в них необходимо акцентировать сильную долю такта. Поскольку произведения носят энергичный, ярко танцевальный характер, их можно использовать для воспитания чувства ритма. Они были созданы в первый период творчества, как отмечалось ранее, и еще не требуют тонкости туше. Мазурки, также довольно доступные, содержат, кроме чисто музыкальных требований, и трудности туше.

Для всех фортепианных произведений характерен определенный тип техники. Речь идет о сочетании разложенных и гармонических аккордов (четырёх-пятизвучных). Типичны скачки, особенно в партии левой руки, представляющие собой камень преткновения для учеников даже в довольно легких пьесах. В этом одна из причин того, что фортепианные сочинения Дворжака считались трудными и для исполнения. Сегодня, учитывая новые возможности использования фортепианного звука и развитие некоторых направлений фортепианной музыки (джазовые влияния), мы лучше понимаем эту

технику аккордов, находим много примеров скачков и обычно включаем их в техническую подготовку современного пианиста. Для воспитания музыканта такие скачки имеют исключительное значение.

Ученик должен уметь проводить музыкальный анализ, осознавать содержание и взаимосвязь аккордов, он не может остановиться лишь на механическом упражнении пальцев и кисти, что иногда имеет место при исполнении произведений, написанных «для рук», возникающих на основе простой фортепианной фигурации.

Когда Дворжак применяет пассажную пальцевую технику, она всегда несет мелодическую функцию, а не является лишь украшением. Это имеет большое значение при выработке туше. В песенной, постоянно меняющейся пассажной мелодике нельзя удовлетвориться лишь технической беглостью, необходимо стремиться к глубокому, мягкому погружению руки и каждого пальца в клавиатуру, чтобы придать звучанию сочность, напевность.

Еще одна настоящая задача — овладеть октавами и октавными скачками, часто встречающимися в сочинениях Дворжака. Октавы не только усиливают звучание данной мелодии, но и меняют тембр наподобие дублированию мелодии другим инструментом в оркестре (например, удвоение скрипок флейтой). При разучивании октав надо вслушиваться в характер звука, соблюдая постепенность в нарастании и воздерживаясь от резкого удара с высоты.

Разучивая фортепианные сочинения Дворжака, ученик научится выделять отдельные мотивы в тембровом отношении. Само собой разумеется, что Дворжак — воспитанник пражской Органной школы — не забывает о голосоведении. В этом смысле его фортепианные про-

изведения могут принести пользу и непрофессиональным исполнителям.

Своеобразна ритмика произведений Дворжака. Даже его нетанцевальные пьесы пронизаны живым ритмическим движением, составляющим неотъемлемую часть структуры произведения. Поэтому в наше время, когда возросло значение ритма, сочинения Дворжака приобретают большое музыкально-воспитательное значение.

Цель этой статьи, предназначенной для педагогов,— обратить внимание на обширное фортепианное наследие Дворжака, до сих пор еще мало используемое в воспитании музыкантов. Автор стремился также опровергнуть мнение о трудности исполнения этих произведений и подчеркнуть не только концертное значение фортепианного творчества Дворжака, но и большую его роль в педагогическом процессе.

В современном музыкальном искусстве, сложном и разнообразном, богатом многочисленными экспериментами, фортепианное творчество Дворжака привлекает художественной простотой, ясностью, богатым внутренним чувством. В наш бурный и шумный век Дворжак входит как строгий учитель, и овладение его наследием приносит нам радость и удовлетворение.

СОЛЬНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДВОРЖАКА

Полька «Незабудка» (1855—1856), полька E-dur (1860) — сохранились только в виде факсимиле.

Два менуэта op. 28 (1876)

Думка op. 35 (1876)

Тема с вариациями op. 36 (1879)

«Шотландские танцы» op. 41 (1877)

Два фурианта ор. 42 (1878)
«Славянские танцы» в 4 руки ор. 46 (1878)
«Силуэты» ор. 8 (1879)
Вальсы ор. 54 (1879—1880)
Эклоги (1880)
Листки из альбома (1880)
Six potseaux ор. 52 (1880).
Мазурки ор. 56 (1880)
Экспромт (1882)
«Легенды» в 4 руки ор. 59 (1881)
«Из Шумавы» («Из чешского леса») в 4 руки ор. 68 (1883—1884)
Думка и фуриант ор. 12 (1884)
«Славянские танцы» в 4 руки ор. 72 (1886).
«Две жемчужинки» (1887)
«Поэтические настроения» ор. 85 (1889)
Сюита A-dur ор. 98a (1894)
Юморески ор. 101 (1894)
Колыбельная и каприччио (1894)

Л. ГИНЗБУРГ

*К истории исполнения
виолончельного концерта Дворжака*

Концерт для виолончели с оркестром (h-moll op. 104) А. Дворжака относится к числу лучших произведений этого выдающегося композитора¹. В основном написанное в годы пребывания Дворжака в Америке (1894—1895) — лишь расширенная кода концерта дописывалась им по возвращении с чужбины, — это глубокое и содержательное произведение отражает любовь композитора к родине, к своему народу и природе.

Оно полно человечности и искренней задушевности. Эпические черты сочетаются в нем с драматизмом, поэтичностью и лиризмом. Концерт пронизан чешскими народными интонациями и характерными танцевальными ритмами. Симфоничность развития, богатство партитуры и монументальность концерта, появившегося вслед за симфонией «Из Нового Света», позволяют рас-

¹ Как известно, виолончельный концерт h-moll явился вторым по счету. Еще в 1865 году Антонин Дворжак сочинил A-dur'ный концерт для виолончели, посвятив его своему другу Людевиту Пээру. Забытый и впервые изданный лишь в 1929 году, этот ранний концерт не получил распространения в концертной практике.

смаатривать его как симфонию-концерт для виолончели и оркестра.

«Виолончельный концерт Дворжака,— пишет в своей монографии Игорь Бэлза,— воспринимается как пламенный призыв к жизни, к победе над ее испытаниями и горестями, призыв к подвигам и славным свершениям. Это произведение — плод не только замечательного дарования и зрелого мастерства, но и реалистически ясного мировоззрения композитора»¹.

Художественные достоинства в сочетании с мастерским использованием кантиленных и виртуозных средств выражения сделали произведение одним из самых распространенных в репертуаре концертирующих виолончелистов. Вот уже на протяжении семидесяти лет концерт украшает программы лучших виолончелистов мира; он входит в конкурсные и учебные программы, записывается на пластинки, неоднократно переиздается, в частности и в нашей стране².

История исполнительской жизни концерта представляет немалый интерес для всех интересующихся творчеством великого мастера. В следующих ниже фрагментах мы попытаемся осветить забытые страницы этой истории, рассказывающие о первых и некоторых других исполнениях концерта.

*

Концерт, о котором идет речь, композитор писал, несомненно, имея в виду своего близкого друга, выдаю-

¹ Игорь Б э л з а. Антонин Дворжак. М.—Л., 1949, стр. 109.

² Об интересе советской музыкальной общественности к концерту свидетельствуют также посвященные ему исследования советских музыковедов, в том числе брошюра: А. Л а з ь к о. Виолончельный концерт (си минор) А. Дворжака. М., 1959.

щегося чешского виолончелиста Гануша Вигана (1855—1920)¹.

Инициатор и долголетний участник славного Чешского квартета², Гануш Виган сам называл себя учеником и последователем К. Ю. Давыдова. Он был дружески и творчески связан также с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым и другими русскими музыкантами.

В 1894 году Г. Виган концертировал в России как солист; кроме того, он много раз выступал в различных городах России в составе Чешского квартета³.

Гануш Виган испытал плодотворное воздействие со стороны своего старшего друга Антонина Дворжака, с которым вместе концертировал. Этот виолончелист заслуженно считался одним из лучших интерпретаторов творчества Дворжака. Тонкий музыкант-художник, без-

¹ Профессор Богуш Геран, один из последних учеников Г. Вигана, в своей содержательной статье, посвященной интерпретации концерта Дворжака, напоминает также о том, что в период написания концерта композитор в Америке общался с известными там виолончелистами В. Гербертом и А. Шредером, который явился первым исполнителем его концерта в Америке (1896). См.: Bohuš Heran. Dvořákův violoncellový koncert očima interpreta (Sborník JAMU, III. Brno, 1962).

² В основной состав Чешского квартета входили Карел Гофман, Йозеф Сук, Оскар Недбал и Гануш Виган. Квартет этот возник в квартетном классе Г. Вигана в 1891 году и с некоторыми изменениями в составе существовал до 1933 года. Квартет славился исполнением классической музыки и в особенности музыки чешских и русских композиторов. Выступавший с этим ансамблем С. И. Танеев посвятил ему свой Четвертый квартет. (Подробнее о Г. Вигане и Чешском квартете см.: Л. Гинзбург. Гануш Виган и Чешский квартет. М., 1955.)

³ Г. Виган принимал живое участие в организации поездки А. Дворжака в Москву, которая состоялась по инициативе П. И. Чайковского в 1890 году. Именно он доставил Дворжаку письмо Чайковского, связанное с его приглашением в Россию.

укоризненно владевший своим инструментом, обладавший широким, выразительным тоном, он, со своей стороны, высоко ценился Дворжаком.

Готовясь к пятимесячному концертному турне по чешским городам, которое А. Дворжак предпринял вместе со скрипачом Ф. Лахнером и Г. Виганом в 1892 году, композитор написал для Вигана виолончельную пьесу — рондо ор. 94. Тогда же Дворжак сделал для него виолончельные транскрипции своих фортепианных пьес «Лесная тишь» и «Славянский танец» № 8. Конечно, для Вигана предназначалась и певучая виолончельная партия из «Думок» — фортепианного трио ор. 90, сочиненного в 1891 году.

Вероятно, уже в ту пору у Дворжака возникла идея создания нового виолончельного концерта (по-видимому, здесь имела место и просьба Вигана), который был затем посвящен Г. Вигану.

По окончании сочинения концерт был передан Вигану, который приступил к изучению произведения и собирался в том же 1895 году исполнить его не только на родине, но и за границей¹.

Интересно, что уже в августе 1895 года в присутствии членов Чешского квартета Г. Виган сыграл с А. Дворжаком этот концерт в доме Й. Главки в Лужанах. Он же познакомил с этим произведением издателя Ф. Зимрока, который напечатал его в 1896 году. В процессе работы над своей партией Виган предложил несколько редакторских изменений, частично принятых Дворжаком². Однако категорические возражения композитора вызвало предложение Вигана добавить к

¹ См. письмо Г. Вигана А. Дворжаку от 21 июня 1895 г. в книге «Дворжак в письмах и воспоминаниях», стр. 129—130.

² См.: Otakar Sourek. Život a dílo Antonína Dvořáka, část třetí. Praha, 1956, стр. 235—236.

финалу концерта написанную им каденцию; в этой каденции Виган использовал темы первых двух частей концерта и применил виртуозную виолончельную технику.

В письме от 3 октября 1895 года Дворжак писал издателю Зимроку: «Я настаиваю на том, чтобы мое произведение было издано в том виде, как я его написал. Сочинение это я дам Вам лишь в том случае, если Вы поручитесь, что никто, даже мой уважаемый друг Виган, не внесет в него никаких изменений без моего ведома и согласия — значит, также никакой каденции, которую Виган сделал в последней части. Короче, это должно быть так, как я задумал. Каденции в последней части нет ни в партитуре, ни в клавири; я сказал Вигану сразу, как только он мне ее показал, что нельзя так латать произведение. Финал заканчивается постепенным *diminuendo*, как вздох, — с реминисценциями из первой и последней частей, *solo* продолжается до самого *pp*, затем следует *crescendo* и последние такты подхватывает и бурно заканчивает оркестр. Таков был мой замысел, и я не могу от него отказаться»¹.

Это позволило многим исследователям предположить, что позиция Дворжака привела Вигана к уклонению от первого публичного исполнения. И действительно, впервые концерт с оркестром был исполнен не Виганом, а английским виолончелистом Лео Стерном² 19 марта 1896 года в концерте Филармонического общества в Лондоне и вскоре (14 апреля) в Праге; оба раза дирижировал А. Дворжак. Примерно за две недели до премьеры Лео Стерн приехал в Прагу специально,

¹ См.: Otakar Sourek. Dvořákovy skladby orchestrální, sv. I. Praha, 1944, стр. 33—34.

² Лео Стерн (1862—1904) — ученик А. Пиатти, Ю. Кленгеля и К. Давыдова.

чтобы получить наставления Дворжака. Прежде чем дать согласие на исполнение им концерта, композитор ежедневно и настойчиво работал со Стерном, добиваясь максимального понимания своего замысла.

Позднее в письме от 10 апреля 1896 года Дворжак писал своему другу Алоису Гёблу: «Концерт для виолончели очень понравился, и господин Стерн, который завтра исполнит его в Праге, сыграл мое сочинение к полному моему удовольствию. Некоторые места я представлял себе немного иначе, но человеку не следует быть таким привередливым: он должен радоваться тому, что вообще нашелся кто-нибудь, кто играет этот концерт. Если бы я мог рассказать всю историю с господином Стерном, мне не хватило бы нескольких таких листов бумаги. Прежде чем я уехал в Лондон 14 марта, приехал Стерн из Лейпцига сюда в Прагу, он был здесь больше 14 дней, жил в очень дорогом отеле, истратил массу денег, намучил я его как следует, но что подделаешь. Он делал все охотно, с удовольствием, даже с энтузиазмом. Работали мы много, играли каждый день несколько часов, но исполнение все еще не нравилось мне. Он был в совершенном отчаянии, а я все время стоял на своем, говоря, что так хорошо, но должно быть еще лучше. В действительности так оно и было... О том, что все прошло хорошо, Вы, наверное, прочли в газетах»¹.

И все же на обстоятельства, связанные с премьерой виолончельного концерта Дворжака и с взаимоотношениями композитора и Вигана, надо взглянуть, нам кажется, по-другому. Основания этому мы видим в прочной и искренней дружбе обоих музыкантов, в фактических обстоятельствах, которые не всегда в должной мере

¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», стр. 137—138.

учитывались, и, наконец, в интереснейших письмах Дворжака, относящихся к месяцам, предшествовавшим премьере, и опубликованных в 1957 году в статье Джона Клэпхэма «Первое исполнение виолончельного концерта Дворжака»¹.

Нет нужды доказывать ни искренность дружбы, существовавшей между Дворжаком и Виганом, ни то глубокое уважение и преданность, которые питал Гануш Виган к славному мастеру. Он мог смотреть на концерт с позиций концертанта-исполнителя, мог не полностью и не сразу понять замысел композитора, но нет сомнений в том, что мнение Дворжака, особенно в отношении собственного творчества, было для Вигана непреложным законом.

Читая письма Дворжака и Вигана, относящиеся к 1895—1896 годам, убеждаешься, что никакого конфликта между музыкантами-соотечественниками не было, да и не могло быть. И если Дворжак согласился на то, чтобы поручить первое исполнение своего концерта Лео Стерну, то только потому, что единственно возможный срок лондонского концерта (это было девятое посещение Дворжаком английской столицы) совпал с тем временем, когда Гануш Виган находился со своим квартетом в гастрольных поездках, предусмотренных заключенными ранее контрактами.

В письме из Праги, датированном 13 ноября 1895 года (напомним, что цитированное нами письмо Зимроку было написано Дворжаком в предыдущем месяце), Дворжак писал секретарю Лондонского филармонического общества Ф. Бергеру: «Концерт скоро будет издан (Зимрок). Мой друг проф. Виган — виолончелист

¹ John Clapham. První provedení Dvořákova violoncellového koncertu. «Hudební rozhledy», roč. X (1957), č. 7, стр. 285—287.

нашего Чешского квартета — мог бы его сыграть, если бы я его об этом попросил. Чешский квартет находится теперь в небольшом турне по Германии и России — но в этом месяце играет в Праге, и я могу о том поговорить. Надеюсь, что г. Виган сделает, чтобы все было хорошо, если бы Вы ему написали и попросили об этом»¹.

Спустя полтора месяца (25 декабря 1895 года) Дворжак снова пишет Бергеру: «Мой милый друг Бергер. В своем прошлом письме я Вам писал, что Вы должны договориться с г. проф. Виганом, который является руководителем Чешского квартета. Он, естественно, согласен ехать в Лондон, но не 19 марта. Чешский квартет находится сейчас в России и будет опять здесь весь январь. У него много обязательств в Италии, Париже и Германии, Австрии и т. д. Поэтому он мне сказал, что ему было бы значительно удобнее играть в апреле (в это время они будут в Брюсселе и могли бы прямо оттуда направиться в Лондон). Г. Виган согласен на условия, которые Вы ему предложите. Импресарио квартета является Людвиг Грюнфельд (брат Альфреда, пианиста)... и я советовал бы Вам написать ему немедленно. Он хорошо знает, где эти люди»².

Но Филармоническое общество, по-видимому, настаивало на первоначально намеченном сроке концерта, что не давало возможности Дворжаку выполнить обещание, данное Вигану, — поручить ему первое исполнение концерта. Нет сомнения в том, что Дворжак по-прежнему желал этого.

¹ Данное письмо (как и последующие) цитировано (в нашем переводе) по названной статье Джона Клэпхэма в журнале «Hudební rozhledy», год. X (1957), č. 7, стр. 285.

² Там же, стр. 285—286.

Еще в письме от 14 февраля 1896 года, то есть примерно за месяц до премьеры, Дворжак написал Бергеру:

«Мой дорогой друг Бергер. С сожалением должен известить Вас, что не могу дирижировать виолончельным концертом. Причиной является то, что я обещал своему приятелю Вигану — что он его будет играть. Если же Вы включите концерт в программу, то я вообще не смогу приехать, но если представится возможность, я с удовольствием приеду когда-нибудь в другой раз.

С лучшими пожеланиями сердечно Ваш Ант. Дворжак».

В ответ на это письмо Ф. Бергер писал (17 февраля 1896 года): «Мой дорогой друг и уважаемый маэстро! Мы были бы очень счастливы, если бы г. Виган мог играть Ваш концерт. Но так как Вы меня информировали, что 19 марта он не может приехать, мы полагали, что доставим Вам радость, если все же Ваше произведение включим в программу и пригласим господина Лео Стерна, который сказал, что знает его. Теперь, когда все готово, Вы пишете, что не можете приехать, если мы включим концерт. Это нам доставит много неприятностей...»

По-видимому, Дворжаку не оставалось ничего другого, как скрепя сердце согласиться с Бергером и не отменять намеченный концерт. К сожалению, как сообщает Джон Клэпхэм, не сохранилось письмо Дворжака к Бергеру, написанное им 1 марта 1896 года из Высокой; оно могло бы пролить свет на то, как композитору удалось уладить невольно возникшее недоразумение с Виганом. Во всяком случае, Виган, судя по всему, не стал на путь обиды и понял объективно сложившиеся условия.

В дальнейшем Гануш Виган не раз исполнял концерт Дворжака с оркестром. В частности, в январе 1899 года он исполнил его в Гааге, затем в Амстердаме. В конце этого года Г. Виган сыграл концерт в Будапеште, дирижировал оркестром Антонин Дворжак.



Монументальное виолончельное произведение Дворжака лишь постепенно утверждалось на концертной эстраде. Одних музыкантов на первых порах останавливали значительные трудности исполнения, другие опасались трудности восприятия публикой столь крупного симфонического сочинения (концерт Дворжака по длительности значительно превосходит виолончельные концерты Шумана и Сен-Санса). На рубеже столетий иногда исполнялась даже только одна из частей концерта; законченность и завершенность средней, медленной части, отличающейся широкой напевностью, задушевностью и поэтичностью, позволяли включать ее в программы как самостоятельную пьесу.

Ранние сведения об исполнении концерта в России относятся именно к исполнениям второй его части. Еще при жизни композитора, 28 ноября 1901 года, в четвертом симфоническом собрании Русского музыкального общества в Астрахани вторую часть виолончельного концерта Дворжака сыграл виолончелист Виктор Мареш, в 1894 году окончивший Пражскую консерваторию по классу Г. Вигана; дирижировал А. А. Горелов¹.

Вскоре после смерти Дворжака, 22 июня 1904 года, вторая часть его концерта прозвучала в Павловске

¹ См.: «Астраханский вестник» от 30 ноября 1901 года, а также «Прикаспийская газета» от 30 ноября 1901 года.

(вблизи Петербурга) на одном из вечеров пражского филармонического оркестра, который под управлением выдающегося чешского дирижера Оскара Недбала с большим успехом проводил здесь летний концертный сезон; солистом выступил (это был восьмой симфонический вечер русских и славянских авторов) известный бельгийский виолончелист Эдуард Жакобс.

Надо сказать, что Оскару Недбалу (1874—1930) вообще принадлежит значительная роль в популяризации в России творчества Дворжака, а также других чешских композиторов. В конце прошлого и в начале нашего столетий он часто приезжал в Россию в составе Чешского квартета, в котором до 1905 года исполнял партию альтя. Как известно, в ту пору О. Недбал славился как превосходный альтист, которого называли «королем альтистов»; однако уже с начала нашего столетия он пользовался не меньшей славой и как отличный дирижер. В этом амплуа он впервые выступил в Павловске уже в 1900 году.

Одно из первых исполнений виолончельного концерта Дворжака в России принадлежит выдающемуся испанскому виолончелисту, превосходному интерпретатору этого произведения Пабло Казальсу (род. в 1876 г.).

Казальс был приглашен в Москву в 1906 году по рекомендации С. В. Рахманинова, который наблюдал огромный успех виолончелиста в предыдущем сезоне в Петербурге (здесь Казальс впервые выступил в концерте под управлением А. И. Зилоти)¹.

Пабло Казальс сыграл концерт Дворжака 25 ноября 1906 года в симфоническом собрании московского Фи-

¹ См. письмо С. В. Рахманинова Б. П. Юргенсону от 25 июня 1906 года, хранящееся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Опубликовано в книге «Из архивов русских музыкантов», М., 1962, стр. 58—59.

лармонического общества; оркестром дирижировал Э. К. Млынарский. И произведение и исполнение захватили слушателей. Рецензируя данный концерт, И. В. Липаёв писал: «Положительно бурный успех имел виолончелист Казальс. Он исполнил красивый, во многом содержательный, отлично оркестрованный виолончельный концерт Дворжака, мало появляющийся на программах. Это настоящий концерт современного направления, в котором сольный инструмент уравновешен во всем с оркестровой массой... Уже с первых тактов этого концерта г. Казальс заставил публику насторожиться и быть внимательной к своей смелой, благородной, серьезной игре, а в дальнейшем он буквально овладел симпатиями всех присутствующих. И действительно, у этого необычайного виолончелиста ни один звук не издается без значения и смысла, он у него — средство для самых высших художественно-музыкальных намерений. Игра г. Казальса вдохновенна, в ней не заметно труда, усилий, ни в широком выразительном звуке, ни в техническом мастерстве... Словом, в лице этого виолончелиста мы услышали истинного артиста, какого давно уже потеряли надежду услышать со времени Давыдова»¹.

Казальс и в следующие свои приезды не раз исполнял в России концерт Дворжака. Так, например, он играл концерт в симфоническом собрании московского Филармонического общества 1 декабря 1912 года, когда дирижировал С. В. Рахманинов.

Казальс исполнял концерт Дворжака, который всегда относил к числу своих любимых произведений, также в Киеве и в других городах нашей страны.

¹ Ив. Липаев. Московские письма. «Русская музыкальная газета, 1906, № 49, стлб. 1174.

С восхищением вспоминал в беседе с нами исполнение Казальсом этого концерта слышавший его в те годы и игравший с ним А. Б. Гольденвейзер.

*

Здесь хотелось бы напомнить читателю об интересном эпизоде, связанном с историей исполнения концерта, относящемся уже к зарубежной концертной деятельности Казальса.

Эпизод этот касается единственного конфликта испанского артиста с дирижером, конфликта, свидетельствующего о принципиальности взглядов прославленного виолончелиста. Речь идет об одном из его традиционных выступлений в пользу оркестра Колонна в Париже.

Казальс приехал в Париж в день генеральной репетиции и непосредственно перед ней встретился в артистической с дирижером Габриэлем Пьерне (1863—1937), чтобы договориться о темпах и деталях исполнения концерта Дворжака, который должен был в тот день впервые здесь исполняться; генеральная репетиция тогда, как обычно, проводилась в присутствии публики.

Каково было удивление и возмущение артиста, влюбленного в замечательное произведение чешского мастера, когда дирижер, бегло просмотрев партитуру, швырнул ее на стол со словами: «Что за скверная музыка!»

Дирижер не отказался от своих слов и после того, как Казальс напомнил ему, что Брамс, например, называл виолончельный концерт Дворжака шедевром. Возмущенный Казальс категорически отказался играть с этим дирижером. «Я целую ночь ехал, чтобы познако-

мить вашу публику с этим прекрасным произведением, — сказал Казальс, — а, оказывается, вам оно не только не нравится, но вы просто его ненавидите. Как же тогда вы можете его понимать и как смогу я исполнить его с вами? Нет, это невозможно, я отказываюсь играть».

Мои слова, — продолжает вспоминать Пабло Казальс, — произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Поскольку репетиция была платная, зал был набит до отказа; между тем спор наш делался все неистовее, и эстрада стала заполняться народом. Замечания и протесты сыпались со всех сторон. Среди людей, теснившихся вокруг нас, я увидел Дебюсси. «Спросите его, — сказал я дирижеру, указывая на него. — Может ли артист играть в таком состоянии, в каком я нахожусь сейчас?» — «Ну, если захотите, то сможете», — таков был ответ автора «Пеллеаса». Это меня огорчило. «Ну так вот, г-н Дебюсси, — ответил я, — уверяю вас, играть я не могу и не буду»¹.

Был составлен акт, и дело дошло до суда над Казальсом. И хотя официально он был присужден к штрафу, морально артист вышел из этого конфликта победителем. «И вот теперь, спустя тридцать лет, — говорит музыкант, на протяжении всех этих лет не устававший пропагандировать свое любимое произведение, — я все еще продолжаю думать, что для меня было невозможным взять в руки виолончель при таких обстоятельствах. Если дирижер оркестра презирает и оскорбляет произведение, которое фигурирует в программе — и которым он должен дирижировать, — в каком моральном и физическом состоянии вы должны предстать пе-

¹ См.: Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Вступительная статья и комментарии Л. С. Гинзбурга. Л., 1960, стр. 174.

ред публикой? Кто был бы ответствен за музыкальное кощунство, которое могло бы иметь место в результате такого исполнения?»¹

В 1954 году к пятидесятилетию со дня смерти Антонина Дворжака Пабло Казальс прислал в редакцию издающегося в Праге музыкального журнала «Hudební rozhledy» письмо; в нем он с почтением и любовью отзывался о симфонических и камерных произведениях великого чешского мастера, которые многократно исполнял и как дирижер, и как виолончелист.

В конце письма Казальс снова вспоминает описанный выше случай, когда «был судим за то, что защитил музыку Дворжака...»².

Широкой известностью пользуется грамзапись виолончельного концерта Дворжака в исполнении Пабло Казальса с оркестром Чешской филармонии под управлением Джорджа Сэлла.

*

Исполнение в России концерта Дворжака Казальсом способствовало интересу русских виолончелистов к этому произведению. Заслуживает упоминания тот факт, что в 1911 году на конкурсе виолончелистов, окончивших Петербургскую или Московскую консерваторию, дважды прозвучал концерт Дворжака.

Это был первый в нашей стране публичный конкурс виолончелистов. Организованный в Москве в ознаменование пятидесятилетия Русского музыкального общества и его Московского отделения, конкурс привлек внимание многих молодых виолончелистов.

¹ Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом, стр. 105.

² См.: «Hudební rozhledy», роč. VII (1954), č. 7, стр. 266.

Концерт Дворжака включили в свои программы Иосиф Пресс (1881—1924), окончивший в 1902 году Московскую консерваторию по классу А. Э. Глена, и Раймунд Беке (? — 1940), окончивший в 1893 году Петербургскую консерваторию по классу профессора А. В. Вержбиловича. Первый из них был удостоен второй премии, которую поделил с другим воспитанником Московской консерватории — Е. Белоусовым; оба не раз превосходно исполняли концерт Дворжака в России и за рубежом.

Что касается Р. Беке, то и он неоднократно и с успехом играл концерт Дворжака. В частности, отметим его выступление с этим произведением в Москве в шестом Историческом концерте, состоявшемся 20 января 1913 года. Дирижировал оркестром С. Н. Василенко.

Рецензент «Московских ведомостей» писал: «Во втором отделении, посвященном произведениям Дворжака и Бизе, наибольшее внимание слушателей остановил на себе виолончельный концерт Дворжака в исполнении молодого петербургского виолончелиста г. фон Беке, показавшего отличную технику, большую выразительность фразировки и красивый тон»¹.

Первую премию на конкурсе 1911 года получил С. М. Козолупов (1884—1961) — воспитанник Петербургской консерватории, в будущем профессор Московской консерватории. В свое время он был, несомненно, одним из лучших интерпретаторов концерта Дворжака в России.

Особого внимания заслуживает выступление Козолупова с оркестром под управлением Оскара Недбала, которое состоялось 11 июня 1913 года в Павловске под Петербургом.

¹ «Московские ведомости» от 23 января 1913 года.

После этого концерта в русской прессе были помещены положительные отклики, причем отмечались совершенная техника и красивый, полный тон виолончелиста.

*

Плодотворное творческое содружество русских и чешских музыкантов при исполнении концерта Дворжака нашло свое продолжение в последующие годы.

Интересной явилась совместная работа над творением Дворжака замечательного, в ту пору совсем еще молодого советского виолончелиста, лауреата Международного конкурса имени Гануша Вигана (1950) Мстислава Ростроповича с маститым чехословацким дирижером, выдающимся знатоком музыки Дворжака Вацлавом Талихом (1883—1961). Они подготовили и записали на пластинку концерт Дворжака.

«Работа с дирижером Вацлавом Талихом над концертом Дворжака, — вспоминает Мстислав Ростропович, — остается одним из самых сильных моих музыкальных впечатлений. Я тогда был еще слишком молод, чтобы полностью оценить мудрые советы этого превосходного музыканта, продиктованные глубоким пониманием музыки своего великого соотечественника. Но до сих пор, играя концерт Дворжака, который относится к моим самым любимым произведениям, со многими выдающимися дирижерами мира, я с благодарностью пользуюсь ценными советами, некогда полученными мною от В. Талиха».

Эта интересная запись, зафиксировавшая поразительное единство в понимании музыки Дворжака В. Талихом и М. Ростроповичем, относится к 1952 году. Их исполнение, отличающееся поразительным благородством, выразительностью, теплотой и высоким мастерст-

вом, явилось ценным художественным образцом для многих последующих интерпретаторов замечательного концерта¹.

Мстислав Ростропович не раз вызывал всеобщее восхищение своей интерпретацией концерта Дворжака во всем мире. Можно было бы привести огромное количество восторженных откликов прессы Европы и Азии, Америки и Австралии. Ограничимся отрывком из рецензии 1957 года, принадлежащей чехословацкому музыкальному критику Антонину Шпелде, который писал: «Я слушал концерт Дворжака бесчисленное количество раз, но не помню, чтобы когда-нибудь был так поражен музыкальной красотой каждой части концерта... Это обусловлено, прежде всего, горячим чувством артиста, которое позволяет ему столь глубоко проникнуть в сущность произведения и исключительной правдивостью интерпретации очаровать сердца слушателей»². М. Ростропович играл тогда с оркестром под управлением Арвида Янсона.

В юбилейном 1966 году Мстислав Ростропович исполнил концерт Дворжака в Вене с оркестром Чешской филармонии.

История исполнения концерта Дворжака в наше время насчитывает немало выступлений советских виолончелистов в Чехословакии и чехословацких виолончелистов в Советском Союзе. Наши слушатели запомнили интерпретацию этого концерта Милошем Садло, Сашей Вечтомовым, Йозефом Хухро. В Чехословакии концерт Дворжака, наряду с Мстиславом Ростроповичем, не раз играл Даниил Шафран. В частности, дважды он ис-

¹ Кроме записей П. Казальса и М. Ростроповича, известны записи Э. Фейермана, Г. Пятигорского, Г. Кассадо, Э. Майнард, П. Фурнье, П. Тортелье, М. Жендрона, Т. Мачулы, А. Янигро.

² Газета «Pravda» (Плзень) от 14 декабря 1957 года.

полнял его с известным чешским дирижером Франтишком Ступкой (1875—1965), который долгое время жил и работал в Одессе. Чехословацкая пресса высоко оценила выступления Шафрана. В 1960 году Д. Шафран играл концерт в Ленинграде, причем дирижировал один из лучших музыкантов нашего времени — Карел Анчерл.

Концерт Дворжака исполнял в Чехословакии и другой советский виолончелист — Яков Слободкин; в Москве (1959) он также играл его с оркестром под управлением Карла Анчерла.

На конкурсе имени А. Дворжака в Праге (1961) концерт исполняли советские лауреаты конкурса Наталия Гутман, Наталия Шаховская, Виктор Апарцев.

Концерт Дворжака входит в наши концертные и учебные, а также в конкурсные программы. В частности, на Втором международном конкурсе имени П. И. Чайковского (1962) он был исполнен три раза, а на Третьем конкурсе (1966) — шесть раз¹.

Концерт Дворжака в исполнении Д. Шафрана и оркестра под управлением А. Янсона прозвучал в Москве и Ленинграде осенью 1966 года в концертах, посвященных 125-летию со дня рождения композитора.

Это говорит о непрекращающемся живом интересе исполнителей и слушателей всего мира к мастерскому творению великого чешского композитора.

¹ См. ниже заметки члена жюри Третьего международного конкурса им. П. И. Чайковского К. П. Садло (Прага).

К. П. САДЛО

***Об интерпретации виолончельного
концерта h-moll Дворжака
финалистами Третьего международного
конкурса имени П. И. Чайковского***

(Заметки члена жюри)

Из 42 участников конкурса 25 включили в свою программу концерт Дворжака. Концерт был сыгран в заключительном туре шесть раз. Его исполняли музыканты Финляндии, США, Италии, ГДР, СССР и Японии. Свои оценки я даю в той последовательности, в какой выступали финалисты. Сразу же хочу заметить, что влияние отдельных художников-педагогов, готовивших участников к соревнованию, более явственно, нежели влияние отдельных национальных школ.

Норас Арто (Финляндия). Приятная музыкальная индивидуальность. Исполнение отличалось живостью и темпераментом, несколько, впрочем, преувеличенным, местами спешкой. Излишнее стремление к внешней эффектности приводило к форсированию звука. Хорошо сыгранная вторая часть показала, однако, что А. Норасу предстоит еще многое сделать, чтобы выявить личное эмоциональное дарование, отбросив появляющуюся время от времени нежелательную сентиментальность.

Не отвечала здоровому вкусу Дворжака и динамика этой части. В финале виолончелист уверенно преодолел трудное вступление, но затем стремление к изяществу привело его к вычурной фразировке, интересной, но несколько чуждой духу дворжаковской музыки. В кантиленном эпизоде G-dur отсутствовала эмоциональная пылкость; позднее этот же недостаток выявился в дуэте с солирующей скрипкой. Мелодия финала была разорвана на отдельные части. Итог: отличному в целом исполнению А. Норасом концерта Дворжака все же не хватало мужественности, собранности; порой в его игре ощущалась некоторая вычурность.

Лессер Лоренц (США). Его игра отличается необычайным благородством выражения, чувством формы, близостью к классическому стилю. Однако в эпизодах, носящих чешский колорит, было недостаточно задора, пылкости, а местами появлялась излишняя «деловитость». В рамках своих возможностей Л. Лессер сыграл концерт зрело, временами мужественно, полнокровно.

Скано Марко (Италия). Положительным моментом в игре этого молодого итальянца является чистота интонации и техническая безупречность, что объясняется, в частности, аппликатурой, полностью отвечающей духу дворжаковского произведения. После несколько нерешительной, слишком жесткой и разорванной интродукции Скано привлек исполнением кантиленных эпизодов. Выразительно был сыгран as-moll'ный эпизод. Однако темперамент и эмоциональность Скано еще не раскрылись полностью. Строгость в начале финала постепенно сменилась сухостью исполнения. Но поэтичной трактовкой певучей коды он снова пленил нас, показав, какими возможностями он еще располагает.

Викарски Корделия (ГДР). Ее игра была хорошей, зрелой, но весьма неровной. Обладает развитой

техникой, однако исполнение недостаточно собранно и порой удивляет то слащавой кантиленой, то какой-то жесткостью. Во второй части она великолепно «пела», но иногда разрывала фразы, не вкладывая в них нужного напряжения. В будущем ее усилия должны быть направлены на придание единства трактовке всего произведения.

Чайковская Мария (СССР). Была единственной, кто воплотил новую традицию советской школы в интерпретации концерта Дворжака, начатую Ростроповичем и Талихом. После очаровательного в своей простоте и зрелого исполнения вариаций Чайковского она стремилась в концерте Дворжака к слишком сильному тону и темпераментности выражения, превосходившим возможности ее инструмента и собственной физической силы, что вело в первой части время от времени к шероховатостям, резкости. Достоинство ее трактовки заключалось в лирической взволнованности выражения. Естественная и невычурная аппликатура способствовала красоте ее кантилены в медленной части. Преимуществом исполнительницы надо считать ее чувство формы (хотя после каденции она играла не очень точно ритмически). Можно предполагать, что в ближайшем будущем М. Чайковская внесет свой вклад в интерпретацию концерта Дворжака.

Ясуда Кен-Иторо (Япония). Играет ярко эмоционально. Об этом особенно свидетельствует его исполнение медленной части концерта Дворжака. Начало первой части было грубовато-темпераментным, мелодические части репризы сыграны им с чрезвычайной страстностью. Начало финала выдержано в ликующих, светлых тонах, а кода просто покорила слушателей. Таковы достоинства исполнителя. К недостаткам следует отнести интонационные погрешности, чрезмерное обыгрыва-

ние некоторых, на первый взгляд, интересных деталей, порой приводящее к гротескности. Из-за горячности Ясуда иногда терял контроль над собой, особенно при *accelerando* и *rubato*. Он часто, сам того не желая, спешил, не соблюдая ритмической точности. Динамика Дворжака — отнюдь не импрессионистическая, а классико-романтическая — требует от исполнителя большой продуманности.

Итак, интерпретация Ясуды говорит о больших возможностях этого виолончелиста в будущем.

А. ЛАЗЬКО

Скрипичная сонатина Антонина Дворжака

Богато творческое наследие Антонина Дворжака. Необъятен пробужденный им мир поэтичных, согретых большой и мудрой человеческой любовью образов. В этой музыкальной сокровищнице есть произведения хорошо известные, завоевавшие признание самых широких кругов слушателей, есть и незаслуженно оттесненные на второй план, оказавшиеся в тени. К числу последних, к сожалению, принадлежит и сонатина Дворжака для скрипки и фортепиано — произведение во многих отношениях примечательное, представляющее несомненный интерес и для исполнителей и для исследователей.

Любопытна история ее создания. Осенью 1892 года Дворжак, приняв приглашение занять пост директора и профессора Национальной консерватории в Нью-Йорке, почти на два года уезжает в Америку. Вместе с ним едет жена и двое старших детей — дочь Отилия и сын Антонин. Оба они учатся музыке: Отилия — скрипачка, Тоник — пианист. В подарок им Дворжак и решил осенью 1893 года написать сонатину для скрипки и фортепиано. Начав работу над ней, он так и пишет в черновиках: «Сонатина для Тоника и Отлы».

Это во многом определило характер произведения — простота и предельная ясность изложения явно рассчитаны на юных музыкантов: Отилии в то время было 15, Антонину — 10 лет. Сам композитор в одном из писем издателю Зимроку называет ее «легкой для исполнения»¹.

Работа над сонатиной протекала быстро и легко. Верный своей привычке, Дворжак в рукописях ставит точные даты: 19 ноября — начало работы над произведением, а в конце черновой рукописи — «окончено 22 ноября в 8 часов утра». Таким образом, в черновиках сонатина была готова на четвертый день.

Приступив на следующий день к окончательной редакции произведения, Дворжак изменил первоначальное посвящение. На титульном листе переписанного рукой композитора варианта оно уже выглядит совершенно иначе. Вот его буквальный текст: «Посвящается моим детям Отилии, Тонику, Аненке, Марженке, Откару и Зинде». И далее: «В память окончания сотого сочинения. 23/11—1893 г.».

Второе посвящение в какой-то степени свидетельствует о характере отношения композитора к сочиненной им музыке. Несомненно, что в процессе работы над сонатиной первоначальный замысел создания «детского» произведения существенно изменился. Убедительнее всего говорит об этом содержание самой музыки. Основа его — сопоставление мира удивительно светлых и чистых, исполненных пленяющей безмятежности образов с образами, отмеченными печальной, навеянной грустью воспоминаний взволнованностью. Именно это в первую очередь и определяет характер эмоционального

¹ Письмо Зимроку из Нью-Йорка от 20 апреля 1894 года. См.: «Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen». Artia, Prag, 1954, S. 193.

восприятия всего цикла (Дворжак обратился здесь к четырехчастному варианту сонатного цикла). Такое противопоставление музыкальных образов характеризует композицию первой части (*Allegro risoluto*) — ясного и стройного по форме сонатного аллегро. Несмотря на простоту строения, она ясно показывает некоторые принципиально важные черты композиционного мышления Дворжака.

Автор скрипичной сонатины уже написал все симфонии, находился на пороге создания своего замечательного виолончельного концерта, а через несколько лет им были сочинены симфонические поэмы и опера «Русалка». Неудивительно, что в сонатине в полной мере проявились лучшие черты Дворжака-симфониста.

Уже в первой части сонатины мы наблюдаем одну из характерных особенностей его музыкальной драматургии: первая и вторая темы не противопоставляются друг другу, не вступают в конфликт. Значит ли это, что сонатное аллегро как своеобразная диалектическая форма музыкального развития теряет свое основное драматургическое зерно, что оно становится бесконфликтным? Отнюдь нет! Внутреннее противоречие в музыке есть, оно заложено уже в самой первой теме, органично объединяющей в себе два различных по эмоциональному содержанию начала:

38 *Allegro risoluto*

V-no

Piano



Жизнерадостные и энергичные интонации первого предложения темы, не подвергаясь развитию, переходят в согретые душевным трепетом лирические интонации. Второй период отклонением в параллельный минор еще более подчеркивает двойственность характера темы. И именно первая тема становится основой всего развития. Элементы этого развития содержатся уже в изложении главной партии в экспозиции, на интонациях первой темы строится заключение, и, наконец, ее наиболее характерные динамичные мотивы ложатся в основу разработки.

Какова же роль второй темы? Она не развивается, не подвергается никаким изменениям, а дважды (в экспозиции и репризе) возникает как целостный, внутренне завершенный образ. Это, однако, несколько не умаляет ее музыкально-драматургического значения в рамках сонатного аллегро, ибо она является носителем совершенно особых функций. Ее окрашенный грустью, лирически взволнованный эмоциональный облик как бы раскрывает отношение к первой теме. Ясно, здесь нет места для конфликта. Драматизм музыкального развития определен противоречиями первой темы. Вторая же тема воспринимается во внутреннем единстве с первой: ведь характер ее до некоторой степени подготовлен самой первой темой и интонационно и тонально.

Эмоциональный облик второй темы очень определен-
ный: выразительный лирический диалог скрипки и фор-
тепиано звучит на фоне трепетно-взволнованного дви-
жения триолей:



Как близко содержание этого образа настроению
второй песни из цикла «Песни любви»¹!

¹ Восемь «Песен любви» ор. 83 представляют собой новую, сделан-
ную Дворжаком в 1889 году редакцию юношеского произведения —
вокального цикла «Кипарисы» на слова чешского поэта Пфлегер-
Моравского. Еще до этого, весной 1887 года, Дворжак перерабо-
тал для струнного квартета 12 пьес этого цикла, в первоначальной
(1865) редакции состоявшего из 17 песен.

О, как пу- стын- но в серд- це том,

где все дав- но мерт- во.

Здесь слышна та же взволнованность, та же сердечная грусть. Вот текст этой песни:

О, как пустынно в сердце том, где все давно мертво.
 Мир горьких чувств таится в нем, печаль — удел его.
 Но если снова тень любви вступит под скорбный кров,
 Сердце, забыв страдания дни, поверит счастьем вновь.
 И обольстит себя опять, воздвигнув рай в мечтах,
 И песня будет вновь звучать о вечно юных счастья днях.

Цикл «Песни любви» занимает особое место в творческой жизни композитора, воплощая дань дорогим сердцу воспоминаниям юности. Музыка приведенной песни как нельзя лучше отражает это настроение; несомненная близость основного образа содержанию второй темы сонатины наглядно иллюстрирует ее эмоциональный смысл.

Характерно окончание первой части на просветленно-успокоенных лирически окрашенных интонациях главной темы:

41 *in tempo ma molto tranquillo*

in tempo ma molto tranquillo

poco rit.

dim. pp

8--

fp poco rit. pp

Данное в первой части сопоставление образов еще определеннее раскрывается в последовательности второй и третьей частей цикла. Предельно простая, полная глубокой грусти первая тема *Larghetto* — одна из ярких мелодических находок композитора:

42 *Larghetto*

mp

mp

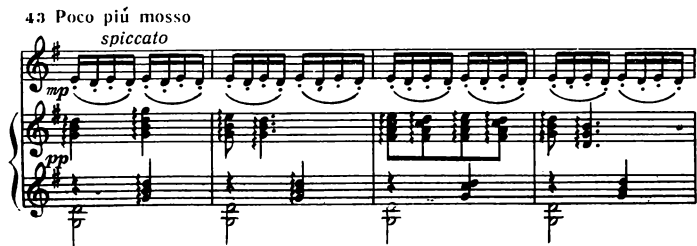
Набросок темы был сделан Дворжаком еще летом 1893 года. Интересно, что один из близких друзей композитора — Коваржик, с которым семья Дворжака про-

вела лето 1893 года в Спилвиле¹, связывает сочинение этой темы с посещением знаменитого водопада Миннегага. Миннегага — имя героини эпической поэмы Лонгфелло «Песня о Гайавате».

С этим поэтичным образом связана также Девятая симфония «Из Нового Света» (окончена 24 мая 1893 года). Медленная часть ее — *Largo* — первоначально называлась «Легендой»; это, по словам композитора, повествование о смерти кроткой и прекрасной Миннегаги — жены Гайаваты².

И действительно, в музыке медленных частей симфонии и сонатины есть нечто родственное. Оно заключается и в определенной близости первых тем, носящих как бы отпечаток индейских напевов (этим воспользовался издатель Зимрок, присвоивший медленной части сонатины название «Индийская колыбельная»), и в скорбно-задумчивом настроении тем, и, наконец, в общей композиции частей.

В среднем эпизоде *Larghetto* резким контрастом настроению первой темы, как ненадолго возникающее видение, появляется бесхитростный, светлый, как улыбка ребенка, напев. Он напоминает детскую рождественскую песню:



¹ Небольшой городок штата Айова, где жили переселенцы чехи.

² В декабре того же 1893 года Дворжак делает наброски оперы «Гайавата», оставшейся незавершенной.

Таким же контрастом к настроению второй части звучит скерцо (Molto vivace) — на редкость жизнерадостная жанровая картинка.

Финал сонаты предстает как логическое завершение цикла. Он мог бы быть единым воплощением жизнерадостности, которой так и искрятся его темы,

44 Allegro Финал

The musical score is written for piano and violin. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the section is labeled 'Финал' (Finale). The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a fortissimo (ff) marking. The second system features a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) marking. The third system continues with a fortissimo (ff) marking. The score concludes with a final cadence.

in tempo

pp

pp in tempo

но в стройную форму рондо, как бы прерывая ее, дважды вторгается эпизод *Molto tranquillo*, и эмоциональный тонус музыки резко меняется. Печальная умиротворенность настроения этого эпизода накладывает на нее свой отпечаток:

Molto tranquillo

pp dolce

pp

dim.

pp

pp

pp

Он явственно ощутил и в завершающем финал звучании интонационно переосмысленной первой темы.

Чем же объяснить, что написанная для детей и посвященная им сонатина отмечена печатью глубоких и грустных переживаний? Что послужило для композитора толчком к созданию столь удивительного сочетания светлой жизнерадостности и скорбного умиротворения?

Ответ на это дает история жизни композитора — отца девяти детей. Женился он в 1873 году, а через два года его постигло тяжелое горе — смерть малютки дочери. Испытания на этом не закончились: осенью 1877 года один за другим умерли трехлетний первенец композитора — Отакар и годовалая вторая дочь. Этот скорбный период оставил глубокий след в его душе.

Приступив к сочинению сонатины, обращенный мыслью к детям, Дворжак как бы заново пережил связанные с ними и радостные и горестные страницы своей жизни.

Написанная просто и легко, как бы одним росчерком пера, в самый замечательный и плодотворный период его творческой жизни, когда еще только готовилось исполнение симфонии «Из Нового Света»¹, когда создавались последние квартеты, h-moll'ный виолончельный концерт, «Библейские песни», сонатина отразила глубокие и дорогие сердцу композитора воспоминания и чувства.

К жанру инструментальной сонаты Дворжак обращался не часто. Первые опыты относятся к началу 70-х годов. Это — соната f-moll для виолончели и фортепиано, от которой осталась только виолончельная партия, и скрипичная соната a-moll. В 1880 году Дворжак соз-

¹ Первое исполнение симфонии состоялось 16 декабря 1893 года в Нью-Йорке, в Карнеги-холл.

дает F-dur'ную сонату для скрипки и фортепиано (ор. 57) и, наконец, спустя тринадцать лет, в 1893 году, — сонатину для скрипки и фортепиано G-dur. В связи с этим представляется важным отметить, что именно к периоду работы над сонатиной относятся наброски нескольких оставшихся незавершенными произведений этого жанра: сонаты для виолончели и фортепиано¹, фортепианной сонаты (2 ноября 1893 года) и сонатины для виолончели и фортепиано (22 ноября 1893 года).

Небезынтересно сравнить скрипичную сонату и сонатину. Разделяют их годы напряженной и плодотворной творческой деятельности.

Большая трехчастная соната F-dur отличается глубиной эмоционального содержания. Написана она уверенной рукой зрелого мастера. И вместе с тем, несмотря на отдельные яркие фрагменты и тематические находки, в которых уже ощутим зрелый облик чешского классика, соната в целом носит еще следы влияния Брамса. Это сказывается и в характере интонационно-го мышления, и в принципах музыкального развития, и в особенностях инструментальной фактуры.

Совершенно иная картина наблюдается в сонатине. Композитор создал за это время такие значительные произведения, как оперы «Димитрий» и «Якобинец», пять последних симфоний, четыре струнных квартета, трио «Думки», вокальные циклы и целый ряд других сочинений. Он пришел не только к четко и ясно выкристаллизовавшемуся, своему самобытному, истинно чешскому музыкальному языку, но и к не менее определенному и самобытному музыкально-драматургическо-

¹ Первая тема этой сонаты была впоследствии использована в «Русалке», вторая — в квинтете Es-dur.

му мышлению. В рамках использования очень скромных инструментальных средств, при крайней простоте и ясности музыкального языка, Дворжак создает произведение, отличающееся глубокой искренностью эмоционального содержания, классической стройностью и уравновешенностью формы. В этом намеренно несложно написанном произведении в полной мере проявились многие лучшие черты стиля великого чешского композитора.

Художественные достоинства сонатины несомненны, и она по праву занимает место в современном концертном, а также педагогическом репертуаре.

Неизвестное письмо А. Дворжака

В Ленинграде, в Государственном историческом архиве Ленинградской области, в фонде Русского музыкального общества (ф. 408, опись 1, дело 292, лист 121), хранится неопубликованное письмо Антонина Дворжака. Оно, несомненно, адресовано А. Г. Рубинштейну и является ответом на неизданное письмо последнего от 22 сентября 1889 года, хранящееся в Праге в литературном отделе Национального музея в Страгове. Письмо А. Г. Рубинштейна является официальным приглашением А. Дворжаку выступить в симфоническом собрании Русского музыкального общества в Петербурге до или после его концерта в Москве. Выступление А. Дворжака в Петербурге состоялось 10/22 марта 1890 года после его концерта в Москве 27 февраля/11 марта. В Петербурге Дворжак продирижировал своей Шестой симфонией D-dur op. 60 и скерцо-каприччиозо op. 66.

Вот это письмо А. Дворжака к А. Г. Рубинштейну.

Sehr geehrter Herr,

Ihre freundliche Einladung nehme ich mit großem Dank an und fühle ich mich sehr geehrt in einem Concerte der K[aiserlichen] Petersburger Musikgesellschaft mitwirken zu können. Da das Concert in Moskau für den 14 März festgesetzt ist, so würde ich also eine Woche später am 21 März (nach unserem Datum) kommen. Ich würde mir erlauben in diesem Falle eine Sinfonie vorzuschlagen, welche werde ich später zu mitteilen in der Lage sein.

Sie wollen meine Bedingungen wissen, die sind einfach. Ich beanspruche keinen Gewinn dabei, wenn Sie mir freundlich die Reisekosten entschädigen, so werde ich Ihnen dankbar sein.

Mit dem Ausdruck der größten Hochachtung verbleibe ich Euer wohlgeboren ergebenster

Antonín Dvořák

Prag 18 $\frac{17}{10}$ 89

Глубокоуважаемый господин.

Ваше любезное приглашение я принимаю с большой благодарностью и чувствую себя весьма польщенным, что получил возможность принять участие в концерте И[мператорского] Петербургского музыкального общества. Поскольку концерт в Москве назначен на 14 марта, то я приеду, очевидно, через неделю после этого, 21 марта (по новому стилю). В этом случае я осмелился бы предложить симфонию, а какую — буду в состоянии сообщить Вам позднее. Вы хотите знать мои условия — они просты. Я не требую при этом никакой выгоды; если Вы любезно согласитесь возместить мне путевые расходы, то я буду Вам благодарен.

С выражением высочайшего уважения, остаюсь преданный
Вашему благородию

Антонин Дворжак.

Прага 18 $\frac{17}{10}$ 89

Публикация В. Киселева

Mein geliebter Herr
Ihre freundlichste Einladung
wurde mir mit großem Dank
bekannt und ich bin mir sehr
verpflichtet, in einem Concerte
des k. k. Pöschner'schen Musikge-
sellschaft mitwirkend zu können.
Da das Concert in Moskau
nach dem 14. März festgesetzt
ist, so würde ich sehr gerne
dorther reisen am 21. März
(auch nach dem Datum) kommen.
Ich würde mich sehr freuen, in Moskau
seinem Sinfonie-Orch.
beizutreten, welche wahrlich
sein zu misshören ein sehr
Lange sein.

Первая страница письма Дворжака А. Рубинштейну.

248

Da wollen meine Lieblingen
wissen, die fort Hinfahrt
ist beabsichtigt. Ich bin
dabei, wenn Sie mich besuchen
Sie sind mir sehr willkommen
zu sein, ich bin sehr dankbar.

Mit dem besten
guten Gelingen
wollen Sie

Euer W. K. Gerbner
ausgeben

Antonin Dvorak

Prag 18¹⁷/₁₀ 89.

В. ШТЕПАНЕК

***К истории чешско-русских
музыкальных связей
от их истоков до Дворжака***

Чувство взаимного уважения и искренней дружбы, возникшее с конца 80-х годов XIX столетия между двумя величайшими представителями музыкальных культур наших стран — Чайковским и Дворжаком, не было случайностью в долголетней истории чешско-русских музыкальных связей. Оно было, скорее, кульминацией этих связей, имевших уже тогда двухсотлетнюю традицию, продолжавшихся позднее и развивающихся, разумеется, в новых формах — и по сей день.

Точную дату начала чешско-русских музыкальных контактов установить трудно. Первые, не всегда абсолютно достоверные, сведения о чешских музыкантах в России относятся к рубежу XVII—XVIII столетий, то есть к периоду, когда тяжелое экономическое и национальное положение Чехии вынуждает многих талантливых композиторов и исполнителей искать приюта и средств к жизни за пределами родины. В это время чешских музыкантов можно встретить почти в каждой культурной европейской стране. Хотя в основном они

устремлялись на запад и на юг, немало было и тех, кто решил отправиться на восток — в Польшу и в Россию.

Н. Финдейзен¹ установил, что уже в конце XVII столетия в Москве работал чешский трубач Ян Вальдон, а с 1702 года — гобоист Федор Копта². Однако, кроме имен, иных сведений об этих музыкантах пока нет.

Ян Лёвенбах³ высказывает предположение, мало, впрочем, обоснованное, что «комедиант» и музыкант Ян Славский, упоминаемый Н. Бернштейном⁴, был, вероятно, по национальности словаком, ибо «приехал из Венгрии». Финдейзен⁵ считает чехом и валторниста Фердинанда Кёльбеля (Köhlbel или Kölbel), который попал в Россию еще в царствование Петра I, стал членом придворного оркестра и работал здесь (с некоторым перерывом) до 60-х годов XVIII столетия⁶.

Чехи-музыканты — судя по списку, приводимому Финдейзенем, — служили в придворном оркестре со дня его основания. Это были валторнисты Ян Покорный (ум. в 1741 году) и Кристиан Фрич (член оркестра с 1747 года), гобоист Турек (с 1786 года). В 1741 году на

¹ Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII столетия, том первый, вып. 3. М.—Л., 1928, стр. 316.

² Там же, стр. XXXIV, прим. 412.

³ Jan Löwenbach. Česko-ruské vztahy hudební. Praha, 1947.

⁴ N. Bernstein. Peter der Grosse und die Musik in Russland. Zeitschrift der intern. Musikgesellschaft, 1904—1905, S. 277 и далее.

⁵ Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России..., том первый, вып. 3, стр. XXXIV, прим. 412.

⁶ См. также: А. В. Флоровский. Чехи и восточные славяне, том второй, V Praze, 1947, стр. 458.

службу к императрице Елизавете поступил композитор и дирижер Франтишек Тума (род. в 1701 году в Костельце), ученик Богуслава Черногорского и Й. И. Фукса¹. Начиная с этого времени чехи становятся постоянными участниками русской музыкальной жизни.

Первые более или менее подробные сведения о деятельности чешского музыканта в России связаны с именем Яна Антонина Мареша, известного в истории русской музыкальной культуры как создатель знаменитой «роговой музыки».

Он родился в 1719 году в Хотеборже и уже перед отъездом в Россию славился своей игрой на валторне и виолончели. Работая в Берлине, он познакомился с сыном канцлера императрицы Елизаветы А. П. Бестужева-Рюмина, который по просьбе отца подыскивал в Германии хорошего валторниста для работы в Петербурге. Предложение Бестужева было принято Марешем.

В Россию Мареш приехал в 1748 году и сразу же после приезда стал часто выступать в высшем петербургском обществе². Как валторнист он, видимо, не имел в России в то время себе равных. На одном из обедов у канцлера Бестужева императрица Елизавета

¹ Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России..., том второй, вып. 4. М.—Л., 1929, стр. 49. См. также: А. В. Флоровский и Й. Чехи и восточные славяне, том второй, стр. 458.

² Наиболее полные сведения о жизни Мареша и его деятельности в России содержит книга его друга Иоганна Христиана Гинрихса (J. Ch. Hinrichs. Entstehung und jetzige Beschaffung der russischen Jagdmusik. Petersburg, 1796). См. также: Игорь Бэлза. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951, стр. 79—81; К. А. Вертков. Русская роговая музыка. Л.—М., 1948; Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России..., том второй, вып. 4. М.—Л., 1929, стр. 76 и далее.

была настолько покорена его игрой, что тотчас же сделала его придворным музыкантом.

Будучи на царской службе, Мареш провел коренную реформу традиционной русской охотничьей музыки и изобрел знаменитую «роговую музыку». В дальнейшем «роговая музыка» получила весьма широкое распространение в России, пользовалась большой популярностью. Об этой популярности свидетельствует, например, следующее четверостишие, написанное Ломоносовым:

Что было грубостей в охотничьих трубах,
Нарышкин¹ умягчил при наших берегах;
Чего и дикие животные убегали,
В том слухи нежные приятностей сыскали.

После смерти Мареша в 1794 году руководителем рогового оркестра стал композитор Карел Лауб, также чех по национальности.

Чехи уже в XVIII столетии внесли значительный вклад и в формирование системы профессионального музыкального обучения, покоившейся тогда на частных началах.

В 1770—1820-х годах в Москве жила многочисленная семья чешских музыкантов — Керцель (итальянизированное — Керцелли). Михаил Керцель совместно с другим чехом — Антонином Дилом — открыл первую музыкальную школу, где велось обучение игре на всех распространенных инструментах. Несколько позднее в Москве давал уроки музыки Ян Грдличка².

Преподаванию музыки посвятил себя и Андрей Осипович Сихра (1773—1850), переселившийся в Россию в

¹ Вельможа, которому непосредственно подчинялся Мареш.

² См.: К. А. Вертков. Русская роговая музыка, стр. 48.

начале XIX века. Он главным образом пропагандировал игру на гитаре и одновременно издавал специальный журнал для гитаристов.

К последней трети XVIII столетия относится деятельность, пожалуй, самого известного — после Мареша — среди чешских музыкантов, работавших в России в те годы, — Яна Богумира (Ивана) Прача (? — 1818).

Этот период, как известно, характеризуется резким повышением интереса ко всему народному, и прежде всего к народной песне. Тогда собирали и издавали тексты, а в 1776 году вышел первый сборник русских народных песен с мелодиями и простейшим аккомпанементом, составителем которого был В. Ф. Трутовский.

Его примеру последовал и Ян Прач, опубликовавший в 1790 году в Петербурге второй в истории русской музыкальной культуры сборник народных песен. Этот сборник, впоследствии несколько раз переизданный (сначала он включал 100, позднее 150 песен), заслуживал бы упоминания в истории музыки (не обладай он многими другими достоинствами) уже потому, что две мелодии, вошедшие в него, были использованы Бетховеном в первых двух из посвященных Разумовскому квартетов ор. 59. Великий композитор, видимо, обращался к сборнику Прача и при создании фортепианных вариаций ор. 105.

Сборник Прача получил широкое распространение не только в России, но и за рубежом, оставаясь долгое время, до появления более новых изданий, основным источником для изучения русской народной песни. Значение сборника не могут умалить высказанные позднее сомнения в обоснованности классической стилизации, особенно в гармонии и контрапункте, которая про-

тиворечит духу русской народной песни. Ныне для музыковедов¹ представляется бесспорным историческое значение работы Прача, получившей уже в прошлом высокую оценку, хотя и с оговорками, таких корифеев, как Н. Римский-Корсаков и Ц. Кюи.

С начала XIX столетия количество чешских музыкантов, избравших Россию местом жизни и творческой деятельности, настолько возрастает, что дать исчерпывающие сведения об их роли в русской музыкальной жизни прошлого века представляется задачей весьма и весьма сложной. В это время в России не было, вероятно, ни одной консерватории, военной капеллы или оркестра, где бы не работал хотя бы один музыкант чешской национальности; чаще же их было сразу несколько. Чеха можно было встретить в любом амплуа: от руководителя музыкального коллектива до рядового инструменталиста. Поэтому ниже мы остановимся лишь на наиболее выдающихся личностях.

В XIX столетии целую плеяду превосходных инструменталистов дала России чешская скрипичная школа. Лучший из ее воспитанников—Фердинанд Лауб (1832—1875), приехав в Россию довольно поздно (1866), быстро завоевал всеобщее уважение и любовь, работая профессором Московской консерватории по классу скрипичной игры и часто выступая с сольными концертами. Особенно тесная дружба связывала Лауба с П. И. Чайковским, который посвятил памяти безвременно скончавшегося друга одно из своих самых глу-

¹ См., например: Ю. Келдыш. История русской музыки, часть первая. М.—Л., 1948, стр. 173—184, а также: Emil Horský. Čech Jan Práč, sběratel ruských posnů, ČČM LXXXIV, 1910; V. Břešťák. Česká hudebnická emigrace do Ruska. Miscelanea musicologica. Praha, 1957; R. Pečman. Práčův písňový sborník a Razumovské kvartety. Brno, 1957.

боких произведений — Третий струнный квартет. В течение пяти лет в московском доме Лауба собирался весь русский музыкальный мир. Постоянными гостями здесь были Николай и Антон Рубинштейны, Венявский, Чайковский; во время приездов в Москву салон Лауба посещали и величайшие западные мастера: Берлиоз, Лист, Дрейшок и другие. Чайковский говорил о своей дружбе с Лаубом на торжественном банкете во время пребывания в Праге (о котором речь пойдет далее):

«Знаменитый и, по моему мнению, величайший скрипач нашего столетия — Фердинанд Лауб, будучи профессором Московской консерватории, стал моим товарищем. Нас связывала самая тесная и горячая дружба. Многим из вас, вероятно, известно, что я попытался, насколько позволяют мои силы, почтить его память произведением, которое многие считают лучшим из написанного мною»¹.

Преемником Лауба в Москве (Лауб был вынужден по состоянию здоровья покинуть в 1871 году свой пост) стал другой чех — Ян (Иван Войтехович) Гржимали (1844—1915). Некоторое время в России работало большинство членов семьи Гржимали. Так, старший брат

¹ Полностью выступление Чайковского опубликовано мной в книге «Пражские визиты П. И. Чайковского» («Pražské návštěvy P. I. Sajkovského»). Praha, 1952, стр. 64—65).

Свое выступление композитор написал по-русски, попросил перевести его на чешский язык и на банкете прочитал его по-чешски. Перевод был опубликован в журнале «Далибор» (1888, март). Текст выступления, приводимый М. И. Чайковским в работе «Жизнь П. И. Чайковского», представляет собой перевод с чешского перевода и, естественно, имеет поэтому много разночтений с оригиналом. В своей книге я опубликовал новый чешский перевод написанного карандашом русского оригинала, найденного мной в архиве тогдашнего переводчика Адольфа Патеры.

Яна, композитор Войтех Гржимали (1842—1908), был скрипачом в Черновицах и во Львове, младший брат Яромир и его сын Отакар занимались композиторской деятельностью. В Одесской консерватории многие годы преподавал еще один представитель пражской скрипичной школы — Йозеф Карбулка (1867—1920).

Ряд лет в России трудились скрипачи Отакар Шевчик и Ярослав Коциан, виолончелист Ладислав Зеленка, квартет Шевчика и другие.

Одновременно с чешскими скрипачами в России работали и многочисленные чешские дирижеры и композиторы, среди них — Эдуард Направник, Войтех Главач, Ваша Сук. Именно в России первых успехов на дирижерском поприще достигли также Вацлав Талих и Франтишек Ступка.

Самым выдающимся среди них был, бесспорно, Эдуард Направник (1839—1916). Воспитанник пражской Органной школы, он становится в 1861 году дирижером симфонического оркестра князя Бориса Юсупова в Петербурге. Счастливый случай помог попасть ему в петербургский Мариинский театр, где он с 1863 года работал помощником дирижера, потом вторым дирижером, а с 1869 года до самой смерти — главным дирижером. Помимо этого, он много лет руководил концертами Русского музыкального общества, будучи здесь преемником М. А. Балакирева.

Деятельность Направника высоко ценилась русскими композиторами, исполнение их произведений было предметом основной заботы дирижера. Особенно сердечная дружба связывала его с П. И. Чайковским, который говорил об этом в уже цитированном выступлении. М. П. Мусоргский писал Направнику после премьеры отдельных сцен из оперы «Борис Годунов»: «...только одни Ваши художественные силы могли,

с 2-х репетиций, передать так горячо и художественно сцены «Бориса»... Вы вникали не только в подробности оркестрового исполнения, но и во все мельчайшие оттенки сцены и декламации... Так тонко, так художественно верно понять намерения сочинителя может только крупноталантливый художник... Всю честь и славу представления сцен «Бориса» я отдаю Вам, Эдуард Францевич, и нашим дорогим товарищам артистам и славному оркестру. Открыто говорю Вам: я благоговяю имя Ваше за то, что Вы дали мне возможность продолжать учиться»¹.

Добрые чувства питал к Направнику, несмотря на определенную напряженность в начале знакомства, и Н. А. Римский-Корсаков. Говоря о своих успехах в качестве дирижера, русский композитор указывает, что они достигнуты, в частности, «благодаря моему постоянному изучению приемов Направника при постановках моих опер в Мариинском театре»².

В Москве положение, аналогичное положению Направника в Петербурге, занимал чех Ваша (Вячеслав Иванович) Сук (1861—1933). Он также дирижировал и операми, и концертами.

Прежде чем перейти к истории взаимоотношений Чайковского и Дворжака, необходимо сказать несколько слов о той роли, какую играла русская музыка в музыкальной жизни Чехии тех лет. Впервые русская профессиональная музыка проникает в Чехию лишь в середине прошлого столетия (до этого времени наблюдался интерес лишь к фольклору, причем прежде всего

¹ Цит. по книге «М. П. Мусоргский. Письма и документы». М. — Л., 1932, стр. 242.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 71.

к его литературной стороне). Первым великим композитором, произведения которого были у нас исполнены, стал М. И. Глинка. Основная заслуга в этом принадлежит Бедржиху Сметане; уже в 1864 году он в своих критических статьях ратовал за исполнение опер Глинки и Рубинштейна на чешской сцене¹.

Оперный первенец Глинки — «Иван Сусанин» — был поставлен в Праге в 1866 году Я. Н. Майром, впоследствии им дирижировал Б. Сметана. 6 января 1867 года в чешскую столицу приехал М. Балакирев (вместе с сестрой Глинки, Л. И. Шестаковой) для руководства постановкой «Руслана и Людмилы». Несмотря на ряд значительных трудностей, уже в феврале состоялась премьера, прошедшая с огромным успехом.

Нет необходимости умалчивать о том, что во время пребывания Балакирева в Праге между ним и Сметаной произошел конфликт, надолго омрачивший отношения между Сметаной и «Могучей кучкой». Его подлинную причину трудно сейчас установить; ясно, однако, что негативную роль сыграло то обстоятельство, что Балакирев в Праге попал в старочешские круги общестственности, руководимые Ф. Л. Ригром и враждебно настроенные по отношению к Сметане за его политический радикализм.

Вполне возможно, что отрицательное влияние этих кругов на Балакирева было столь велико, что он стал искать злой умысел там, где его никогда не было. Началась словесная «дуэль». Видимо, и Сметана в условиях разгоравшейся борьбы за современную, прогрессивную направленность национальной культуры не всегда взвешивал каждое свое высказывание. Следует,

¹ См.: V. H. Jarek. Smetana hudební kritik. Praha, 1947.

однако, помнить, что оба художника впоследствии никогда публично не упоминали о своих разногласиях. Шумиха, возникшая вокруг «спора» композиторов, была в значительной степени преднамеренно поднята недоброжелателями с обеих сторон.

*

Личное знакомство Петра Ильича Чайковского с Антонином Дворжаком состоялось в феврале 1888 года, во время первого посещения русским композитором Праги. Чайковский приехал тогда по приглашению «Умелецкой беседы» («Художественного клуба») дирижировать торжественным концертом, составленным из его произведений (19 февраля 1888 года). Дворжак был представлен Чайковскому вечером 12 февраля в Национальном театре, где гость присутствовал на опере «Отелло» Верди, с которой еще не был знаком. С этого момента и вплоть до отъезда 22 февраля композиторы виделись ежедневно, иногда по нескольку раз, посещали друг друга, беседовали, Чайковский обедал у Дворжака и т. д.

Имя Дворжака как композитора было известно Чайковскому еще до приезда в Прагу, хотя нет полной уверенности в том, что он уже слышал некоторые его произведения. В Праге Чайковский попросил показать ему оперу Дворжака «Димитрий», интересовавшую его своим сюжетом, взятым из русской истории. Однако в последний момент представление было отменено из-за болезни артистов. Тем не менее Чайковскому удалось прослушать незадолго до того завершённый фортепианный квинтет A-dur, который ему, как он пишет в дневнике, очень понравился.

Между композиторами уже тогда возникло чувство взаимного уважения и подлинной дружбы, нашедшее свое выражение, в частности, на торжественном банкете, устроенном в честь Чайковского после концерта 19 февраля. На речь Чайковского, произнесенную им на чешском языке, Дворжак ответил взволнованными словами пожелания, чтобы бог еще долгие годы хранил композитора, замечательное творчество которого является гордостью всего славянского мира. Чайковский обнял и поцеловал Дворжака, а затем предложил почтить память Сметаны, которого, как сказал, всегда любил и уважал. Русский композитор далее отметил тесные дружеские узы, связывающие его с великим здравствующим чехом — Антонином Дворжаком. В заключение Чайковский поднял тост за другого своего чешского друга — Эдуарда Направника.

С Дворжаком Чайковский встретился и во время своего второго визита в Прагу в ноябре — декабре того же, 1888 года. В его третий приезд — в октябре 1892 года — Дворжака в Праге уже не было.

Дружеские отношения, столь счастливо начатые в Праге, продолжались и позднее. По настоянию и инициативе Чайковского Дворжак был приглашен дирижировать концертами Русского музыкального общества. Чешский мастер дирижировал двумя концертами, программа которых была составлена из его произведений, — 11 марта 1890 года в Москве и 22 марта в Петербурге.

Результатом дружеских контактов двух великих композиторов была и довольно обширная переписка, которая представляет интерес для широких читательских кругов.

Ниже приводятся письма П. И. Чайковского А. Дворжаку и А. Патере.



18. Дек 1889

с. Фрунское

Милый, дорогой, незабвенный друг!

Вы не можете себе и
представить до чего я
обрадован был письмом
Вашим. Мне так
было моей тоске и
особенно цинку не
было потому, что Вы
великий художник,

но и потому, что Вы
правдивы и искренни
всегда! Я горжусь,
если бы до последней
степени жизни, то мне
удалось заслужить
свою искренность со-
-всем! именно от
Вас, мой друг,
многоуважаемый друг!
Спасибо Вам еще
раз от всего сердца!!!

Продол, что я не сидел
тишью на иасны Ва-
=се. Покупал ея, я, не
смотря на все это сара-
-ни, но моя жена, ея,
эта сильно давила, и
то оно будет как кри-
-янки. Пришлое по-
-ли в Москву, в Трои-
-маше. Не перевод и
лишь сядя перевод и
лишь досидел
Дней 10 тому назад
и написал письмо
письма к А. Д. Камера
проя ея одесского

переговорах с Римом
на счетъ Французскаго
вѣдомства. Вспомогатель-
ство я еще не полу-
чилъ. Ради Бога, мил-
ый другъ, соглашайся
принять: яло у
меня все еще не-
доставало многаго
судовъ Римской и Вен-
ской империи. Бендъ,
Фриль, Н. Н. Апраксинъ,
Маронъ Адриана и др.
Дружеская Вася, дру-
гъ...

Вашъ

В. Гайдаръ
В. Сахаровъ

Дворецкому

Леопольду 1-му
17 апр. 89



Дорогой друг мой!

А. В. Каткова сочувствует вам,
что вы связаны в будущем
серьез. безраздельно кон-
-цертом в Москве. Вы
не можете себя предостеречь
до чего с вами обрадова-
-лись и признательности. Вы
-сильно Ваши, милый друг!
Вы открываете нам новую Мос-
-кву, музыкальную, од-
-ушевую, охватывая все
и я надеюсь, что Москва

судится Вискарь. Вел
Слово Високовской.

Меня ижеко ршати
на дворовых вопросах, населя
1) времени Вашего приезда
и 2) вознаграждения р. при-
-да. Вакан.

1) Кондукты наши соотресе
Всего по цене: (по кошельку сжато)

1886	Ноябрь	—	2, 9, 23
1887	Декабрь	—	7, 21
	Январь	—	11, 18
1888	Февраль	—	10, 15
	Март	—	7, 14, 21, 28
	Апрель	—	4.

Копируется ^{своему} ~~для~~ (какой издается
мне) Вашим напечатанно изданием
Меня интересует связь о
исполн.
Мне издательству, и
издательству издательству
Ваша (на) издательству
на издательству издательству
издательству издательству
Но в издательству издательству
нашего издательству не
невелики и мы на
издательству издательству
соответствующим издательству
Вашему, издательству Ваш
не велики. Мы издательству
возможности издательству
издательству издательству

ассигнованы лишь 800
р. сер. (около 1000 руб.
денег).

Копирядуется, дорогой друг,
по возмощности в сего-
дняшнее время отлучиться
лично к вам в Вирсачу
Адессах приеху Вольфу
(Berlin, W. 19 am Carl
bad). Если будем от-
лучаться по времени, то
попытаюсь написать вам
А. В. Пашера и просить
переложить.

Я не был уверен, что не
напишу вам в Дрезден, но
было так. К сожалению ма-
ло успел написать. Прощай.
Искренне по любви
И. Табисович

9
21 янв[аря] 1889 г.

Г. Клин Моск[овской] губ[ернии]

Глубокоуважаемый Адольф Осипович!

Позвольте злоупотребить Вашей безграничной добротой и взять на себя одно очень щекотливое и деликатное дело. Оно касается Дворжака, и мне следовало бы писать прямо к нему, но по-чешски. я не умею, по-русски он не понимает, а по-немецки мне очень трудно писать. Дело вот в чем. Императорское Музыкальное общество в Москве желает в высшей степени, чтобы в будущем сезоне в одном из ее концертов, специально посвященных чешской музыке, появился Дворжак лично. Я его просил об этом, бывши в Праге, но симпатичный чужак отвечал мне, что он лишь тогда поедет в Россию, когда выучится по-русски. Между тем, присутствовавший при нашем разговоре капельмейстер Чех сказал мне потом, что вместо Дворжака очень охотно придет он, и я, разумеется, не мог ему ответить, что для Москвы интересно именно личное появление Дворжака, пользующегося у нас большой известностью, а не его, Чеха, у нас вовсе неизвестного. Впоследствии он неоднократно просил и напоминал мне, чтобы я устроил ему приглашение. Когда я о предложении Чеха сообщил Хвале, Фибику и другим пражским музыкантам, то они все высказались решительно против того, чтобы представителем чешской музыки в Москве появился Чех (которого они все недолюбливают), а посоветовали мне иметь в виду Бендля, который со своей стороны изъ-

явил полнейшую готовность побывать в будущем сезоне в Москве. На днях все это дело обсуждалось у нас в заседании Директоров императ[орского] Русск[ого] музык[ального] общ[ества] (к числу коих принадлежу и я). Дирекция, чтобы поднять значение и блеск наших концертов, хочет в будущем сезоне приглашать к каждому из своих концертов какого-нибудь очень знаменитого музыкального деятеля. Так, напр[имер], одним из наших концертов будет дирижировать Гуно, другим Антон Рубинштейн и т. д. Дворжак, будучи очень знаменит, придал бы нашим концертам много авторитетности и значения, и Дирекция желает, чтобы именно он явился у нас на эстраде. Бендль у нас известности не имеет никакой, и его имя не может быть приманкой для московской публики. Из обсуждения всего этого мы пришли к следующему решению. Нужно убедить Дворжака согласиться приехать в Москву, хотя бы для того, чтобы продирижировать одной своей вещью, если целого концерта он взять на себя не хочет. Мне именно и поручили еще раз убедительно просить Дворжака согласиться — и я хочу просить Вас, добрейший Адольф Осипович, взять на себя труд обстоятельно переговорить с ним. Мы предлагаем следующее.

1) Лучше всего было бы, если бы Дворжак взял на себя дирижирование целым концертом из чешских сочинений.

2) Так как я почти уверен, что на это он не согласится, ибо он вообще неохотно дирижирует не своими вещами, то тогда мы просим его приехать вместе с Бендлем, который будет дирижировать остальными нумерами программы. Если же он и на это не согласится, тогда потрудитесь его попросить об этом деле и об разговоре с Вами никому не говорить. Дело

в том, что нам очень было бы неприятно, если бы милейший и симпатичнейший Бендль обиделся бы на нас. Да и Чех тоже не должен знать ничего о содержании этого письма. Теперь предположим, что Дворжак согласится обещать нам приехать вместе с Бендлем для участия в концерте, посвященном чешской музыке. В таком случае нужно будет деликатным образом узнать от Дворжака 1) какой гонорар он желает получить за поездку в Москву и 2) в каком месяце он предпочел бы приехать (между 1 ноября 1889 и 1 апреля 1890 г.).

Не знаю, дорогой Адольф Осипович, достаточно ли ясно я изложил дело. Наговорил-то я очень много, а как будто не слишком ясно. В конце концов вся моя бслтовня сводится к следующему: ни капельмейстера Чеха, ни даже Бендля Дирекция Русского музы[ального] общ[ества] пригласить в качестве единственного представителя чешской музыки не может. Дворжак один не поедет, а потому нам остается одна надежда, что Дворжак согласится приехать вместе с Бендлем. Тогда дело устроится отлично, т. е. мы будем иметь хорошего капельмейстера для исполнения произведений Сметаны и других чехов и знаменитого Дворжака, имя которого придаст нашим объявлениям о концертах много обаяния и притягательной силы. Как было бы желательно, чтобы это состоялось!

Прошу Вас, глубокоуважаемый Адольф Осипович, не сердиться на меня за причиняемое Вам беспокойство. Ответ на это бесконечное письмо мое прошу Вас адресовать мне не сюда, ибо на днях я уезжаю за границу, а по следующему адресу: Berlin, W. am Carlsbad, Concert Direction Hermann Wolff для доставления П. И. Ч.

Потрудитесь передать мои сердечные приветствия супруге Вашей, Н. П. Апраксину, отцу диакону и Л. Н. Срезневской с матушкой се.

Искренно преданный и любящий Вас

П. Чайковский.

2

Лейпциг $\frac{1 \text{ марта}}{17 \text{ февр[аля]}}$ [18]89

Дорогой и многоуважаемый Адольф Осипович!

Письмо Ваше, написанное в ответ на мою просьбу похлопотать о принятии Дворжаком приглашения в Москву, я получил уже давно, и Вы имеете полнейшее основание считать меня неблагодарнейшим, бессовестнейшим человеком, — но я постараюсь сейчас хоть несколько оправдаться.

Письмо Ваше я получил перед отъездом из Берлина в концертное путешествие и с того времени до сегодняшнего дня не мог написать ни единой строчки. Переезды из города в город, постоянные репетиции, бесчисленные приглашения на обеды и ужины — все это до того поглощало мое время, до того утомляло меня, что я запустил свою корреспонденцию до последних границ. Наконец сегодня я специально приехал в Лейпциг (где у меня мало знакомых), чтобы запереться на два дня в комнате и писать письма.

Начинаю с Вас, дорогой Адольф Осипович! Итак, примите мою горячую благодарность за исполнение моей просьбы и главное за то, что Вам удалось склонить Дворжака к исполнению общего желания москвичей.

Теперь нужно только, чтобы Дворжак назначил приблизительно время, в какое он может наиболее удобным образом приехать в Москву. Концерты продолжаются от конца октября до начала апреля. Также нужно решить вопрос о гонораре. У меня к Вам опять просьба! Вместе с сим я пишу Дворжаку письмо по-русски и прошу Вас, многоуважаемый Адольф Осипович, когда Вам занятия позволят, посетить Дворжака, передать и перевести ему мое письмо. Неправда ли, что я злоупотребляю Вашей добротой? Но Вы меня избаловали, и Вы сами виноваты, что я так назойливо пользуюсь Вашими дружескими услугами!

Полторы недели тому назад я был в Дрездене и ожидал увидеть там Дворжака и других пражских друзей, собиравшихся явиться к моему концерту. Но увы! Никто не приехал.

Низкий поклон супруге Вашей и всем общим друзьям!

До свиданья, еще раз горячо Вас благодарю, глубокоуважаемый Адольф Осипович.

П. Чайковский.

3

Гамбург $\frac{12 \text{ марта}}{28 \text{ фев[аля]}}$ [18]89 г.

Глубокоуважаемый Адольф Осипович!

Опять премного и преусердно благодарю Вас за исполнение моей просьбы и прошу извинения, что так часто злоупотребляю добротой Вашей. Я ужасно рад, что Дворжак согласился, и одобряю его намерение при-

ехать в марте, хотя холода в России и зимою бояться нечего. Радуюсь также, что он учится русскому языку.

Вы советуете мне, дорогой Адольф Осипович, приехать в Прагу. Если бы Вы знали, как мне бы это было приятно! Но, увы, концерты мои так распределились неудачно, что хотя я и был, можно сказать, в двух шагах от Праги, в Дрездене, но времени съездить к Вам и повидать Вас и других пражских друзей — у меня не было. Авось в будущем концертном сезоне удастся побывать в златой Праге, которую ужасно люблю. Теперь отсюда я поеду в Париж и Лондон, а потом на Кавказ морем.

Везде, где я появлялся теперь, у меня был полный успех, но тем не менее я очень тоскую и скучаю и жду не дождусь, когда можно будет поехать домой.

Когда-нибудь, при случае, напишите мне, как адресовать Вам письма по-чешски. Надеюсь, что симпатичнейшая супруга Ваша здорова. Ей и Срезневским очень кланяюсь. Поклонитесь также Н. П. Апраксину, жене его и отцу диакону.

Будьте здоровы, дорогой Адольф Осипович!

Искренно преданный и уважающий Вас

П. Чайковский.

Мне очень бы хотелось побывать когда-нибудь в Праге без всяких концертов и опер и хорошенько с помощью Вашей изучить Ваш город.

Я. БУРГГАУЗЕР

*Научное издание собрания сочинений
Антонина Дворжака*

Незадолго до 1955 года, в котором истекали чрезвычайные права на издание музыкального наследия А. Дворжака, принадлежавшие по большей части иностранным издательствам, по инициативе и под руководством крупнейшего исследователя дворжаковского творчества Отакара Шоурка началась подготовка к изданию полного научно-критического собрания сочинений композитора, являющегося одним из крупнейших симфонистов мира¹.

С самого начала стало ясно, что по экономическим причинам нет возможности осуществить два издания — сугубо академическое, научно-критическое и другое, которое могло быть использовано в практических целях. Поскольку, однако, речь шла о наследии композитора, творившего сравнительно недавно, не представляло осо-

¹ Например, статистические данные, опубликованные в лондонской газете «Times», говорят о том, что Дворжак занимал третье место — вслед за Бетховеном и Моцартом и перед Гайдном и другими — в списке симфонистов, чьи произведения исполнялись наиболее часто в 1963 году в Англии.

бой трудности реализовать эти две задачи в одном издании. Решено было, что чисто инструктивные дополнения в сольных инструментальных произведениях (штрихи, аппликатура и т. д.) будут воспроизведены лишь в самостоятельных сольных партиях, а в сочинениях для фортепиано они будут опущены, за исключением фортепианного концерта, в партитуре которого параллельно публиковались как выверенный авторский текст, так и его виртуозная обработка, сделанная профессором Вилемом Курцем.

Для того чтобы наше издание было доступно мировой общественности, мы решили публиковать предисловия и сообщения от издателей на четырех языках, а издательские комментарии — в виде особых, общепринятых в международном обиходе и весьма несложных сокращений, система которых была разработана Франтишком Бартошем, ставшим позднее, после смерти Отакара Шоурка в 1956 году, председателем издательской комиссии (редакционной коллегии).

Представлялось бесспорным, что специфика каждого великого мастера требует конкретизации общих принципов, обычно используемых в работе над научным изданием творческого наследия, учета исторических условий, в которых оно рождалось, первых прижизненных публикаций. Именно применительно к Дворжаку было бы, например, ошибкой при определении авторизованной «окончательной редакции», которая по общепринятым законам должна лечь в основу главного печатного текста, принимать во внимание лишь рукопись композитора. Ведь известен целый ряд примеров, когда Дворжак вносил изменения в свое произведение уже в процессе снятия копии для издательства либо при чтении корректурных оттисков, причем эти изменения не переносились им в первоначальную рукопись (форте-

пианное трио f-moll op. 65, фортепианные фурианты op. 42, отдельные места в симфониях и других оркестровых произведениях и т. д.). В каждом из этих случаев возврат к первоначальной рукописи означал бы отход от окончательного замысла композитора. С другой стороны, нужно было тщательно проанализировать те случаи, когда разночтения между печатной редакцией произведения и его рукописью могли быть вызваны простым недосмотром Дворжака, не всегда достаточно внимательно читавшего корректуру; здесь приходилось обращаться к черновикам композитора, если таковые сохранились, или к сделанным им фортепианным переложениям.

Полезность и необходимость анализа набросков и эскизов, проводившегося последовательно во всех случаях, пожалуй, наиболее наглядно проявилась при подготовке к изданию партитуры оперы «Якобинец». В процессе этой подготовки было обнаружено, что как в партитуре, так и в клавире (часть клавира, о которой идет речь, была написана не композитором, но просматривалась им) отсутствует музыкальное переложение одной из стихотворных строк либретто, не столь важной для смыслового содержания, но заключающей в себе нужную здесь рифму (два такта в партии графа в конце 6-й сцены второго акта). При сравнении с наброском выяснилось, что композитор первоначально действительно положил эти слова на музыку, однако при инструментовке, видимо, перевернув лист, забыл вписать эти такты в партитуру. На эту ошибку в дальнейшем, даже при исполнении оперы, ни он сам, ни кто другой не обратил внимания (хотя без партии графа оркестровая партия в этих двух тактах звучит несколько пусто!). И лишь в нашем научно-критическом издании эта ошибка исправлена. Кстати говоря, все, что

является дополнением издателей по сравнению с авторской рукописью, печатается петитом. Некоторые необходимые исправления даются в квадратных скобках.

Подобных, как правило, впрочем, незначительных дополнений, исправлений и уточнений сделано очень много, в том числе и в произведениях, широко известных и часто исполняемых (симфонии, квартеты и т. д.).

Таким образом, в отношении большинства основных произведений текст последней авторской редакции определялся сопоставлением рукописи композитора, печатного текста сочинения, скорректированного автором, черновиков, если таковые сохранились, и фортепианных переложений, сделанных либо просмотренных самим Дворжаком. Такой метод нельзя было, разумеется, применять к произведениям, не изданным при жизни композитора: прежде всего, к четырем ранним симфониям, из которых Первая — *c-moll* («Злоницкие колокола») и Вторая — *B-dur* были опубликованы нами впервые, а Третью и Четвертую издал Зимрок уже после смерти композитора. Так же обстоит дело с оперными произведениями (при жизни Дворжака вышла в свет лишь партитура «Хитрого крестьянина», рукопись которого, однако, утеряна!).

Корректуру целого ряда произведений, изданных Зимроком во время пребывания Дворжака в Америке, композитор не правил (с дружеским бескорыстием это проделал Иоганнес Брамс). В этом случае решающей остается рукопись и сохранившиеся черновики.

Менее сложной проблемой оказалась нумерация по опусам произведений Дворжака. Как известно, она не соответствует действительной последовательности возникновения сочинений, ибо иногда производилась издателем Зимроком без согласия Дворжака и даже вопреки его желанию (так было, например, с порядковой ну-

мерацией симфоний)¹. В некоторых случаях один и тот же опус включает в себя несколько композиций. Был ли смысл восстанавливать первоначальную нумерацию на основании рукописей, усугубляя тем самым путаницу в этом вопросе? Мы пришли к заключению, что нумерация опусов, узаконенная печатными изданиями, является как бы составной частью названия сочинения, отнюдь не обозначая его «возраст», и сохранили ее в соответствии с первыми публикациями. Лишь у произведений, до сих пор не издававшихся либо издававшихся без номера как «op. posth» (например, Третья и Четвертая симфонии), мы восстановили первоначальную (авторскую) нумерацию на основе рукописей, учитывая при этом недавно появившийся большой тематический каталог произведений Дворжака, составленный автором настоящей статьи (нумерация каталога принята, кстати, в выпускаемом сейчас в США полном собрании сочинений Дворжака на грампластинках VOX). В этом каталоге точная хронология произведений Дворжака установлена с учетом новейших исследований жизни и творчества композитора.

*

Все собрание сочинений Дворжака было разделено на семь серий: первая — сценические произведения, вторая — оратории и кантаты, третья — сочинения для оркестра, четвертая — камерные произведения, пятая — фортепианные, шестая — вокальные, седьмая — дополнения, куда должны войти различные фрагменты и отрывки, спорные произведения, а также юношеские и ученические пьесы. Чтобы представить масштабы нашей

¹ См. статью К. Микисы в этом сборнике (*прим. ред.*).

работы, достаточно указать на то, что оперное наследие Дворжака включает в себя десять опер, две из которых имеют совершенно различные, самостоятельные редакции, и музыку к пьесе—всего свыше 3000 страниц фортепианного переложения (приблизительно около 8000 страниц партитуры). Оратории композитора занимают около 1200 страниц фортепианного переложения (то есть около 2800 страниц партитуры), оркестровые сочинения—5300 страниц партитуры, камерные произведения—1900 страниц партитуры, фортепианные—620 страниц, наконец, вокальные—около 600 страниц.

К настоящему времени в семи сериях задуманного собрания сочинений вышло уже свыше 120 публикаций, главным образом оркестровые произведения (в этой серии издан 21 том из запланированных 24-х; некоторые сочинения, составляющие три остальных тома, появились отдельными выпусками; сейчас ведется работа над томом «Легенд» ор. 59; пока отсутствуют лишь четыре небольших произведения, среди них не издававшаяся до сих пор музыка к антрактам, написанная в 1867 году). Издана также значительная часть камерной музыки. Опубликованы, в частности, все камерные произведения с фортепиано (трио, квартеты, квинтеты), из 14 струнных квартетов ненапечатанными остаются лишь четыре ранних, а из квинтетов—квинтет а-moll ор. 1. Не изданы пока, помимо виолончельного концерта А-dur (с фортепиано, ранний период творчества), небольшие произведения.

Фортепианные сочинения также вышли уже полностью, за исключением мелких пьес (из запланированных шести томов полностью вышли три, ряд произведений, включенных в другие три тома, появился отдельными выпусками). Изданы и основные вокальные произведения Дворжака.

Медленнее всего публикуется оперное наследие композитора, что объясняется, впрочем, его чрезвычайно большим объемом, а также тем обстоятельством, что некоторые ранние произведения очень плохо закрепляются в постоянном репертуаре оперных театров. Последнее затрудняет попытки издателей сделать серию хотя бы частично рентабельной. Оперное наследие, из которого опубликованы пока лишь «Русалка» и «Якобинец» (сейчас готовится опера «Черт и Кача», фортепианное переложение которой вместе с русским переводом либретто С. Михалкова вышло в СССР в 1956 году), потребует еще многих лет упорного труда, хотя бы уже по той причине, что Дворжак и после исполнения своих опер продолжал их дорабатывать, вносил многочисленные изменения и даже заново писал отдельные части, создавая тем самым несколько редакций, которые должны быть учтены в научно-критическом издании и отмечены в комментариях.

Публикация основных ораторий будет завершена выходом «Свадебных рубашек». Некоторые мелкие произведения предполагается издать к 1970 году.

Партитуры всех произведений выходят в крупноформатном издании, за исключением камерных смычковых сочинений, партитуры которых печатаются малым, так называемым карманным форматом, и лишь отдельные голоса — крупным форматом; однако в конце серии и эти партитуры будут выпущены в томах большого формата. Одновременно с оркестровыми произведениями издается соответственный оркестровый материал, с кантатами — хоровые партии и фортепианные переложения. Последние, разумеется, сопровождают и оперные партитуры.

Цель нашего издания заключается не только в сведении воедино богатого наследия одного из крупнейших

мастеров как чешской, так и мировой музыки. Значение издания состоит также в том, что оно позволяет более глубоко и всесторонне постичь самую сущность творческого процесса композитора. Анализ неоднократно исправленных, настойчиво совершенствованных эскизов, набросков, партитур поможет окончательно развеять старую легенду о «естественном», «инстинктивном», «интуитивном» таланте и творческом методе Дворжака, рожденную в эпоху неоромантизма в музыкальной критике. Сегодня мы ясно представляем себе, как упорно, целеустремленно и продуманно, оттачивая свое техническое мастерство, стремился Дворжак к наиболее совершенной, самостоятельной, экономной, лаконичной форме выражения своих мыслей, как велики были его творческая дисциплина и трудолюбие. В этом смысле творчество Дворжака является как бы связующим звеном между музыкальным классицизмом и современностью, здоровым противовесом спекулятивным, а иногда и декадентским тенденциям. В творчестве великого композитора воплощена непоколебимая вера в выразительную и эмоциональную силу человеческой и искренней, полнокровной и самобытной музыки.

В. КИСЕЛЕВ

***А. Дворжак в русской
периодической печати (1880 — 1904)***

Библиография

Настоящая библиография охватывает период с 1880 года, первого исполнения произведений А. Дворжака в России, по 1904 год. Смерть Дворжака 1 мая 1904 года вызвала большое количество откликов русской прессы и многочисленные исполнения его сочинений. Этому немало способствовали гастроли оркестра Пражской филармонии в летний сезон 1904 года в Павловске. Русские же концертные организации откликнуться на смерть Дворжака, естественно, смогли только осенью. Поэтому данная библиография доведена до конца 1904 года.

Первый раздел, снабженный порядковыми номерами, охватывает восемьдесят семь концертных исполнений произведений Дворжака. В процессе составления библиографии удалось установить еще значительное количество концертов, не получивших откликов в прессе. Поэтому настоящая библиография не является исчерпывающей и не дает полного представления о жизни музыки Дворжака в России.

В приложении к первому разделу помещен список сочинений Дворжака, упомянутых в отзывах прессы. В списке у каждого сочинения проставлен порядковый номер концертного исполнения в хронологии.

Второй раздел, не имеющий порядковых номеров, включает разные материалы о Дворжаке. Некоторые из них связаны с приездом Дворжака в Россию и часто содержат краткие биографические сведения о композиторе, другие представляют собой многочисленные некрологи Дворжака.

Многие отзывы не имеют заглавий, а помещены в газетных разделах «Театр и музыка», «Театральное эхо» и других. В этих случаях названия газетных разделов, так же как и фамилии авторов (в случае раскрытия псевдонимов), даются в квадратных скобках.

I

1. 1880 год, 8 ноября, Петербург. А. Дворжак. «Славянская рапсодия» As-dur op. 45 № 3. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Э. Ф. Направника. [Без подписи]. Четвертое симфоническое собрание. «Голос», 1880, 10 ноября, № 311.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1880, 11 ноября, № 1691.

К. Галлер. [Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1880, 11 ноября, № 300.

[Без подписи]. Im vierten Symphonie-Concert der Russischen Musikalischen Gesellschaft. «St.-Petersburger Herold», 1880, 13 ноября, № 318.

К. Галлер. Итальянская опера. — Четвертое симфоническое собрание. «Молва», 1880, 14 ноября, № 315.

Н. Соловьев. Музыкальное обозрение. «С.-Петербургские ведомости», 1880, 15 ноября, № 315.

- Ernst Meyer. Viertes Konzert der Russischen Musikalischen Gesellschaft. «St.-Petersburger Zeitung», 1880, 17 ноября, № 322.
V. P. [П. Л. Ваксель]. Chronique musicale. «Journal de St.-Petersbourg», 1880, 3 декабря, № 324.
2. 1880 год, 15 ноября, Москва. А. Дворжак. «Славянские танцы» ор. 46 №№ 1, 2, 5, 8. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Н. Г. Рубинштейна.
О. Л-н [О. Я. Левенсон]. Музыкальная хроника. «Русские ведомости», 1880, 15 ноября, № 294.
О. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1880, 18 ноября, № 136.
Ignotus [С. В. Флеров]. Четвертое симфоническое собрание. «Московские ведомости», 1880, 19 ноября, № 321.
А. Р-дзе [А. С. Размадзе]. Музыкальные очерки и заметки. XXXIII. «Русский курьер», 1880, 20 ноября, № 317.
[Без подписи]. Последний симфонический концерт. «Современные известия», 1880, 20 ноября, № 321.
О. Л-н [О. Я. Левенсон]. Музыкальная хроника. «Русские ведомости», 1880, 22 ноября, № 301.
3. 1882 год, 2 октября, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur ор. 51. Третье квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: Н. В. Галкин, Н. В. Дегтярев, К. Н. Пушилов, А. В. Кузнецов.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Голос», 1882, 4 октября, № 269.
*** [Ц. А. Кюн]. Музыкальные заметки. «Голос», 1882, 6 октября, № 271.
-w. Die Kaiserlich russische Musikgesellschaft. «St.-Petersburger Herold», 1882, 6 октября, № 279.
[Без подписи. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St.-Petersbourg», 1882, 12 октября, № 272.
Нота. Музыкальные очерки. «Минута», 1882, 13 октября, № 254.
Ernst Meyer. Konzert-Saison 1882/83. «St.-Petersburger Zeitung», 1882, 13 октября, № 286.
М. Иванов. Музыкальные наброски. «Новое время», 1882, 18 октября, № 2385.
4. 1882 год, 25 октября, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur ор. 51. Второе квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: И. В. Гржимали, А. А. Гильф, К. О. Бабушка, В. Ф. Фитценгаген.
О. Л-н [О. Я. Левенсон]. Музыкальная хроника. «Русские ведомости», 1882, 30 октября, № 297.
Молодой музыкант [С. Н. Кругликов]. Музыкальная хроника. «Современные известия», 1882, 30 октября, № 300.

- Ignotus [С. В. Флеров]. Музыкальная хроника. «Московские ведомости», 1882, 3 ноября, № 305.
5. 1884 год, 22 декабря, Москва. А. Дворжак. «Славянская рапсодия» D-dur op. 45 № 1. Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением М. Эрдмансдёрфера.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Московские ведомости», 1884, 25 декабря, № 357.
- Молодой музыкант [С. Н. Кругликов]. Музыкальная хроника. «Современные известия», 1885, 19 января, № 18.
6. 1887 год, 25 февраля, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51. Десятое собрание Петербургского общества камерной музыки. Исполнители: П. Пустарнаков, Эрб, Гейзе, Н. Н. Логановский.
Н. Соловьев. [Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1887, 27 февраля, № 56.
[Без подписи]. Десятое собрание «С.-Петербургского общества камерной музыки». «Петербургский листок», 1887, 27 февраля, № 55.
- Ф. П. [Театр, музыка и зрелища]. «Сын отечества», 1887, 28 февраля, № 54.
«Минута», 1887, 28 февраля, № 54.
- *** [Ц. А. Кюи]. С.-Петербургское общество камерной музыки. «Музыкальное обозрение», 1887, 5 марта, № 22, стр. 172.
7. 1887 год, 19 и 20 декабря, Москва. А. Дворжак. «Гуситская увертюра» op. 67. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества и второй общедоступный концерт под управлением М. Эрдмансдёрфера.
Эсс IV [С. В. Юферов]. Пятое симфоническое собрание и второй общедоступный концерт. «Московские ведомости», 1887, 19 декабря, № 349.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Новости дня», 1887, 21 декабря, № 350.
[Без подписи]. Пятое симфоническое собрание и последний общедоступный концерт Русск. музыкального общества. «Русский курьер», 1887, 22 декабря, № 352.
- h- Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1887, 23 декабря, № 293.
- Н. К-инъ. [Н. Д. Кашкин. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1887, 29 декабря, № 358.
8. 1888 год, 20 февраля, Петербург. А. Дворжак. «Гуситская увертюра» op. 67. Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Л. С. Ауэра.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1888, 22 февраля, № 4305.

[Без подписи]. Восьмое симфоническое собрание. «Петербургский листок», 1888, 22 февраля, № 52.

V. P. [П. Л. Ваксель. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St.-Petersbourg», 1888, 23 февраля, № 52.

Ц. Кюн. Восьмое симфоническое собрание. «Гражданин», 1888, 24 февраля, № 55.

Н. Соловьев. Восьмое симфоническое собрание. — Концерт в пользу «Красного Креста». — Концерт г-жи Лешетицкой. — Дебют г-жи Смирновой. «Новости и Биржевая газета», 1888, 24 февраля, № 54.

К. Галлер. Музыкальное обозрение. «С.-Петербургские ведомости», 1888, 24 февраля, № 55.

9. 1890 год, 27 февраля, Москва. А. Дворжак. Симфония № 5 F-dur op. 76; Andante из серенады для духовых инструментов op. 44; скерцо-каприччиозо op. 66; «Славянская рапсодия» D-dur op. 45 № 1; симфонические вариации на оригинальную тему op. 78. Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Дворжака.

Г. К. [Г. Э. Колюс]. Восьмое симфоническое собрание. «Московские ведомости», 1890, 2 марта, № 60.

[Без подписи]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1890, 2 марта, № 51.

Меломан [С. И. Слепушкин]. Восьмое симфоническое собрание. «Новости дня», 1890, 2 марта, № 2394.

[Без подписи. Текущие новости]. «Театр и жизнь», 1890, 2 марта, № 482.

Z. [О. А. Комиссаржевский]. наброски музыканта. «Московский листок», 1890, 3 марта, № 62.

XII. [А. П. Лукин и Н. И. Кичеев]. Московские письма. «Новости и Биржевая газета», 1890, 3 марта, № 61.

Н. Кинь [Н. Д. Кашкин. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1890, 9 марта, № 66.

[Без подписи]. Москва. «Театральный мирок», 1890, 11 марта, № 72.

[Без подписи]. Moskau, 5 März. «St.-Petersburger Herold», 1890, 12 марта, № 71.

Н. Кашкин. Музыкальное обозрение. «Русское обозрение», 1890, март, стр. 334—337.

10. 1890 год, 10 марта, Петербург. А. Дворжак. Симфония № 6 D-dur op. 60; скерцо-каприччиозо op. 66. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Дворжака.

П. В. [П. П. Веймарн]. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества. «Минута», 1890, 12 марта, № 68.

Н. Соловьев. Девятое симфоническое собрание. «Новости и Биржевая газета», 1890, 12 марта, № 70.

[Без подписи. Театральный курьер]. «Петербургский листок», 1890, 12 марта, № 69.

П. В. [П. П. Веймарн]. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества. «Сын отечества», 1890, 12 марта, № 68.

Г. Симфоническое собрание — Общедоступный концерт. «Биржевые ведомости», 1890, 13 марта, № 71.

-la-. Das neunte Symphonie-Konzert. «St.-Petersburger Zeitung», 1890, 13 марта, № 72.

Дм. Н-ский [Д. П. Никольский]. 9-е симфоническое собрание императорского Русского музыкального общества. «Гражданин», 1890, 14 марта, № 73.

V. P. [П. Л. Ваксель]. Société Musicale Russe. «Journal de St.-Petersbourg», 1890, 14 марта, № 68.

Л. [В. С. Баскин. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1890, 14 марта, № 71.

[П. П. Веймарн]. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества. «Баян», 1890, 15 марта, № 3.



[Музыкальное обозрение]. «Свет», 1890, 15 марта, № 61.

Eugen Rap-hoph. Neuntes Symphonieconcert der Kaiserlich Russischen Musikalischen Gesellschaft. «St.-Petersburger Herold», 1890, 16 марта, № 75.

В. Баскин. Симфонические собрания. «Всемирная иллюстрация», 1890, 28 апреля, № 1110.

Ларош. Музыкальное письмо из Петербурга. «Московские ведомости», 1890, 30 апреля, № 117.

11. 1890 год, 11 марта, Москва. А. Дворжак. «Stabat mater» op. 58. В лютеранской церкви св. Петра и Павла под управлением И. Барта. Солисты: С., А. И. Книппер, Б., Глазер, хор и орган.

[Без подписи]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1890, 8 марта, № 56.

[Без подписи]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1890, 10 марта, № 58.

Е. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1890, 14 марта, № 61.

12. 1892 год, 10 октября, Петербург. А. Дворжак. Квинтет A-dur op. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Первое квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: Е. А. Кюне, Л. С. Ауэр, Э. Э. Крюгер, Н. В. Галкин, А. В. Вержбилович.

Г. Га-чъ. Первое квартетное собрание. «Биржевые ведомости», 1892, 12 октября, № 281.

И. Р. [Театр и музыка]. «День», 1892, 12 октября, № 1560.

Н. Соловьев. Первое квартетное собрание. «Новости и Биржевая газета», 1892, 12 октября, № 282.

В. Б. [В. С. Баскин. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1892, 12 октября, № 281.

[Без подписи]. Первое квартетное собрание. «Петербургский листок», 1892, 12 октября, № 280.

П. Веймарн. Первое квартетное собрание Русского музыкального общества. «Сын отечества», 1892, 12 октября, № 278.

V. P. [П. Л. Ваксель. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St.-Petersbourg», 1892, 13 октября, № 274.

Е. К. Первое квартетное собрание. «С.-Петербургские ведомости», 1892, 13 октября, № 279.

Eugen Rap-hoph. Die erste Quartettsoirée der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. «St.-Petersburger Herald», 1892, 14 октября, № 288.

13. 1895 год, 31 января, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51. Первое квартетное собрание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

Арсений Корещенко. Русское музыкальное общество. «Московские ведомости», 1895, 2 февраля, № 33.

E. R-w [Э. К. Розенов]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1895, 2 февраля, № 32.

Э. Р. [Э. К. Розенов. Театр и музыка]. «Новости дня», 1895, 2 февраля, № 4182.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Русский листок», 1895, 2 февраля, № 32.

14. 1895 год, 2 февраля, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет C-dur op. 61. Второе квартетное собрание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

Арсений Корещенко. Русское музыкальное общество. «Московские ведомости», 1895, 4 февраля, № 35.

Э. Р. [Э. К. Розенов]. 2-е квартетное собрание. «Новости дня», 1895, 4 февраля, № 4184.

- Н. Кинь [Н. Д. Кашкин. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1895, 4 февраля, № 35.
- E. R-w [Э. К. Розенов]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1895, 6 февраля, № 36.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Русский листок», 1895, 6 февраля, № 36.
15. 1895 год, 6 февраля, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51. Первое квартетное собрание Чешского квартета: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
- П. В. [П. П. Веймарн]. Богемские квартетисты в экстренном собрании Русского музыкального общества. «Сын отечества», 1895, 7 февраля, № 37.
- Г. Га-чъ. Чешский квартет. «Биржевые ведомости», 1895, 8 февраля, № 39.
- П. Веймарн. Богемские квартетисты. «Гражданин», 1895, 8 февраля, № 39.
- Дизз [Г. А. Блох. Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1895, 8 февраля, № 39.
- [Без подписи]. Богемский квартет. «Петербургский листок», 1895, 8 февраля, № 38.
- V. P. [П. Л. Ваксель. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St.-Petersbourg», 1895, 8 февраля, № 37.
- At. Die Aufführungen des böhmischen Streich-Quartetts. «St.-Petersburger Zeitung», 1895, 19 февраля, № 50.
- А. В. Оссовский. Два экстренных вечера. Богемский квартет. «Русская музыкальная газета», 1895, № 3, стлб. 204—205.
16. 1895 год, 8 февраля, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет C-dur op. 61. Второе квартетное собрание Чешского квартета: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
- Г. Га-чъ. Чешский квартет. «Биржевые ведомости», 1895, 10 февраля, № 41.
- Др. [А. К. Дрейер]. Богемский квартет. «Гражданин», 1895, 10 февраля, № 41.
- Дизз [Г. А. Блох. Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1895, 10 февраля, № 41.
- В. Ладов. [В. К. Фролов]. Второе собрание богемских квартетистов. «Петербургский листок», 1895, 10 февраля, № 40.
- П. В. [П. П. Веймарн]. Второе квартетное собрание богемцев. «Сын отечества», 1895, 10 февраля, № 40.
- V. P. [П. Л. Ваксель. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St. Pétersbourg», 1895, 10 февраля, № 39.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1895, 11 февраля, № 6809.

- At. Die Aufführung des böhmischen Streich-Quartetts. «St. Petersburg Zeitung», 1895, 19 февраля, № 50.
- А. В. Оссовский. Два экстренных вечера. Богемский квартет. «Русская музыкальная газета», 1895, № 3, стлб. 204—205.
17. 1895 год, 7 декабря, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет d-moll op. 34. Третье квартетное собрание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
- В. В. [Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1895, 9 декабря, № 340.
- Арсений Корещенко. Русское музыкальное общество. «Московские ведомости», 1895, 10 декабря, № 340.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Русский листок», 1895, 10 декабря, № 342.
- Е. R-w [Э. К. Розенов]. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1895, 10 декабря, № 332.
18. 1896 год, 14 февраля, Петербург. А. Дворжак. Квартет Es-dur op. 87 для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. Шестое собрание Петербургского общества камерной музыки. Исполнители: сестры Р., С., Л., Э. Редер.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1896, 17 февраля, № 7173.
- Е. R. [Е. Рапгоф. Theater, Musik und Kunst]. «St.-Petersburger Herold», 1896, 17 февраля, № 48.
19. 1896 год, 17 февраля, Петербург. А. Дворжак. Квартет Es-dur op. 87 для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. Концерт сестер Р., С., Л., Э. Редер.
- la- [Theater, Musik und Kunst]. «St.-Petersburger Herold», 1896, 19 февраля, № 50.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «С.-Петербургские ведомости», 1896, 20 февраля, № 49.
20. 1896 год, 2 марта, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51. Третье квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
- Л. Гончаров. 3-е квартетное собрание Киевского отделения Русского музыкального общества. «Жизнь и искусство», 1896, 7 марта, № 67.
21. 1897 год, 13 октября, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет As-dur op. 105. Второе квартетное собрание (первой серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

[Без подписи]. Второе квартетное собрание. «Московские ведомости», 1897, 15 октября, № 284.

-I. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1897, 16 октября, № 278.

Э. Р. [Э. К. Розенов]. 2-е квартетное собрание. «Новости дня», 1897, 16 октября, № 5162.

[Без подписи]. Второе квартетное собрание Русского музыкального общества. «Русский листок», 1897, 16 октября, № 284. А. Г. [А. Д. Гринецкий]. В квартетных собраниях. «Русское слово», 1897, 16 октября, № 277.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1897, 17 октября, № 287.

Ив. Липаев. Музыкальная жизнь Москвы. «Русская музыкальная газета», 1897, № 12, стлб. 1810.

22. 1897 год, 17 октября, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет As-dur op. 105. Экстренное квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

А. К. [А. Каневцов]. Концерт Чешского квартета. «Жизнь и искусство», 1897, 19 октября, № 289.

В. Чечотт. [Театр и искусство]. «Киевлянин», 1897, 21 октября, № 291.

23. 1897 год, 1 ноября, Москва. А. Дворжак. «Водяной», симфоническая поэма op. 107. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова.

[Без подписи]. Второе симфоническое собрание. «Московские ведомости», 1897, 1 ноября, № 301.

[Без подписи]. Симфонические собрания. «Русский листок», 1897, 2 ноября, № 301.

Э. Р. [Э. К. Розенов]. 2-е симфоническое собрание. «Новости дня», 1897, 3 ноября, № 5180.

М. Р. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1897, 4 ноября, № 296.

Ю. Э. [Ю. Д. Энгель. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1897, 4 ноября, № 305.

А. Г. [А. Д. Гринецкий]. В симфонических собраниях. «Русское слово», 1897, 4 ноября, № 296.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Московские ведомости», 1897, 5 ноября, № 305.

Ив. Липаев. Музыкальная жизнь Москвы. «Русская музыкальная газета», 1897, № 12, стлб. 1811—1812.

24. 1897 год, 20 ноября, Москва, А. Дворжак. «Думки», трио для фортепиано, скрипки и виолончели op. 90. Первое квартетное со-

- брание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители: М. Пауэр, Ф. Занц, Г. Грюнфельд.
 [Без подписи]. Квартетное собрание. «Московские ведомости», 1897, 20 ноября, № 320.
 [Без подписи]. Квартетное собрание. «Московские ведомости», 1897, 22 ноября, № 322.
 Э. Р. [Э. К. Розенов]. Квартетное собрание. «Новости дня», 1897, 22 ноября, № 5199.
 М. Р. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1897, 22 ноября, № 315.
 А. Гр. [А. Д. Гриневский]. В квартетных собраниях. «Русское слово», 1897, 23 ноября, № 315.
 Ив. Липаев. Музыкальная жизнь Москвы. «Русская музыкальная газета», 1898, № 2 (февраль), стлб. 199.
25. 1898 год, 16 марта, Москва. А. Дворжак. «Карнавал», увертюра ор. 92. Десятое симфоническое собрание Филармонического общества под управлением В. Кэса.
 [Без подписи]. Последний абонементный концерт Филармонического общества. «Московские ведомости», 1898, 18 марта, № 76.
 [Без подписи]. Десятое филармоническое собрание. «Русский листок», 1898, 18 марта, № 77.
 -щ.-[Н. Р. Кочетов. По театрам]. «Московский листок», 1898, 19 марта, № 78.
 А. Гр. [А. Д. Гриневский]. 10 Филармоническое собрание. «Русское слово», 1898, 20 марта, № 79.
 [Без подписи]. Die musikalische Woche. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1898, 24 марта, № 80.
 Ив. Липаев. Музыкальная жизнь Москвы. «Русская музыкальная газета», 1898, № 4 (апрель), стлб. 403.
26. 1898 год, 18 марта, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur ор. 51. Первый вечер камерной музыки артистов Придворного оркестра. Исполнители: В. П. Курнакович, Л. Гарпер, Г. И. Варлих, В. Ф. Алоис.
 Emil Bormann. Die Solisten der Kaiserlichen Hofkapelle. «St.-Petersburger Zeitung», 1898, 24 марта, № 83.
27. 1899 год, 26 января, Тифлис. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Н. С. Кленовского.
 [Без подписи. Театр и музыка]. «Кавказ», 1899, 25 января, № 23.
 Tromba. [Театр и музыка]. «Кавказ», 1899, 28 января, № 26.

- D-moll [П. М. Долуханов]. 3-е симфоническое собрание. «Новое обозрение», 1899, 28 января, № 5173.
28. 1899 год, 26 января, Одесса. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Первый концерт Чешского квартета: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
 М. [А. В. Мазаракий]. Квартетное собрание. «Одесские новости», 1899, 28 января, № 4525.
 Legato. Чешский квартет. «Одесский листок», 1899, 28 января, № 26.
 Viola. [А. В. Мазаракий]. Чешский квартет. «Театр», 1899, 28 января, № 26.
 Ив. Лабинский. Чешский квартет. «Южное обозрение», 1899, 28 января, № 711.
 А. М-зркий [А. В. Мазаракий]. Музыка в провинции. Одесса. «Русская музыкальная газета», 1899, № 8, стлб. 259.
29. 1899 год, 5 февраля, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет G-dur op. 106. Первый концерт Чешского квартета: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
 Н. К. Квартетный вечер. «Петербургский листок», 1899, 6 февраля, № 36.
 [Без подписи. Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1899, 7 февраля, № 38.
 [Без подписи. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1899, 7 февраля, № 37.
 R. Aloys Mooser. Concert de Quatuor Bohémien. «Journal de St.-Petersbourg», 1899, 7 февраля, № 36.
 -ts-. Erster Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts. «St.-Petersburger Zeitung», 1899, 10 февраля, № 41.
30. 1899 год, 4 октября, Рига. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Первый концерт Чешского квартета: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
 Всев. Ч-ин [Вс. Е. Чешихин]. Концерт чешского струнного квартета. «Прибалтийский листок», 1899, 5 октября, № 216.
 А. Якобс. Концерт. «Рижский вестник», 1899, 5 октября, № 216.
31. 1899 год, 14 октября, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет G-dur op. 106. Первое квартетное собрание (первой серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, И. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
 [Без подписи]. Первое квартетное собрание музыкального общества. «Русский листок», 1899, 15 октября, № 282.
 Н. Кашкин. Четский квартет. «Московские ведомости», 1899, 16 октября, № 285.
 Ю. Э. [Ю. Д. Энгель. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1899, 16 октября, № 286.

Вох [Г. Я. Черешнев]. Первое квартетное собрание. «Русское слово», 1899, 17 октября, № 287.

-с. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1899, 22 октября, № 284.

Ив. Липаев. Из Москвы. «Русская музыкальная газета», 1899, № 43, стлб. 1084.

32. 1899 год, 23 октября, Тифлис. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51. Первое квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: М. В. Сербулов, В. Р. Вильшау, Г. С. Дюбер, И. И. Бурнан.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Кавказ», 1899, 25 октября, № 280.

33. 1899 год, 23 ноября, Харьков. А. Дворжак. Квинтет A-dur op. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Первое камерное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: А. Ю. Ентш, К. К. Горский, С. И. Дочевский, Ф. В. Кучера, С. С. Глазер.

Дон Дизз [В. И. Сокальский]. Музыкальные заметки. «Южный край», 1899, 25 ноября, № 6497.

Р. Геника. Музыка в провинции. Харьков. «Русская музыкальная газета», 1900, № 1, стлб. 25.

34. 1900 год, 8 января, Петербург. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Н. С. Кленовского.

В. Ладов [В. К. Фролов]. Шестое симфоническое собрание. «Петербургский листок», 1900, 9 января, № 8.

Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. Шестое симфоническое собрание. «Биржевые ведомости», 1900, 10 января, № 9.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1900, 10 января, № 8574.

Григ. Блох (А). Шестое симфоническое собрание. «Новости и Биржевая газета», 1900, 10 января, № 10.

В. Б. [В. С. Баскин. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1900, 10 января, № 9.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Россия», 1900, 10 января, № 255.

А. К. [А. П. Коптяев]. Шестое симфоническое собрание. «С.-Петербургские ведомости», 1900, 10 января, № 9.

Э. Н. Борман. Шестое симфоническое собрание. «Северный курьер», 1900, 10 января, № 68.

П. В. [П. П. Веймарн]. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества. «Сын отечества», 1900, 10 января, № 10.

М. G. [М. А. Гольденблум]. Das sechste Symphonie-Concert der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft. «St.-Petersburger Herald», 1900, 11 января, № 11.

R. Aloys Mooser. La vie musicale. «Journal de St.-Petersbourg», 1900, 14 января, № 12.

[Без подписи]. Концерты. «Русская музыкальная газета», 1900, № 3, стлб. 85—86.

35. 1900 год, 22 января, Москва. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Шестое симфоническое собрание московского Филармонического общества под управлением В. Кэса.

[Без подписи]. Филармоническое общество. «Московские ведомости», 1900, 24 января, № 24.

-щ.- [Н. Р. Кочетов. Театр и музыка]. «Московский листок», 1900, 24 января, № 24.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1900, 24 января, № 24.

Самаров [И. В. Липаев]. Симфоническое собрание. «Русский листок», 1900, 24 января, № 24.

-с-. Musik. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1900, 25 января, № 23.

Э. Р. [Э. К. Розенов]. В концертах. «Новости дня», 1900, 25 января, № 5988.

Ив. Липаев. Из Москвы. «Русская музыкальная газета», 1900, № 6, стлб. 183.

36. 1900 год, 11 марта, Киев. А. Дворжак. «Легенда» op. 59. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Н. Виноградского.

Тон [В. В. Пухальский]. Экстренное (VI) симфоническое собрание. «Киевлянин», 1900, 15 марта, № 75.

В. Чечотт. Киевское отделение императорского Русского музыкального общества. «Киевская газета», 1900, 16 марта, № 94.

В. Петр. Письмо в редакцию. «Киевское слово», 1900, 19 марта, № 4381.

Баян [Н. В. Лысенко]. Музыка в провинции. Киев. «Русская музыкальная газета», 1900, № 15-16, стлб. 443.

37. 1900 год, 16 марта, Харьков. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Концерт Чешского квартета: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Южный край», 1900, 19 марта, № 6609.

38. 1900 год, 28 марта, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет As-dur op. 105. Концерт Чешского квартета: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

А. Каневцов. Камерное собрание московского трио и концерт Чешского квартета. «Жизнь и искусство», 1900, 30 марта, № 90.

39. 1900 год, 14 июля, Павловск. А. Дворжак. «Славянская рапсодия» As-dur op. 45 № 3. Десятый симфонический вечер под управлением А. Иернефельдта.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1900, 16 июля, № 8758.

Г. [Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1900, 16 июля, № 195.

А. К. [А. П. Коптяев]. Десятый симфонический вечер. «С.-Петербургские ведомости», 1900, 16 июля, № 192.

М. Г. [М. А. Гольденблум]. Das zehnte Symphonie-Concert in Pawlowsk. «St.-Petersburger Herold», 1900, 17 июля, № 197.

40. 1900 год, 19 августа, Павловск. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Шестой платный вечер под управлением О. Недбала.

[Без подписи]. Павловский вокзал. «Петербургский листок», 1900, 20 августа, № 228.

Н. [Театр и музыка]. «Новое время», 1900, 21 августа, № 8794.

Д. Н. [Д. Н. Соловьев]. Чешский вечер в Павловске. «Новости и Биржевая газета», 1900, 21 августа, № 231.

А. К. [А. П. Коптяев]. Благотворительный концерт г-жи Долиной. «С.-Петербургские ведомости», 1900, 21 августа, № 228.

М. Г. [М. А. Гольденблум]. Concert zum Besten der Spar- und Hilfscasse der Dienenden der Zarskoie Sselos Eisenbahn. «St.-Petersburger Herold», 1900, 22 августа, № 233.

Е. В. [Э. Н. Борман]. Vauxhall Pawlowsk. «St.-Petersburger Zeitung», 1900, 22 августа, № 235.

R. Aloys Mooser. Concert symphonique de bienfaisance à Pawlowsk. «Journal de St.-Petersbourg», 1900, 25 августа, № 224.

Н. Кр. Концерты в Павловске. «Русская музыкальная газета», 1900, № 35-36, стлб. 797.

41. 1900 год, 25 ноября, Киев. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Н. Виноградского.

Ст. 2-е симфоническое собрание. «Киевское слово», 1900, 28 ноября, № 4632.

В. Чечотт. Киевское отделение императорского Русского музыкального общества. «Киевская газета», 1900, 2 декабря, № 352.

42. 1900 год. 27 декабря, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет As-dur op. 105. Концерт в пользу недостаточных учащихся училища церкви Христа-спасителя. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

[Без подписи]. Чешский квартет. «Петербургская газета», 1900, 28 декабря, № 357.

[Без подписи]. Чешский концерт. «Петербургский листок», 1900, 28 декабря, № 357.

А. К. [А. П. Коптяев]. Камерный концерт. «С.-Петербургские ведомости», 1900, 28 декабря, № 355.

Н. С. [Н. Ф. Соловьев. Театр, музыка и искусство]. «Биржевые ведомости», 1900, 29 декабря, № 354.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1900, 29 декабря, № 8922.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новости и Биржевая газета», 1900, 29 декабря, № 359.

П. В. [П. П. Веймарн. Театр и музыка]. «Россия», 1900, 29 декабря, № 603.

А. М. [А. А. Матова]. Чешский концерт. «Свет», 1900, 29 декабря, № 346.

Zw. Tschechisches Konzert. «St.-Petersburger Zeitung», 1900, 29 декабря, № 364.

М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Concert zum Besten der unbemittelten Schüler der Schule an der Jesus-Kirche. «St.-Petersburger Herald», 1900, 30 декабря, № 362.

43. 1900 год, 30 декабря, Москва. А. Дворжак. «Голубок», симфоническая поэма op. 110; «Карнавал», увертюра op. 92. Концерт в пользу Общества попечения о немущих и нуждающихся в защите детях и Елисаветинского приюта под управлением О. Недбала.

[Без подписи]. Вечер чешской музыки. «Московские ведомости», 1901, 1 января, № 1.

Ю. Э. [Ю. Д. Энгель]. Чешский концерт. «Русские ведомости», 1901, 2 января, № 2.

44. 1901 год, 2 января, Петербург. А. Дворжак. «Голубок», симфоническая поэма, op. 110; «Карнавал», увертюра op. 92. Концерт в пользу общины сестер милосердия св. Георгия под управлением О. Недбала.

В. Б. [В. С. Баскин]. Первый чешский симфонический концерт. «Петербургская газета», 1901, 3 января, № 2.

В. Л. [В. К. Фролов]. Чешский симфонический концерт. «Петербургский листок», 1901, 3 января, № 2.

А. Коптяев. Симфонический чешский концерт. «С.-Петербургские ведомости», 1901, 3 января, № 2.

- Н. Соловьев. Чешский концерт. «Биржевые ведомости», 1901, 4 января, № 4.
- М. Г. [М. А. Гольденблум]. Чешский симфонический концерт. «Новости и Биржевая газета», 1901, 4 января, № 4.
- Zw. Erstes tschechisches Symphoniekonzert. «St.-Petersburger Zeitung», 1901, 4 января, № 4.
- М. Г. [М. А. Гольденблум]. Tschechisches Symphoniekonzert. «St.-Petersburger Herold», 1901, 4 января, № 4.
45. 1901 год, 22 марта, Харьков. А. Дворжак. «Славянская рапсодия» D-dur op. 45 № 1. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением И. И. Слатина.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Южный край», 1901, 24 марта, № 6970.
46. 1901 год, 7 ноября, Варшава. А. Дворжак. «Полудница», симфоническая поэма op. 108. Второй симфонический вечер под управлением К. Прохазки.
Р. У. [Театр и музыка]. «Варшавский дневник», 1901, 9 ноября, № 308.
47. 1901 год, 22 ноября, Варшава. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Третий симфонический концерт Варшавской филармонии под управлением Э. Млынарского.
Roog Jorick. [Театр и музыка]. «Варшавский дневник», 1901, 25 ноября, № 324.
48. 1901 год, 28 ноября, Астрахань. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95, Adagio из концерта h-moll для виолончели с оркестром op. 104. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Л. Горелова. Солист В. Мареш.
До-диез. Четвертое симфоническое собрание. «Астраханский вестник», 1901, 30 ноября, № 3735.
А-в. Симфоническое собрание. «Прикаспийская газета», 1901, 30 ноября, № 288.
49. 1902 год, 16 января, Петербург. А. Дворжак. Квнтет As-dur op. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Пятое квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: М. Фидлер, Л. С. Ауэр, Э. Э. Крюгер, С. П. Коргуев, А. В. Вержбилович.
В. Л. [В. К. Фролов]. Пятое квартетное собрание. «Петербургский листок», 1902, 17 января, № 16.
А. К. [А. П. Коптяев]. Квартетное собрание. «С.-Петербургские ведомости», 1902, 18 января, № 17.
-to-. Fünfter Quartettabend der Kaiserlich Russischen Musikali-

schen Gesellschaft. «St.-Petersburger Zeitung», 1902, 19 января, № 19.

50. 1902 год, 19 января, Москва. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова.

Ю. Э. [Ю. Д. Энгель]. К сегодняшнему симфоническому концерту. «Русские ведомости», 1902, 19 января, № 19.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Курьер», 1902, 20 января, № 20.

Р. [О. Риземан]. 6-tes Symphoniekonzert der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1902, 20 января, № 19.

А. Г. [А. Д. Гриневский]. Шестое симфоническое собрание императорского Русского музыкального общества. «Курьер», 1902, 22 января, № 22.

Ю. Э. [Ю. Д. Энгель. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1902, 23 января, № 23.

Ив. Липаев. Московские письма. «Русская музыкальная газета», 1902, № 4, стлб. 117.

51. 1902 год, 24 января, Москва. А. Дворжак. Квинтет A-dur ор. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Второе квартетное собрание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители: Э. Консоло, И. В. Гржимали, М. И. Пресс, Н. Н. Соколовский, А. Э. фон Глен.

А. Г. [А. Д. Гриневский]. Второе квартетное собрание. «Курьер», 1902, 28 января, № 28.

Р. [О. Риземан]. Quartettabend der Kais. Russ. Musikgesellschaft. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1902, 25 января, № 24.

52. 1902 год, 18 февраля, Тифлис. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением М. В. Сербулова.

[Без подписи]. Симфоническое собрание. «Новое обозрение», 1902, 20 февраля, № 5970.

* * * Казенный театр. «Тифлисский листок», 1902, 20 февраля, № 43.

Мі. Четвертое симфоническое собрание. «Кавказ», 1902, 21 февраля, № 49.

53. 1902 год, 26 июня, Сестрорецк. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Шестой симфонический концерт под управлением А. Л. Горелова.

- [Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1902, 28 июня, № 9451.
- Ю. К. [Ю. В. Курдюмов]. Сестрорецкий курзал. «Петербургский листок», 1902, 28 июня, № 174.
54. 1902 год, 24 сентября, Варшава. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Первый филармонический вечер. Исполнители — Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
Роог Јоріск. Открытие Филармонии: Чешский квартет. «Варшавский дневник», 1902, 26 сентября, № 264.
55. 1902 год, 28 сентября, Петербург. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Концерт Чешского квартета: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
В. Б. [В. С. Баскин]. Богемский струнный квартет. «Петербургская газета», 1902, 29 сентября, № 267.
Н. Соловьев. [Музыка]. «Биржевые ведомости», 1902, 30 сентября, № 266.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1902, 30 сентября, № 9545.
- М. Г-ъ [М. А. Гольденблюм]. Богемский квартет. «Новости и Биржевая газета», 1902, 30 сентября, № 269.
- А. К. [А. П. Коптяев]. Концерт богемского квартета. «С.-Петербургские ведомости», 1902, 30 сентября, № 267.
- М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Das böhmische Streichquartett. «St.-Petersburger Herold», 1902, 1 октября, № 272.
-to-. Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts. «St.-Petersburger Zeitung», 1902, 1 октября, № 274.
56. 1902 год, 1 октября, Рига. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur op. 96. Первый концерт Чешского квартета: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.
А. Г. фон Гижицкий. Концерт чешского струнного квартета. «Прибалтийский край», 1902, 2 октября, № 216.
Елена Михаловская. Концерт чешского струнного квартета. «Рижский вестник», 1902, 2 октября, № 216.
57. 1902 год, 14 октября, Киев. А. Дворжак. «Гуситская увертюра» op. 67. Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Н. Виноградского.
[Без подписи]. Первое симфоническое собрание. «Киевская газета», 1902, 11 октября, № 281.
[Без подписи. Театр и искусство]. «Киевское слово», 1902, 14 октября, № 5307.
- Б. Яновский. Музыкальные заметки. «Киевлянин», 1902, 16 октября, № 286.
- В. Чечотт. Киевское отделение императорского Русского му-

- зыкального общества. «Киевская газета», 1902, 20 октября, № 290.
58. 1902 год, 21 ноября, Астрахань. А. Дворжак. Струнный квартет. Первое музыкальное собрание Астраханского отделения Русского музыкального общества. Исполнители: Палице, Гаак, Дроканов, В. Мареш.
- Si. Первое очередное музыкальное собрание отделения И. Р. М. О. «Астраханский листок», 1902, 24 ноября, № 251.
59. 1902 год, 28 декабря, Петербург. А. Дворжак. «Гуситская увертюра» ор. 67. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением А. Н. Виноградского.
- В. Л. [В. К. Фролов]. Пятое симфоническое собрание. «Петербургский листок». 1902, 29 декабря, № 357.
- Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. Пятое симфоническое собрание. «Биржевые ведомости», 1902, 30 декабря, № 376.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1902, 30 декабря, № 9634.
- В. Б. [В. С. Баскин]. Пятое симфоническое собрание. «Петербургская газета», 1902, 30 декабря, № 357.
- А. М. [А. А. Матова. Театр и музыка]. «Свет», 1902, 30 декабря, № 346.
- [Без подписи. Опера и концерты]. «Русская музыкальная газета», 1903, № 1, стлб. 17.
60. 1903 год, 2 марта, Петербург. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Семьдесят второй общедоступный концерт оркестра гр. А. Д. Шереметева под управлением М. В. Владимирова.
- Ю. К. [Ю. В. Курдюмов]. Общедоступный симфонический концерт. «Петербургский листок», 1903, 3 марта, № 60.
- [Без подписи]. Общедоступный концерт. «С.-Петербургские ведомости», 1903, 3 марта, № 60.
- Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. 72-й общедоступный концерт. «Биржевые ведомости», 1903, 4 марта, № 112.
- Ор. [Д. А. Черномордилов]. Общедоступный концерт. «Новости и Биржевая газета», 1903, 4 марта, № 62.
61. 1903 год, 31 мая, Ростов-на-Дону. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» ор. 95. Третий симфонический концерт под управлением А. Л. Горелова.
- Контрапункт. Коммерческий клуб. «Южный телеграф», 1903, 3 июня, № 265.
62. 1903 год, 21 октября, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur ор. 96. Второй концерт Чешского квартета: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

- В. Чечотт. Чешский квартет. «Киевская газета», 1903, 28 октября, № 297.
63. 1903 год, 31 октября, Петербург. А. Дворжак. Квинтет A-dur op. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Первое квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители В. Маурина и Брюссельский квартет: А. Шерг, Д. Доше, П. Мири, Ж. Гальяр.
- В. Б. [В. С. Баскин. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1903, 1 ноября, № 300.
- [Без подписи]. Второе квартетное собрание. «Новости и Биржевая газета», 1903, 2 ноября, № 302.
- А. К. [А. П. Коптяев]. Квартетное собрание. «С.-Петербургские ведомости», 1903, 2 ноября, № 300.
- Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. Концерт г. Зилоти — Бельгийский струнный квартет. «Биржевые ведомости», 1903, 3 ноября, № 544. -to-. Zweiter Kammermusikabend des Brüsseler Streichquartetts. «St.-Petersburger Zeitung», 1903, 4 ноября, № 308.
64. 1903 год, 2 ноября, Петербург. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Первый концерт оркестра Львовской филармонии под управлением Я. Челянского.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1903, 3 ноября, № 9938.
65. 1904 год, 20 января, Николаев. А. Дворжак. «Думки», трио для фортепиано, скрипки и виолончели op. 90. Третье камерное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: О. И. Карбулька, И. И. Карбулька, Б. Кузнецов.
- П. М. Третье камерное собрание Николаевского отделения И.Р.М.О. «Южная Россия», 1904, 22 января, № 20.
66. 1904 год, 24 января, Москва. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1904, 25 января, № 25.
- [Без подписи. Театр и музыка]. «Русское слово», 1904, 25 января, № 25.
- ъ. Шестое симфоническое собрание. «Курьер», 1904, 26 января, № 26.
- B-d. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1904, 26 января, № 25.
- Н. Кашкин. [Театр и музыка]. «Московские ведомости», 1904, 26 января, № 26.

Ив. Липаев. Московские письма. «Русская музыкальная газета», 1904, № 5, стлб. 147.

67. 1904 год, 31 января, Николаев. А. Дворжак. Струнный квартет d-moll op. 34. Третье квартетное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: И. И. Карбулька, В. Сорокин, А. Л. Натанзон, А. Г. Гайсинский.

Viola da Gamba. К сегодняшнему квартетному собранию. «Южная Россия», 1904, 31 января, № 29.

П. М. Третье квартетное собрание Николаевского отд. И. Р. муз. о-ва. «Южная Россия», 1904, 2 февраля, № 31.

68. 1904 год, 26 апреля, Павловск. А. Дворжак. «Славянский танец». Вечер под управлением В. Земанека.

М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herold», 1904, 30 апреля, № 120.

69. 1904 год, 28 апреля, Павловск. А. Дворжак. «Карнавал», увертюра op. 92: «Славянский танец»; концерт a-moll op. 53 для скрипки с оркестром. Вечер памяти Б. Сметаны и А. Дворжака под управлением В. Земанека. Солист Я. Гаек.

М. Г-ъ [М. А. Гольденблюм]. Павловск. Вечер в память Ф.¹ Сметаны и А. Дворжака. «Новости и Биржевая газета», 1904, 1 мая, № 119.

М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herold», 1904, 1 мая, № 121.

70. 1904 год, 12 мая, Павловск. А. Дворжак. «Славянский танец». Второй симфонический вечер русских и славянских авторов под управлением О. Недбала.

Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. Вечер в Павловске. «Биржевые ведомости», 1904, 14 мая, № 244 (утренний выпуск).

М. Г-ъ [М. А. Гольденблюм]. Павловск. «Новости и Биржевая газета», 1904, 15 мая, № 133.

71. 1904 год, 25 мая, Павловск. А. Дворжак. «Славянский танец». Вечер под управлением В. Земанека.

За-. [Музыка]. «Биржевые ведомости», 1904, 27 мая, № 267 (первое издание).

72. 1904 год, 26 мая, Павловск. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95; «Славянский танец». Четвертый симфонический вечер русских и славянских авторов под управлением О. Недбала.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1904, 28 мая, № 10142.

¹ В то время Сметану называли на немецкий лад — Фридрихом.

В. Л. [В. К. Фролов]. Павловский вокзал. «Петербургский листок», 1904, 28 мая, № 145.

А. К. [А. П. Коптяев]. Симфонический вечер. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 28 мая, № 143.

М. Г-ъ [М. А. Гольденблум]. Павловск. «Новости и Биржевая газета», 1904, 29 мая, № 146.

М. G. [М. А. Гольденблум]. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herald», 1904, 29 мая, № 148.

73. 1904 год, 26 мая, Сестрорецк. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95; «Славянская рапсодия» g-moll op. 45 № 2; «Лесная тишь» для виолончели, романс для скрипки, «Славянские танцы» № 2 и № 3 op. 46. Второй симфонический вечер оркестра гр. А. Д. Шереметева под управлением М. В. Владимирова. Солисты: Цаннибони (скрипка), В. С. Доброхотов (виолончель).

[Без подписи]. Сестрорецкий курорт. «Петербургский листок», 1904, 28 мая, № 145.

Орфей [Д. А. Черномордилов]. Сестрорецкий курзал. «Новости и Биржевая газета», 1904, 29 мая, № 146.

74. 1904 год, 8 июня, Павловск. А. Дворжак. «Среди природы», увертюра op. 91. Шестой симфонический вечер русских и славянских авторов под управлением М. Фидлера.

В. Л. [В. К. Фролов]. Павловский вокзал. «Петербургский листок», 1904, 10 июня, № 153.

М. Г-ъ [М. А. Гольденблум]. Павловск. «Новости и Биржевая газета», 1904, 10 июня, № 158.

М. G. [М. А. Гольденблум]. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herald», 1904, 13 июня, № 163.

75. 1904 год, 22 июня, Павловск. А. Дворжак. Симфония № 8 G-dur op. 88; Adagio из концерта h-moll для виолончели с оркестром op. 104. Восьмой симфонический вечер русских и славянских авторов под управлением О. Недбала. Солист Эд. Жакобс.

В. Б. [В. С. Баскин]. Восьмой симфонический концерт. «Петербургская газета», 1904, 23 июня, № 171.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1904, 24 июня, № 10169.

В. Л. [В. К. Фролов]. Павловский вокзал. «Петербургский листок», 1904, 24 июня, № 172.

А. К. [А. П. Коптяев]. Славянский симфонический вечер. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 24 июня, № 170.

М. Г-ъ [М. А. Гольденблум]. Павловск. «Новости и Биржевая газета», 1904, 26 июня, № 174.

- М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herald», 1904, 27 июня, № 177.
76. 1904 год, 20 июля, Павловск. А. Дворжак. Симфония № 6 D-dur op. 60. Десятый симфонический вечер русских и славянских авторов под управлением О. Недбала.
А. К. [А. П. Коптяев]. Музыкальный вечер в Павловске. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 22 июля, № 198.
М. Г.-ъ [М. А. Гольденблюм]. Павловск. «Новости и Биржевая газета», 1904, 23 июля, № 201.
- М. Г. [М. А. Гольденблюм]. Der zehnte russisch-slawische Symphoniekonzert. «St.-Petersburger Herald», 1904, 24 июля, № 204.
77. 1904 год, 11 августа, Павловск. А. Дворжак. «Карнавал», увертюра op. 92. Вечер под управлением О. Недбала.
[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1904, 15 августа, № 10221.
78. 1904 год, 9 сентября, Павловск. А. Дворжак. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95; «Моя родина», увертюра op. 62; две части из концерта a-moll op. 53 для скрипки с оркестром. Вечер чешских авторов под управлением О. Недбала и В. Земанека. Солист Я. Гаек.
А. К. [А. П. Коптяев]. Симфонический вечер в Павловске. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 11 сентября, № 249.
[Без подписи]. Павловский вокзал. «Петербургский листок», 1904, 12 сентября, № 252.
79. 1904 год, 11 сентября, Павловск. А. Дворжак. «Богатырская песнь», симфоническая поэма op. 111. Вечер под управлением О. Недбала.
Н. С. [Н. Ф. Соловьев. Музыка]. «Биржевые ведомости», 1904, 13 сентября, № 468 (первое издание).
[Без подписи. Театр и музыка]. «Новое время», 1904, 13 сентября, № 10250.
- А. К. [А. П. Коптяев]. Павловский вокзал. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 13 сентября, № 251.
[Без подписи]. Павловский вокзал. «Новости и Биржевая газета», 1904, 14 сентября, № 254.
- e-. Pawlowsk. «St.-Petersburger Herald», 1904, 15 сентября, № 257.
80. 1904 год, 31 октября, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51; «Думки», трио для фортепиано, скрипки и виолончели op. 90. Первое утро камерной музыки Русского музыкального общества. Исполнители: В. В. Пухальский, А. А. Колаковский, А. И. Шутман, Е. А. Рыб, В. Ф. фон Мулерт.

- В. Чечотт. Киевское отделение императорского Русского общества. «Киевская газета», 1904, 7 ноября, № 309.
81. 1904 год, 13 ноября, Петербург. А. Дворжак. «Думки», трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 90; романсы и песни; «Славянские танцы» для фортепиано в 4 руки; «Рондо» для виолончели. Вечер «Чешского общества». Исполнители: Эм. Вельц (ф-п), Я. Кубанек (скр.), А. Лукинич (виол.), Авг. Вельц (пение), Иос. Вельц (ф-п.).
- Н. П. [Театр и музыка]. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 16 ноября, № 315.
82. 1904 год, 16 ноября, Петербург. А. Дворжак. Квинтет A-dur ор. 81 для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Экстренное квартетное собрание Пражского квартета. Исполнители: Э. Треглер, Й. Герольд, Б. Брож, О. Вавра, М. Шквор.
- В. Л. [В. К. Фролов]. Экстренное квартетное собрание. «Петербургский листок», 1904, 17 ноября, № 318.
- В. Б. [В. С. Баскин]. Чешский квартет. «Петербургская газета», 1904, 18 ноября, № 319.
- А. К. [А. П. Коптяев]. Экстренное квартетное собрание. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 18 ноября, № 317.
- Э. [Л. К. Попов? Театр и музыка]. «Новое время», 1904, 19 ноября, № 10317.
- М. Г-ъ [М. А. Гольденблум]. Экстренное квартетное собрание. «Новости и Биржевая газета», 1904, 19 ноября, № 320.
- А. М. [А. А. Матова]. Театр и музыка. «Свет», 1904, 19 ноября, № 318.
- to-. Ausserordentlicher Quartettabend der Kaiserlich Russischen Musikalischen Gesellschaft. «St.-Petersburger Zeitung», 1904, 19 ноября, № 324.
- М. Г. [М. А. Гольденблум]. Extra Quartettsoirée. «St.-Petersburger Herald», 1904, 20 ноября, № 323.
- [Без подписи]. Петербург. Концерты. «Русская музыкальная газета», 1904, № 48, стлб. 1164.
83. 1904 год, 18 ноября, Москва. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur ор. 96. Второе квартетное собрание (второй серии) Русского музыкального общества. Исполнители — Пражский квартет: Й. Герольд, Б. Брож, О. Вавра, М. Шквор.
- Н. К. [Н. Д. Кашкин]. Музыкальное общество. «Московские ведомости», 1904, 20 ноября, № 321.
- В. Русское музыкальное общество. «Русский листок», 1904, 20 ноября, № 322.
84. 1904 год, 21 ноября, Москва. А. Дворжак. «Багатели» ор. 47 для двух скрипок, виолончели и органа. Общедоступное утро ор-

ганных исполнений Эдуарда Треглера. Исполнители: Й. Герольд, Б. Брож, М. Шквор, Э. Треглер.

[Без подписи]. Русское музыкальное общество. «Русский листок», 1904, 23 ноября, № 325.

D-t. Musikalisches. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1904, 23 ноября, № 323.

85. 1904 год, 23 ноября, Нижний Новгород. А. Дворжак. «Багатели» ор. 47 для двух скрипок, виолончели и гармонiuма. Четвертое камерное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: Й. Герольд, Б. Брож, М. Шквор, Э. Треглер.

[Без подписи. Театр и музыка]. «Волгарь», 1904, 25 ноября, № 324.

86. 1904 год, 8 декабря, Киев. А. Дворжак. Струнный квартет F-dur ор. 96. Вечер Пражского квартета: Й. Герольд, Б. Брож, О. Вавра, М. Шквор.

[Без подписи. Литература и искусство]. «Киевлянин», 1904, 8 декабря, № 340.

А. Каневцов. Камерное собрание. «Киевлянин», 1904, 10 декабря, № 342.

В. Чечотт. Киевское отделение императорского Русского музыкального общества. «Киевская газета», 1904, 11 декабря, № 343.

87. 1904 год, 10 декабря, Одесса. А. Дворжак. Квартет Es-dur ор. 87 для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. Шестое камерное собрание Русского музыкального общества. Исполнители: Т. Ламбрино, А. Фидельман, И. Перман, Фрейфельд.

В. Чайковский. VI камерное собрание одес. отделения императорского музыкального общества. «Одесский листок», 1904, 12 декабря, № 321.

К. 5-е камерное собрание. «Южное обозрение», 1904, 12 декабря, № 2690.

С. М.-ъ. Шестое камерное собрание. «Одесские новости», 1904, 13 декабря, № 6504.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. ДВОРЖАКА, НАЗВАННЫХ В БИБЛИОГРАФИИ

Симфонические произведения

Ор. 44. Andante из серенады для духовых инструментов — 9

Ор. 45. «Славянские рапсодии»

№ 1 D-dur — 5, 9, 45

№ 2 g-moll — 73

№ 3 As-dur — 1,39.

- Ор. 46. «Славянские танцы» — 2, 68, 69, 70, 71, 72, 73
Ор. 59. «Легенда» — 36
Ор. 60. Симфония № 6 D-dur — 10, 76
Ор. 62. «Моя родина», увертюра — 78
Ор. 66. Скерцо-капричиозо — 9, 10
Ор. 67. «Гуситская увертюра» — 7, 8, 57, 59
Ор. 76. Симфония № 5 F-dur — 9
Ор. 78. Симфонические вариации на оригинальную тему (точнее на тему хора «Я скрипач») — 9
Ор. 88. Симфония № 8 G-dur — 75
Ор. 91. «Среди природы», увертюра — 74
Ор. 92. «Карнавал», увертюра — 25, 43, 44, 69, 77
Ор. 95. Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» — 27, 34, 35, 40, 41, 47, 48, 50, 52, 53, 60, 61, 64, 66, 72, 73, 78
Ор. 107. «Водяной», симфоническая поэма — 23
Ор. 108. «Полудница», симфоническая поэма — 46
Ор. 110. «Голубок», симфоническая поэма — 43, 44
Ор. 111. «Богатырская песнь», симфоническая поэма — 79

Произведения для солирующих инструментов с оркестром

- Ор. 53. Концерт a-moll для скрипки с оркестром — 69, 78
Ор. 68. «Лесная тишь» для виолончели с оркестром — 73
Ор. 104. Adagio из концерта h-moll для виолончели с оркестром — 48, 75

Камерно-инструментальные ансамбли

- Ор. 34. Струнный квартет d-moll — 17, 67
Ор. 47. «Багатели» для двух скрипок, альты и гармонiuма — 84, 85
Ор. 51. Струнный квартет Es-dur — 3, 4, 6, 13, 15, 20, 26, 32, 80
Ор. 61. Струнный квартет C-dur — 14, 16
Ор. 81. Квинтет A-dur для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели — 12, 33, 49, 51, 63, 82.
Ор. 87. Квартет Es-dur для фортепиано, скрипки, альты и виолончели — 18, 19, 87
Ор. 90. «Думки». Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 24, 65, 80, 81

- Ор. 96. Струнный квартет F-dur — 28, 30, 37, 54, 55, 56, 62, 83, 86
 Ор. 105. Струнный квартет As-dur — 21, 22, 38, 42
 Ор. 106. Струнный квартет G-dur — 29, 31
 Струнный квартет — 58 ¹

Духовные произведения

- Ор. 58. «Stabat mater» для солистов, хора и оркестра — 11 ²

II

- [Без подписи]. «Дмитрий», новая опера Дворжака. «Новости и Биржевая газета», 1882, 9 октября, № 267.
 [Без подписи]. «Дмитрий», новая опера Дворжака. «Новое время», 1882, 10 октября, № 2377.
 Меломан [С. И. Слепушкин. Театр и музыка]. «Новости дня», 1890, 17 февраля, № 2381.
 [Без подписи. Theater und Kunst]. «Moskauer Deutsche Zeitung», 1890, 25 февраля, № 47.
 Н. К-инъ [Н. Д. Кашкин. Театр и музыка]. «Русские ведомости», 1890, 27 февраля, № 56.
 [Без подписи. Chronique locale et Faits divers]. «Journal de St.-Petersbourg», 1890, 8 марта, № 62.
 Л. [В. С. Баскин. Театральное эхо]. «Петербургская газета», 1890, 9 марта, № 66.
 [Без подписи. Театр и музыка]. «Минута», 1890, 10 марта, № 66.
 XII. [А. П. Лукин и Н. И. Кичеев]. Московские письма. «Новости и Биржевая газета», 1890, 24 марта, № 82.
 [Без подписи]. Заграничные новости. «Русская музыкальная газета», 1895, № 2, стлб. 167.
 [Без подписи]. Заграничные известия. «Русская музыкальная газета», 1896, № 1, стлб. 131.
 Адепт контрапункта. К историческим камерным вечерам. «Сибирский вестник», 1903, 8 февраля, № 32.
 [Без подписи]. А. Дворжак [некролог]. «Петербургский листок», 1904, 20 апреля, № 108.

¹ Установить, какой именно квартет, не удалось.

² В концерте исполнялся с органом вместо оркестра.

- [Без подписи]. Антон Дворжак [некролог]. «Русский листок», 1904, 20 апреля, № 109.
- В. Б. [В. С. Баскин]. Антон Дворжак [некролог]. «Петербургская газета», 1904, 21 апреля, № 109.
- [Без подписи]. Антон Дворжак (×19-го апреля 1904 г.). «Русские ведомости», 1904, 21 апреля, № 110.
- Н. С. [Н. Ф. Соловьев]. Антон Дворжак [некролог]. «Биржевые ведомости», 1904, 22 апреля, № 203.
- [Без подписи]. Антон Дворжак [некролог]. «Новости дня», 1904, 22 апреля, № 7499.
- М. Г-ъ [М. А. Гольденблюм]. Антон Дворжак [некролог]. «Новости и Биржевая газета», 1904, 22 апреля, № 110.
- А. М. [А. А. Матова]. Антон Дворжак [некролог]. «Свет», 1904, 22 апреля, № 107.
- [Без подписи]. Antoine Dvorak [некролог]. «Journal de St.-Petersbourg», 1904, 23 апреля, № 109.
- [Без подписи]. Anton Dvorschak [некролог]. «St.-Petersburger Zeitung», 1904, 23 апреля, № 114.
- А. Тэзи. Смерть Антона Дворжака (От нашего венского корреспондента). «Киевская газета», 1904, 24 апреля, № 113..
- Н. Кашкин. Антон Дворжак [некролог]. «Московские ведомости», 1904, 24 апреля, № 112.
- [Без подписи]. Прага [некролог]. «С.-Петербургские ведомости», 1904, 24 апреля, № 110.
- Л. Антон Дворжак. «Русская музыкальная газета», 1904, № 19-20, стлб. 513—516.
- Н. А. А. К. Памяти А. Дворжака. «Сибирский вестник», 1904, 15 октября, № 224.

В. ГАМРАТ-КУРЕК

***А. Дворжак в советском музыковедении
(1941 — 1964)***

**КНИГИ О ДВОРЖАКЕ, ИЗДАННЫЕ В НАШЕЙ СТРАНЕ
ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

- Бэлза И. Ф. Антонин Дворжак. Музгиз, М.—Л., 1949.
- Бэлза И. Ф. Пятая симфония Дворжака. Пояснение. Музгиз, М.—Л., 1950 (из серии «В помощь слушателю музыки»).
- Бэлза И. Ф. Антонин Дворжак. Лекция. Музгиз, М., 1954 (из серии «В помощь слушателю музыки»).
- Бернандт Г. Б. Пятая симфония Антонина Дворжака. М., 1954 (из серии «В помощь слушателю концертов»).
- Дворжак в письмах и воспоминаниях. Перевод с чешского Л. А. Александровой. Общая редакция и вступительная статья И. Ф. Бэлзы. «Музыка», М., 1964. Рецензия на эту книгу: Киселев В. Книга о Дворжаке. Журнал «Музыкальная жизнь», 1965, № 15, стр. 24.
- Лазько А. А. Виолончельный концерт (си минор) Дворжака. Музгиз, М., 1959.
- Лушина Я. И. Антонин Дворжак. 1841—1904. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Музгиз, Л., 1961.
- Смирнов М. А. Фортепианное творчество Дворжака. Музгиз, М., 1960.
- Яничкова И. «Славянские танцы» А. Дворжака (опыт анализа). В книге «Очерки по истории и теории музыки». Под редакцией М. Друскина и Ю. Тюлина. Музгиз, Л., 1958.

**СТАТЬИ О ДВОРЖАКЕ В СОВЕТСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ
ПЕЧАТИ И В НОТНЫХ ИЗДАНИЯХ**

- Александрова В. Опера Дворжака на ленинградской сцене (о постановке «Русалки» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова). Журнал «Советская музыка», 1959, № 7, стр. 110—113.
- Бэ л з а И. Дворжак и русская музыка (к 50-летию со дня смерти великого чешского композитора). «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 70—77.
- Бэ л з а И. Великий чешский композитор. Газета «Советская культура» от 29 апреля 1954 г.
- Бэ л з а И. Ф. Фортепианная музыка Дворжака. «Советская музыка», 1961, № 5.
- Бэ л з а И. Ф. Роль Дворжака и его школы в развитии русско-чешских культурных связей. «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», том 26. АН СССР, М., 1963.
- Бэ л з а И. Ф. Вступительные статьи к советским изданиям следующих произведений Дворжака: симфония «Из Нового Света» (партитура), М., 1954; «Песни любви», М., 1954; «Славянские танцы» (партитура в двух томах), М., 1956; «Черт и Кача» (клавир), М., 1956; «Моравские дуэты», М., 1958; Шесть песен на тексты «Краледворской рукописи», М., 1959.
- Г о р о д и н с к и й В. Великий чешский композитор (к 50-летию со дня смерти Дворжака). «Огонек», 1954, № 17, стр. 17.
- Переписка А. Дворжака с В. И. Сафоновым (1889—1890). Публикация В. А. Киселева. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 17. АН СССР, М., 1955, стр. 57—70.
- Д о б р ы н и н а Е. «Русалка» (опера А. Дворжака в Харьковском театре оперы и балета им. Лысенко). «Советская музыка», 1954, № 5, стр. 85—88.
- К и с е л е в В. Антонин Дворжак в России. «Советская музыка», 1951, № 11.
- К и с е л е в В. Антонин Дворжак (к 50-летию со дня смерти). Журнал «Славяне», 1954, № 4, стр. 54—56.
- М а р т ы н о в И. Яркий талант. К 50-летию со дня смерти А. Дворжака. Журнал «Советская женщина», 1954, № 4, стр. 40.
- Н е е д л ы Эд. Антонин Дворжак. Газета «Советское искусство», от 11 сентября 1941 г.
- Ш о у р е к О. Великий чешский композитор-гуманист. «Советская музыка», 1954, № 5, стр. 45—48.

- Шостакович Д. Антонин Дворжак. Газета «Московский комсомолец» от 4 мая 1954 г.
- Кабалевский Д. Дворжак в нашей стране. «Правда» от 5 мая 1954 г.
- Сихра А. Выдающийся чешский композитор. Там же.
- Врба П. Замечательная дружба (к 120-летию со дня рождения А. Дворжака). Журнал «Музыкальная жизнь», 1961, № 17, стр. 11—12.
- Рождественский Г. Опера-сказка. «Русалка» Дворжака в постановке Пражского национального театра. «Советская культура» от 21 июня 1955 г.

НАУЧНЫЕ РАБОТЫ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

(хранятся в библиотеке консерватории в виде машинописных экземпляров)

- Барсова И. Симфонии Дворжака. Дипломная работа. 131 стр. 1951 г. (кафедра истории зарубежной музыки).
- Смирнов М. А. Фортепианное творчество А. Дворжака. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 230 стр., 1963 г. (кафедра истории и теории пианизма).
- Римский Л. Особенности музыкальной формы в инструментальных произведениях Дворжака. Дипломная работа. 96 стр. 1960 г. (кафедра теории музыки).
- Шатилова (Викторова) Л. Дворжак. «Славянские танцы». Дипломная работа. 43 стр. 1957 г. (кафедра истории зарубежной музыки).
-

НАУЧНЫЕ РАБОТЫ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

- Лазько А. А. Виолончельный концерт (си минор) Дворжака. Теоретическая часть исполнительской диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 1955 г.
- Ратнер И. Симфонии Дворжака. Дипломная работа. 1954.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя	3
<i>И. Бэлза.</i> Дворжак	5
<i>В. Егорова.</i> Симфонические поэмы. Дворжака на сюжеты баллад Эрбена	23
<i>К. Микиса.</i> В мире симфоний Антонина Дворжака. Перевод с чешского И. Самецкого	54
<i>Л. Панькина.</i> «Реквием» Дворжака	68
<i>Й. Плавец.</i> «Моравские дуэты» Дворжака в обработке для хора Яначка. Перевод с чешского Плавцовой	87
<i>М. Смирнов.</i> Дворжак-пианист и некоторые вопросы исполнения его фортепианных произведений	93
<i>И. Снижкова.</i> Фортепианное творчество Антонина Дворжака с точки зрения педагога. Перевод с чешского Л. Титовой	144
<i>Л. Гинзбург.</i> К истории исполнения виолончельного концерта Дворжака	152
<i>К. П. Садло.</i> Об интерпретации виолончельного концерта <i>h-moll</i> Дворжака финалистами Третьего международного конкурса имени П. И. Чайковского (заметки члена жюри). Перевод с чешского Ю. Ритчика	171
<i>А. Лазько.</i> Скрипичная сонатина Антонина Дворжака	175
<i>Неизвестное письмо А. Дворжака</i>	188
<i>В. Штепанек.</i> К истории чешско-русских музыкальных связей от их истоков до Дворжака. Перевод с чешского Ю. Ритчика	192
Письма П. И. Чайковского А. Дворжаку (автографы)	204
Письма П. И. Чайковского А. Патере	212

<i>Я. Бурггаузер.</i> Научное издание собрания сочинений Антонина Дворжака. Перевод с чешского Ю. Ритчика	218
<i>В. Киселев.</i> А. Дворжак в русской периодической печати (1880—1904) Библиография	226
Список сочинений А. Дворжака, названных в библиографии	251
<i>В. Гамрат-Курек.</i> А. Дворжак в советском музыковедении (1941—1964)	255
Книги о Дворжаке, изданные в нашей стране после Великой Октябрьской революции	255
Статьи о Дворжаке в советской периодической печати и в нотных изданиях	256
Научные работы, выполненные в Московской консерватории имени П. И. Чайковского	257
Научные работы, выполненные в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова	257

Индекс 9-1-2

АНТОНИН ДВОРЖАК

Сборник статей

Редактор В. Егорова

Художник Л. Рапопорт

Худож. редактор В. Антипов

Техн. редактор В. Кичоровская

Корректор М. Полякова

Подписано к печати 29/VIII 1967 г.

А-06097 Форм. бум. $70 \times 108^{1/32}$. Печ. л. 8,56.

Усл. л. 12,1 Уч.-изд. л. 11,5 (включая иллюстрации). Тираж 5000 экз. Заказ 63.
Гос. № 4857. Б. з. 66. 80 № 4. [REDACTED]

Бум. № 1 Цена 90 к.

Издательство «Музыка».

Москва, Неглинная ул., 14.

Московская типография № 6

Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете

Министров СССР

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
3	7 снизу	Микиси	Микисы
8	1 сверху	Всенеде ^с тто	Бенедетто
23	9 сверху	(ор. 195)	(ор. 105)
197	4 снизу	rosp	pisp
237	4, снизу	четский	чешский

Зак. 63/2213