

Гаврилова

Богуслав
Мартину



Н. Гаврилова

Богуслав
Мартину

М

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1974

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

© Издательство «Музыка», 1974 г.

ОТ АВТОРА

Настоящая работа является первой попыткой создания монографии на русском языке о Мартину, по возможности полно освещающей этапы его жизненного пути. Творческий облик композитора дан на основе анализа наиболее значительных его произведений различных жанров с акцентом на инструментальные сочинения.

Автор пользуется случаем выразить благодарность сотрудникам кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории за помощь в работе над книгой и Центру музыкальной информации в Праге за любезное предоставление материалов для изучения творчества Мартину.

Мои произведения всегда чешские и тесно связаны с родиной.

Богуслав Мартину

Глава первая

ОБЛИК ХУДОЖНИКА

В декабре 1960 года в связи с 70-летием со дня рождения Богуслава Мартину в зале Ленинградской филармонии прозвучала его Шестая симфония.

Чешский композитор почти не был тогда известен советской аудитории, а одно из лучших его творений исполнялось у нас впервые. Можно сказать, что именно это исполнение усилило в нашей стране интерес к творчеству Мартину, которое, наряду с творчеством Яначека, принадлежит к лучшим достижениям чешской музыки XX века.

Мартину — художник сложной личной и творческой судьбы. Его жизнь сложилась так, что большая ее часть прошла за пределами родины. Уроженец Полички — небольшого городка, живописно расположенного на Чешско-Моравской возвышенности, — он в 16 лет становится студентом Пражской консерватории, а в 33 года попадает в Париж, где продолжает свое образование. С этого времени и началась его «одиссея». Он жил во Франции, в Америке, Италии, Швейцарии, так и не вернувшись окончательно в Чехословакию, но подобно многим художникам-патриотам, находившимся вдали от родины, Мартину всюду оставался представителем своей нации. «Я никогда не считал себя эмигрантом», — сказал он однажды в беседе с чешским пианистом Й. Паленичком¹.

¹ Паленичек Й. Последняя встреча с Мартину. — «Советская музыка», 1960, № 7, с. 185.

Память о Чехии была для него священна. Его чувство к родине всегда было очень глубоким, окрашенным лирическими переживаниями. Таков Мартину и в своих произведениях — тонкий лирик, любивший родину глубоко, искренно и поэтично. И эту любовь, которую он берет в себе как самое сокровенное и дорогое, не могли притупить ни скитания по чужбине, ни слава и успех, щедро выпавшие на долю композитора. Скитальческая жизнь лишь обострила в нем чувство одиночества и тоски по родной земле. Он жил, глубоко затаив в себе тоску по Чехии; ее беды и горести острой болью отзывались в душе художника. Но композитору был присущ оптимизм, позволявший даже в самые трудные военные годы верить в победу над фашизмом. Не случайно в эти годы, наряду с Двойным концертом, Третьей симфонией, на которых лежит печать трагедийности, он пишет светлую, лучезарную Симфоньетту. Даже в Двойном концерте, написанном, по словам композитора, «при ужасных обстоятельствах», преобладали «не отчаяние, не безнадежность, а возмущение, мужество и непоколебимая вера в будущее»². Мартину был поэтом и верил в добрые начала человеческого бытия. Для него «естественным человеческим ощущением» были «радость жизни, радость творчества»³. Опираясь на высказывание Мартину о литературе, можно сказать, что в нем жила «тоска по чему-то прекрасному и доброму, страстное стремление быть настоящим человеком»⁴. Миру хаоса с его войнами, жестокостью, человеконенавистничеством он противопоставлял мир моральной чистоты, гуманности, свой идеал.

В ощущении несовместимости светлого идеала с атмосферой буржуазного мира, в котором он жил, в противопоставлении миру зла идеальной мечты Мартину предстает как наследник романтизма, хотя многое в эстетике романтизма — гипертрофия чувств, образов, форм — ему было чуждо. В нем было очень развито чувство меры, стремление к простоте и лаконичности выражения.

² Цит. по кн.: Šafránek M. Bohuslav Martinů. Leben und Werk. Praha, 1964, S. 206. (Далее сокращенно: Šafránek M.)

³ Martinů B. Demov, hudba a svět. Praha, 1966, s. 240. (Далее сокращенно: Martinů B.)

⁴ Ibid., s. 116.

В противовес многим западным художникам XX века, творческим кредо которых явилось не только обличение мрачных сторон современной действительности, но и абсолютизация их, Мартину было свойственно стремление к красоте и гармонии, утверждение позитивного начала. При неизбежной абстрагированности идеалов, возникающих у композитора, склонного больше размышлять о жизни, нежели действовать, положительные образы в его музыке, в силу своей национальной, жанровой характерности, связей с народными истоками, не утрачивают эмоциональной наполненности, конкретности. Они напоены жизненной энергией и глубоким лирическим чувством. И в этом эстетическая ценность и общечеловеческая значимость искусства Мартину. Для него очень важен эстетический критерий в музыке, требование красоты музыкального выражения. Он предлагает то, что сам называет «радостью от музыки». Наслаждение красотой самой музыки, эмоционально теплой и жизнерадостной, не отягощенной болезненными «проблемами века», — это было в природе его искусства. Возможно, это и дало основание Полю Коллару назвать Мартину «Сен-Сансом современной музыки»⁵, хотя творчество Мартину глубже и многограннее.

Неутомимая страсть к познанию нового жила в нем до последних дней жизни. Она вела Мартину из одной страны в другую, от одной прочитанной книги к другой, от изученной партитуры к следующей. Человек разносторонних интересов, он увлекался поэзией Витеслава Незвала, интересовался теорией относительности Эйнштейна, древней китайской философией и музыкой английских мадригаллистов; он читал Гольдони, Достоевского, Гейне, японских поэтов. Особой глубиной отличались его познания в области чешской истории и литературы, образы которой запечатлены во многих сочинениях композитора. И в последние годы, будучи тяжело больным, Мартину внимательно следил за развитием отечественной литературы. В беседе с И. Паленичком он говорил: «Я полюбил Йирасека, Неруду и нашего милого Гавличка, я их изучаю и, как только избавлюсь от своей болезни, возьмусь за них. Никак не могу этого дождаться»⁶.

⁵ Collaer P. Geschichte der modernen Musik. Stuttgart, 1963, S. 474.

⁶ Паленичек И. Последняя встреча с Мартину. — «Советская музыка», 1960, № 7, с. 185.

Мартину — щедрый художник. Его творчество охватывает более четырехсот опусов и включает произведения разных жанров — от небольших фортепианных миниатюр до развернутых симфонических циклов. Им написаны шесть симфоний и несколько симфонических произведений типа поэм, шестнадцать опер (из них две не окончены), двенадцать балетов, пять фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, много инструментальных сонат, семь струнных квартетов, камерные произведения для разных составов, кантаты и оратории, песни и хоры.

Процесс формирования стиля композитора был сложным, сопровождался долгими и мучительными поисками. И прежде чем определилась его творческая индивидуальность, Мартину испытал многообразные влияния, прошел через увлечения разными стилями, направлениями. Он находился под воздействием французской музыкальной культуры, в особенности импрессионизма; Стравинского, оказавшего большое влияние на развитие французской музыки, а также композиторов «Шестерки»; глубокий след в его творчестве оставил интерес к музыке доклассической эпохи и к классике. Несомненно, важную роль сыграли в этом жизненные обстоятельства, столкнувшие композитора лицом к лицу со всеми новыми тенденциями в музыке начала века, восприимчивость его натуры ко всякого рода художественным впечатлениям, своеобразии личных вкусов, пристрастий, интересов. Но сильнее всего в творчестве Мартину прозвучала «нота чешской национальности», ибо истоки его стиля — в традициях народной и классической музыки Чехии. Для художника такого склада, как Мартину, художника ярко выраженного национального характера, подобная «всеядность» не только исключала утрату индивидуальности, но, напротив, формировала ее в разумном отборе наиболее для нее ценного.

Творчество для Мартину было глубочайшей внутренней потребностью и, если можно так сказать, его религией. Поэтому его искусство прежде всего правдиво и искренно. В автобиографических заметках, в письмах к друзьям и близким, в рассказах Шафранека перед нами возникает облик скромного и интеллигентного человека, честного и искреннего художника. Своеобразие его личности заключается в том, что интерес к проб-

лемам нашего времени, эмоциональная реакция на общественные события сочетались в нем с некоторой замкнутостью в себе. В своем неприкосновенном внутреннем мире он бережно хранил мечты, воспоминания детства, раздумья и тоску по родине. Это был мир, наполненный светом и чистотой его души. Мартину не принадлежит к числу художников, активно проявивших себя в общественной деятельности. В высказываниях композитора постоянно присутствует мысль о некоторой обособленности и, как он говорил, «отключенности от жизни общего» — ощущение, почти никогда не покидавшее его. Эту особенность личности Мартину очень тонко подметил Ферру: Мартину — это «музыкант, который, как кажется с первого взгляда, презирает пространство и время», «мечтатель, который в своем взгляде на жизнь, по-видимому, принял сторону де Мюссе и, однако, остается в самом тесном контакте со своим временем»⁷.

Он принимал и ценил жизнь в ее светлых, радостных и поэтических проявлениях, умел видеть красоту в обыденном, поэзию в «повседневно простых» вещах. «Они могут быть так просты, что мы пройдем мимо, не заметив их. Несмотря на это, они могут быть глубоко по смыслу и доставлять много радости людям, которые без них находили бы жизнь бледной и пустой»⁸. Мартину был нетерпим ко всякого рода преувеличениям, фальши, ложному пафосу. Важно здесь отметить, что под этим углом зрения формировалось его отношение к различным музыкальным стилям, тенденциям, к отдельным композиторам.

Осуждая стремление некоторых художников «казаться крупнее, чем есть на самом деле»⁹, Мартину затрагивает важную, актуальную эстетическую проблему, касающуюся средств музыкального воплощения. «Сильное преувеличение выразительности непременно переступает границы музыки и звука; под звуком я подразумеваю динамику. Композитор неизбежно подходит к той черте, за которой наши современные инструменты не могут передать динамически гипертрофированное выражение, не

⁷ Ferroud P.-O. A great Musician of to-day. Bohuslav Martinu. — «The Chesterian», 1937, № 132, p. 92, 91.

⁸ Martinu B., s. 286.

⁹ Ibid.

нарушая определенных эстетических принципов, которые мы высоко чтим... Здесь нужно учитывать еще и те рискованные последствия, которые таит в себе динамизация: тенденцию замаскировать недостатки самой музыки и заменить ее шумом. Этот результат не имеет отношения к подлинной красоте искусства, поскольку раздражение нервов не является верной эстетической целью. Я признаю, что этот способ выражения находит своих почитателей, но они не могут меня убедить, что в этом заключено подлинное богатство музыки, ибо моя цель совсем иная. Я знаю, что это путь многих в нашем веке, но это вовсе не дает мне право использовать шум в музыке»¹⁰.

Памятуя о том, что последние годы жизни Мартину совпали с распространением авангардистских течений, важно подчеркнуть прогрессивную направленность эстетиче- ских композитора. Будучи противником формалистиче- ских ухищрений, гипертрофии средств, которая приводит, по его мнению, к отрицательным результатам, Мартину проповедовал в своем искусстве разумное самоограниче- ние и экономию средств музыкальной выразительности, равновесие всех компонентов стиля.

Именно поэтому он обращался к музыке старинных мастеров, к классикам, находя у них соответствие своей эстетике, своим музыкальным принципам. Многие выска- зывания композитора передают его восхищение простотой и естественностью, присущими классической музыке и достигнутыми столь скромными выразительными сред- ствами. Эту мысль содержат и следующие строки из письма к Шафранеку, написанные под впечатлением квартета Бетховена (ор. 135): «Ты знаешь, какое впе- чатление всегда оказывает эта музыка, такая естествен- ная, без внешних эффектов, жизнерадостная и благород- ная; ее простота необычайно волнует. Она заставляет задуматься над тем, какими средствами мы сами поль- зуемся, чтобы достичь того, к чему Бетховен приходит так легко. Тебе не кажется, что мы теперь работаем с усилителем? Мы усиливаем все — звук, интенсивность, выразительность и даже чувства. У меня часто склады- вается впечатление, когда я ухожу с концерта, что, не- смотря на самые добрые намерения, на свете произошло

¹⁰ Martinu B., s. 286—287.

какое-то недоразумение, что подлинно прекрасное исчезло, что красота музыки предана забвению, но что музыка должна быть прекрасна, иначе она не стояла бы таких усилий»¹¹.

Эстетические позиции Мартину раскрываются в его негативном отношении к позднеромантической немецкой школе, к ее эстетике и музыкально-философским концепциям, в результате чего музыка становилась носителем немусыкальных идей. Мартину был противником вагнеровской музыкальной драмы и относил ее к тем оперным школам, которые «из-за переусложненной интерпретации ее (оперы.— Н. Г.) функций оказываются в тупике гипертрофированного психологизма и метафизики и переносят оперу в другую область, где музыка становится лишь иллюстрацией тончайших нюансов душевных состояний, то есть описанием, озвучиванием либретто, но не свободным творчеством»¹². Из композиторов-романтиков ему был ближе всего Брамс, с его тяготением к классическим традициям и глубоким, тонким лиризмом. В музыке Брамса Мартину не находил и той эмоциональной преувеличенности, того «ложного пафоса», которые отталкивали его от Вагнера и Малера.

В этом смысле Мартину было ближе французское искусство с его ясностью и лаконизмом выражения, отсутствием отвлеченного теоретизирования, претензий на всеобъемлющие философские концепции. В этой связи проявляются и симпатии композитора к импрессионизму.

С тем же критерием подходил композитор к оценке многообразных явлений в современной ему музыке. Точность и лаконизм выражения музыкальной идеи, разумное самоограничение в применении музыкальных средств — эти требования предъявлял он и к современному искусству. Скептически относился Мартину к умозрительности новых систем, к реформам, которые, как ему представлялось, не имели ничего общего с чисто музыкальными проблемами. Он был противником формалистического новаторства: «Стремление к новому во что бы то ни стало является более серьезным препятствием, чем что-либо другое»¹³. Многие мысли Мартину,

¹¹ Martinů V., s. 226.

¹² Цит. по кн.: Šafránek M., S. 181—182.

¹³ Martinů V., s. 319.

выражающие его эстетические позиции, содержатся в критических статьях, посвященных различным проблемам искусства прошлых эпох и современной музыки. Они свидетельствуют о свойственной композитору широте интересов и эрудиции¹⁴.

Эстетика Мартину не вступает в противоречие с его творчеством, в котором отразилась тонкость интеллекта, широта познаний и безукоризненный вкус. Его музыке свойственны и глубокая поэтичность, и философская мудрость, и та особая лирическая атмосфера, которая рождена воспоминаниями детства, наблюдением всего вокруг себя. В его памяти запечатлелся широкий простор, открывавшийся с башни костела (где Мартину родился и провел свое детство), и люди, которых он наблюдал с большой высоты. «В моем детском сознании,— писал он,— они были лишь маленькими фигурками, движущимися неизвестно куда, неизвестно почему, образующими некий орнамент, движение, причем мало заметное на фоне всей картины, находившейся перед моими глазами... Это были картины, которые невозможно забыть. У меня ничего не было иного, чем эти постоянно меняющиеся картины, которые я как бы раскладывал по различным полочкам моей памяти, чтобы черпать из нее впоследствии. Но в них преобладали пространство и формы, и это кажется вполне естественным, если подумать о том, что я жил совершенно изолированно от мира; собственно, все детство я провел, наблюдая эти пространственные события, которые в конкретном смысле слова событиями не являются, но в моей жизни были самыми важными. В них можно найти то, что объясняет, почему я на все смотрел иначе, чем это принято обычно, и почему мое музыкальное высказывание приняло иную форму, чем мы привыкли»¹⁵.

Таким представляется в самых общих чертах облик Мартину-художника — тонкого и глубокого поэта в му-

¹⁴ К числу таких относятся, например, статьи «О чешской музыке и традиции», «О Сметане и Берлиозе», «О Дворжаке», «О Яначеке», «О современной музыке», «Морис Равель», «Балеты Игоря Стравинского», «О французской музыкальной жизни». Эти и другие статьи помещены в цитированной книге: Martinů V. Domov, hudba a svět. Praha, 1966.

¹⁵ Martinů V., s. 307—308.

зыке, носящего в душе светлый, дорогой ему идеал родины и человечности.

Судьба Мартину и его наследия складывалась не всегда благоприятно.

Мартину суждено было стать свидетелем огромного успеха своих произведений, которые пользовались вниманием выдающихся исполнителей и дирижеров и своей популярностью обязаны прежде всего Вацлаву Талиху, Сергею Кусевицкому, Шарлю Мюншу. Сочинения Мартину снискали славу своему автору в западном музыкальном мире как «одному из самых искусных и оригинальных композиторов своего времени»¹⁶.

Вместе с тем отношение к Мартину на его родине было сложным в разные периоды жизни композитора. Имевший при жизни небольшой круг почитателей в среде чешских музыкантов, Мартину долгое время в оценке критики фигурировал как композитор западной ориентации. Далеко не сразу была понята национальная природа его искусства. Настораживала увлеченность Мартину музыкальными новациями и та легкость, с какой он усваивал разнообразные воздействия современной ему музыки и «приспосабливался» к условиям жизни и деятельности за рубежом. Вероятно, трудно было осознать направление его поисков, которые составили продолжительный период в его творческой биографии, что определило замедленность процесса формирования его эстетических позиций, его индивидуального стиля.

Мартину был популярен в Чехословакии в 30-е годы, и его произведения неизменно исполнялись в Праге и в Брно, часто в присутствии автора, приезжавшего на премьеры своих сочинений. Но истинное признание на родине пришло к нему в конце 50-х — начале 60-х годов, когда изжиты были обстоятельства, мешавшие видеть в Мартину национального художника. Его уже не расценивали как композитора, будто бы отклонившегося от русла развития национального искусства.

Таким образом, только после смерти Мартину начала формироваться объективная оценка творчества этого крупного мастера, писавшего много, по-разному и в различных жанрах. Чешскими исследователями сделан зна-

¹⁶ Ferroud P.-O. A great Musician of te-day. Bohuslav Martinu. — «The Chesterian», 1937, № 132, p. 92.

чительный вклад в создание литературы о композиторе. Автором первой объемной монографии, значение которой трудно переоценить, явился близкий друг Мартину, дипломат Милош Шафранек. Позднее им были подготовлены к печати автобиографические заметки, статьи и высказывания Мартину. Вопросам стиля композитора, анализу его сочинений посвящены работы чешских музыковедов Я. Мигуле, М. Недбала, И. Байера, А. Сихры, П. Новака, И. Фукача и других авторов (см. Список литературы, с. 258). Однако имеющиеся публикации, по признанию чешской критики, еще далеко не полно и не всесторонне исследуют проблематику творчества Мартину; не выработана еще единая позиция в оценке его наследия и в определении места Мартину в современной чешской музыкальной культуре.

Заметно возрос в последние годы интерес к Мартину и в нашей стране. В советской исполнительской практике и музыковедении сделаны первые шаги к освоению его наследия. Многие сочинения Мартину известны советским слушателям по концертным исполнениям и записям. Среди них — Симфонietta (*Sinfonietta giocosa*) для фортепиано с оркестром (дирижер Г. Рождественский, солист А. Ведерников), Концерт для виолончели с оркестром (дирижер В. Дубровский, солист М. Хомицер), «Хороводы» (для инструментального ансамбля), Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра (дирижер Г. Рождественский, солисты Г. Тальрозе, Л. Шиндер, Г. Гиновкер), Концерт для гобоя с оркестром (дирижер Г. Рождественский, солист Е. Ляховецкий) и ряд других камерных сочинений. Первые высказывания и некоторые анализы произведений Мартину появились в статьях Ю. Левашева, Л. Поляковой, К. Иванова, в книгах Б. Ярустовского «Симфонии о войне и мире» и И. Мартынова «Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века» (см. Список литературы, с. 258).

Глава вторая

НА РОДИНЕ. НАЧАЛО ПУТИ

(1890—1923)

То, что видел и пережил Мартину в детстве, он бережно хранил всю жизнь, постоянно возвращаясь в своих размышлениях к памяти тех лет. Это — Поличка, небольшой городок неподалеку от Брно, с давними историческими традициями, восходящими к XIII столетию, высокая башня костела, откуда отец композитора, Фердинанд Мартину, звонил в колокола к службе, на праздники и при пожаре. С башни костела, расположенного на окраине, весь город обзревался как на ладони — крыши строений времен готики и барокко, защитные бастионы и оборонительные укрепления средневекового происхождения, за ними — уходящие вдаль деревни и бесконечные просторы.

Здесь, в этой башне, в семье звонаря и сапожника, 8 декабря 1890 года родился Богуслав Мартину и прожил первые свои двенадцать лет. С интересом и любопытством смотрел он отсюда на удивительный и странный мир, всматривался и изучал его, чтобы на долгие годы запечатлеть то, что навсегда станет для него самым ценным и важным. Богуслав запомнил отца добрым, любившим шутить, чутким к чужим печалям и радостям. Фердинанд Мартину был уважаемым человеком в городе; он обладал своеобразной, поэтической натурой, любил цветы и театр. Поличкинское театральное общество «Йозеф Казтан Тыл» устраивало любительские спектакли; отец и сын непременно бывали на них: старший Мартину — в качестве актера или суфлера, младший — в качестве зрителя.

Мать, Каролину Мартину (урожд. Климеш), Богуш — так звали Богуслава в семье — запомнил вечно хлопотавшей по дому. Энергичная и серьезная, она была главой семьи и детей держала в строгости. От нее Богуслав унаследовал неутомимость и настойчивость, а от отца — мягкость и доброе сердце.

Еще одному человеку Богуслав обязан важными и интересными страницами детства — Карелу Стодоле, помогавшему отцу в ремесле. Сколько знал он народных песен, хоралов, сказок, баллад, пословиц — этих бесценных сокровищ талантливого чешского народа! И как много это впоследствии дало Мартину!

Маленького Богуша потянуло к музыке рано. Он часто пел, аккомпанировал себе на маленьком барабане, а когда ему подарили скрипку, начал серьезно заниматься музыкой. Первым музыкальным наставником Богуслава стал поличкинский портной Йозеф Черновский, игравший на разных струнных и духовых инструментах.

Черновский очень быстро расположил к себе Богуслава. Они вместе играли увертюры классических опер. Много лет спустя Мартину вспоминал: «В моих воспоминаниях никто не может оттеснить его, хотя он, собственно, профессионалом не был и не имел никакого диплома или чего-то подобного <...> Тем не менее он был полон большой любви к музыке и к искусству, которую он, может быть, сам и не осознавал. Он был первый, кто указал мне дорогу, и я был единственным, кто этот путь завершил. Я хотел бы привести пример, который запечатлелся в моей памяти и с тех пор всегда живо возникает в моих воспоминаниях, хотя с тех пор прошло столько лет. Однажды мы играли квартет, в котором было соло скрипки, доставшееся мне. Это был Оффенбах. Я исполнил его так хорошо, что сам был потрясен, и когда я, наконец, обернулся к Черновскому, меня приковало выражение его глаз, которое никогда не смогу забыть... Это было выражение, полное любви и гордости. Черновский был простым человеком, и не в его обыкновении было открыто выражать свои чувства, но в этот момент мы оба были счастливы: между двумя людьми возник тот человеческий контакт, который поддерживает и усиливает талант»¹⁷.

¹⁷ Martinů B., s. 309.

Черновский стал первым свидетелем склонности Мартину к импровизации и его композиторских проб.

Первое сочинение Мартину, написанное, как предполагается, в 1900—1902 годы,—струнный квартет—создано под впечатлением баллады чешского поэта Врхлицкого «Три всадника». Любопытно, что партия альты по неопытности нотировалась в скрипичном ключе и что записывалось оно без предварительных эскизов.

Своими дальнейшими успехами в игре на скрипке Мартину обязан дружбе с Антонином Ружгой, первым скрипачом поличкинской «Юношеской капеллы», и с его братом Станиславом, обучавшимся в Пражской консерватории. Некоторое время Мартину занимался и с Йозефом Винтром — дирижером «Юношеской капеллы», ставшим позднее дирижером городского оркестра.

Поличкинская общественность, у которой юный скрипач приобрел популярность, воспыкала желанием прославить свой город, сделав из Мартину второго Кубелика. С этой целью в 1906 году Богуслава снаряжают в Прагу, где после успешного экзамена он становится студентом консерватории и учеником профессора Штепана Сухи по скрипке. Но упования на блестящую карьеру скрипача-виртуоза не оправдались. Очень скоро интересы Мартину переключаются на сочинение и орган, чем он и занимается под руководством профессоров К. Штекера и О. Горника. Но и здесь он не добивается успехов. Работая летом 1910 года над произведениями для большого симфонического состава — «Труженики моря» (по роману В. Гюго), «Смерть Тентажиля» (по пьесе М. Метерлинка) и «Ангел смерти» (по стихам К. Пшервететмайера), он, как это ни парадоксально, имел академическую задолженность по чтению партитур и вскоре был исключен из консерватории. Мартину многое постигал сам в искусстве композиции и впоследствии признался, что его становление как художника определили три фактора — то, что он был чех, скрипач и самоучка¹⁸.

Трудно представить, что причина его юношеских неудач — лишь в недостатке усердия. Мартину был человеком огромной работоспособности; композиция очень рано стала его жизненной потребностью. «Nulla dies sine

¹⁸ Об этом пишется в предисловии к изданию либретто оперы «Жульетта». См.: В. Martinu. Julietta (Snář). Lyrická zpěvohra o 3 dějstvích. Praha, 1963. s. 6

linea» («ни дня без строчки») — таков был его девиз. Причины, вероятно, в другом.

Не обладая достаточной техникой игры, он не мог проявить себя ни в импровизациях на органе, ни в чтении партитур. Интерес к полифонии пришел к нему позднее, когда он самостоятельно изучал технику старых мастеров — Палестрины, Баха, Генделя, английских мадригаллистов. «В школе я не мог никогда постичь, что в контрапункте дозволено и что нет»¹⁹, — не без иронии замечает он в своих автобиографических заметках. А для композиции ему нужно было еще долго накапливать силы, чтобы добиться признания.

«Мне бы хотелось, чтобы вы рассказали своим ученикам не о том, чего я достиг, а как-я этого достиг, — пишет Мартину в 1951 году преподавателям полчикинской музыкальной школы, названной его именем. — Скажите им, что я был таким же молодым парнем-студентом, как и они, и что нет ничего недостижимого, если по-настоящему хотеть и быть достаточно терпеливым, чтобы добиться своей цели. Не обвиняйте в отсутствии способностей не проявившего себя сразу ученика; юная душа полна проблем и загадок, которые часто раскрываются позднее и нуждаются во времени, чтобы все встало на свои места»²⁰.

Интеллекту Мартину, его непреодолимой тяге к широким и разнообразным познаниям было тесно в рамках многочасовых академических занятий. Его влекло в театр, в концерты, на выставки художников, к книгам Достоевского, Гоголя, Бальзака, Мюссе и Метерлинка, к древней японской и китайской поэзии. Самые светлые воспоминания о пражских годах связаны отнюдь не с пребыванием в консерватории, где Мартину «ходил в отстающих», а с теми художественными впечатлениями, которые он разделял со своими друзьями.

Именно Прага сделала Мартину художником. Она многое смогла предоставить пытливым и любознательным натурам, какими были Мартину и его консерваторские друзья: скрипач Станислав Новак (будущий концертмейстер оркестра Вацлава Талиха) и голландский виолончелист Мориц Франк, именем которого был назван впоследствии известный квартет.

¹⁹ Martinů B., s. 201.

²⁰ Ibid., s. 310.

В художественной жизни Праги 1910-х годов скрещивались самые разные веяния, тенденции, направления — и противоборствующие и взаимообогащающие. Здесь происходил сложный процесс ассимиляции разных течений. Наряду с развитием чешских национальных традиций еще сильно сказывалось влияние немецкой школы, с одной стороны, и воздействие новых веяний, которые стали особенно ощутимыми в 20-е годы, с другой. На художественных выставках демонстрировалось современное искусство Франции — от скульптур Родена и полотен импрессионистов до французских «диких» (Матисс, Брак, Вламинк, Руо и др.), — поражавшее воображение молодых чешских художников.

Менее стойким, но все же значительным оказалось воздействие символизма и декаданса на молодое литературное поколение, противопоставившее свои творческие интересы представителям ведущего направления в чешской литературе этого времени — критического реализма.

Весьма пеструю и противоречивую картину являла собой музыкальная Прага начала XX века. В концертах исполнялась чешская классика (Сметана, Дворжак), произведения немецких композиторов (Брукнера, Вагнера, Малера, Р. Штрауса) и сочинения Дебюсси. Вниманию оперной публики предлагались оперы отечественных и зарубежных авторов. В Пражском Национальном театре шли «Проданная невеста» Дворжака, «Кармен» Бизе, в Немецкой опере — «Паллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Кольцо нибелунга» Вагнера.

Ошеломляющим событием были гастроли балета Дягилева в 1913 году (с Фокиным, Карсавиной, Нижинским), поделившие аудиторию на восторженных почитателей и откровенных низвергателей нового искусства.

Жадный до художественных впечатлений, Мартину много слушал и изучал, стремясь постичь все, что не входило в программу консерваторских занятий. Его школой были концерты, книги, партитуры. Вместе с Новаком они обходили книжные лавки в поисках редких изданий. В то время они увлекались поэтами декаданса, зачитывались Тетмайером, Гарборгом. «Мы были своеобразными „декадентами“, полными радостного оптимизма, планов, идей; и мы были скорее юными, чем „богемой“, и,

само собой разумеется, без скепсиса и без денег»²¹, — вспоминал Мартину.

Музыкальные вкусы Мартину еще не сложились окончательно, но уже тогда он предпочитал Рихарда Штрауса (с его «Саломеей», «Ариадной на Наксосу», «Кавалером роз», симфоническими поэмами) Малеру и Брукнеру, а «Летучего голландца» и «Тангейзера» — «Кольцу нибелунга». Ему нравилась «Кармен» Бизе, привлекала музыка Брамса. Любовь к Баху и Бетховену пришла значительно позднее.

Подлинным кумиром для Мартину стал Дебюсси. В 1908 году, после представления «Пеллеаса и Мелизанды», Мартину открыл для себя этого композитора, сыгравшего решающую роль в его творческой судьбе. Для Мартину Дебюсси был олицетворением художника, не связанного оковами строгих догм и канонов, чуждого каких-либо рационалистических систем, творившего независимо, свободно, естественно.

По всей видимости, Дебюсси привлек Мартину тем, что именно он, по словам Р. Роллана, напомнил французской музыке о ее истинной природе и забытом идеале: ясности, изящной простоте, естественности, грации и пластике. Но несомненно то, что на большинстве произведений Мартину пражского периода лежит печать влияния Дебюсси. В ранних сочинениях композитора сказалось также воздействие музыки Равеля, в частности его «Испанской рапсодии».

Интерес Мартину к красочным гармоническим последованиям, хрупким и зыбким фонам, утонченности изобразительных средств проявился уже в первых упоминавшихся ранее симфонических партитурах 1910 года, хотя в их изошренной хроматике заметно также и влияние Р. Штрауса.

Под впечатлением выступлений дягилевской труппы в 1913—1916 годах Мартину работает над балетной трилогией. Импульсом к созданию первых двух балетов явились также выступления русской актрисы Ольги Гзовской, с успехом проходившие на сцене Пражского Национального театра в 1913—1914 годах. Сюжет первого балета, который называется «Ночь» (или «Ноктюрн»), перекликается с «Послеполуденным отдыхом

²¹ Martinu B., s. 315.

фавна» Дебюсси. Второй балет называется «Тень». В качестве третьего балета предполагался музыкально-драматический танец, навеянный картиной Бёклина «Замок на море». Этот замысел не был реализован, а созданные эскизы послужили материалом для четвертой части (под названием «Баллада») «Симфонических танцев», написанных в годы первой мировой войны.

В эти же годы Мартину пробует себя в камерной музыке, которую пишет либо для своих друзей, либо к определенному случаю. Соната для скрипки и фортепиано посвящена Новаку, «Ноктюрн» для струнного квартета написан к юбилейному концерту «Юношеской капеллы» в Поличке (1912).

Мартину привлекали и вокальные жанры. Его цикл под названием «Страницы из моего дневника» включает песни на тексты разных поэтов. Некоторые из этих песен в дальнейшем послужили Мартину тематическим материалом для симфонических произведений. Так, например, песня «Почему ты мне так улыбалась?» прозвучит в медленной части Первой симфонии. Можно сказать, что этот своеобразный «дневник» питал многие его последующие сочинения.

Оригинально был задуман цикл «Nipponagi» (1912) из семи песен на стихи японских поэтов для женского голоса и малого оркестра необычного состава (3 флейты, английский рожок, арфа, челеста, фортепиано и струнный квартет). Интерес к восточному искусству возник у Мартину в результате посещения художественных выставок и чтения японской и китайской поэзии; позднее он привел его к более углубленному изучению философии и культуры Востока. Судя по замечаниям Шафранека, этот цикл не выказывает авторской самостоятельности, хотя в техническом отношении сделан безупречно. В нем сильно проявилось воздействие музыки импрессионистов. Отсюда утонченность инструментальных средств, свежесть ориентального колорита, изысканность нюансовых последований.

Кажется примечательным тот факт, что после первой попытки создания симфонии (наброски симфонии ор. 66 1910 года были утеряны) Мартину на длительное время оставляет этот жанр и возвращается к нему лишь в 40-е годы. Симфония требует масштабности содержания, совершенного владения формой и оркестровой техникой,

логики и зрелости симфонического мышления — того, что приобрел и выработал композитор в процессе многолетней серьезной работы.

Заго пробы Мартину в жанре фортепианной миниатюры принесли ему известность. Цикл пьес «Куклы» (или «Марионетки»), созданный в период с 1911 по 1924 год, вскоре стал репертуарным в концертах и благодаря легкости исполнения использовался в учебной практике юных пианистов.

При всей своей непритязательности, отсутствии яркой оригинальности и новизны музыкального стиля, пьесы этого лирического цикла (три тетради) не лишены очарования простоты и непосредственности эмоционального высказывания.

«Действующие лица» цикла — традиционные образы: Коломбина, Пьеро и Арлекин. Они танцуют, поют, «рассказывают» о своих чувствах и переживаниях просто, искренне, иногда забавно и трогательно. В отношении к ним автора чувствуется легкая ирония и добрая улыбка.

Составлен цикл из небольших разнохарактерных пьес (как правило, трехчастного строения). Томная и нежная лирика в пьесах «Коломбина танцует», «Танец кукол», «Коломбина поет» контрастирует с мечтательной порывистостью «Арлекина», нарочито банальная сентиментальность «Воспоминаний Коломбины» — с пасторальностью «Театра марионеток», а тонкая поэтичность «Вальса сентиментальной куклы» — с игривой грациозностью заключительного «Бала кукол».

Образный и жанровый диапазон «Марионеток» не широк. Это — лирика, пастораль, скерциозность. Но благодаря многообразию оттенков, тонкости и изобретательности в выборе музыкальных средств пьесы звучат свежо, обаятельно и изысканно.

«Марионетки» можно сопоставить со сборниками фортепианных миниатюр других композиторов, такими, как «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана, «Детский уголок» Дебюсси, «Детские игры» Бизе. Близость к ним выражается в общем эмоциональном тоне, простоте и напевности мелодизма, упрощенности фактуры и легкости звучания в целом. Однако отдельные моменты в цикле Мартину, касающиеся главным образом гармонии и ритма, заставляют вспомнить произведения «кукольных» жанров у компо-

зителей XX века. В этом раннем сочинении Мартину уже обнаруживается вкус композитора к необычным ладо-гармоническим последованиям, терпким диссонантным созвучиям. Многообразие ритмов, частое использование приема остинато, активизация ритмики путем смещения акцентов на слабые доли такта свидетельствуют о владении разными приемами ритмического развития.

* * *

В годы первой мировой войны Мартину живет в Поличке. Его мало коснулись события этих лет. Выступая против жестокости военной бойни, выражая свою солидарность с чешскими патриотами, Мартину под предлогом болезни уклоняется от службы в армии.

Его жизнь в городе детства была наполнена предельно. В городской школе Мартину ведет скрипичный класс, организует оркестр, который исполняет сочинения Моцарта, Грига, Чайковского, сам выступает в сольных концертах как скрипач и пианист.

Мартину жил здесь замкнуто, наедине со своими мыслями, книгами, музыкой. Многие часы он посвящал прогулкам, бродил по улицам, которые часто приводили его в парк Либонай, где он любил бывать в утреннюю пору. Склонность к прогулкам в одиночестве сохранилась у него на всю жизнь. Так же много лет спустя бродил он по набережным Парижа, наблюдая и размышляя, заглядывая в лавки букинистов. И еще позднее, в Америке, эту склонность заметили американские журналисты: «Если вы глубокой ночью, прогуливаясь на Jamaica Estates, встретите высокого, стройного человека с серыми глазами, пепельными волосами и застенчивой улыбкой на лице, — не останавливайтесь, чтобы заговорить с ним, — он хочет быть один»²².

Мартину много работает, и эти годы, проведенные в Поличке, сыграли свою роль в процессе его творческого формирования.

Друзья присылают ему из Праги партитуры оркестровых и камерных сочинений Бетховена, Шуберта, Малера, Брамса, Дворжака, клавиры опер Глюка, Моцарта, ораторий Гайдна. Мартину изучает классику и совре-

²² Цит. по кн.: Saigránek M., S. 237.

менность. Его фольклорный «багаж» пополняется благодаря знакомству со сборниками духовных песнопений, старых чешских хоралов и гимнов, народных песен.

Следы этого знакомства идут через все творчество композитора — от балета с хором «Рождественская песнь» (1917) к кантате «Гора трех огней» (1954). Не прибегая к цитированию фольклорных мелодий, используя только народные тексты, Мартину воспроизводит в этих сочинениях атмосферу старых чешских обычаев, обрядов, ритуалов народных празднеств, в них оживают персонажи чешских легенд. Эти сочинения сильны опорой на фольклорные традиции и составляют особую линию в творчестве Мартину — линию сочинений национальной тематики. Балет «Рождественская песнь»²³ (или «Старые рождественские обычаи чешского народа») с участием женского хора был вдохновлен воспоминаниями детства, песнями, слышанными от Стодолы, поличкинскими ярмарками, чтением баллад Яна Неруды, с их сочной и меткой народной стихией слова. Балет состоит из четырех актов (двадцати шести сцен) с прологом. Либретто было написано самим композитором. В сюжете этого произведения своеобразного синтетического жанра органично переплелись религиозные мотивы с исконно чешскими традициями и обычаями.

* * *

Переломным рубежом в истории чешской культуры явился 1918 год, когда усилившееся под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции национально-освободительное движение приводит к краху Австро-Венгерской монархии, и Чехословакия становится самостоятельным буржуазным государством.

Мартину принял образование независимой Чехословацкой республики с воодушевлением, откликнувшись на событие огромного исторического значения созданием кантаты «Чешская рапсодия»²⁴, над которой он работал в мае — июне 1918 года. Это произведение для баритона соло, смешанного хора, большого оркестра и органа

²³ Партитура этого сочинения не сохранилась, но существует в рукописном виде либретто и несколько набросков.

²⁴ Рядом с заглавием этого произведения стоит посвящение Алоису Йирасеку, автору историко-патриотических романов.

осталось в стороне от импрессионистских влияний. В музыке отразились черты гуситских и протестантских хоралов XVI века, которые Мартину знал по обработкам Клода Гудимеля. Национально-патриотические мотивы, вдохновившие это сочинение, определили радостный и величественно-торжественный характер его звучания. Кантата, впервые исполненная в Зале имени Сметаны в Праге в 1919 году, была принята доброжелательно и принесла автору известность, хотя сам Мартину признавал погрешности в концепции и в форме этого сочинения.

Большой успех выпал и на долю вокально-оркестрового цикла на тексты китайских поэтов «Волшебные ночи», созданного полгода спустя и удостоенного первой премии Чешской академии. В противовес «Чешской рапсодии», представляющей народно-жанровую линию в раннем творчестве композитора, «Волшебные ночи» и написанная в этот период симфоническая поэма «Уходящая полночь» (1922) еще сохраняют печать позднеромантических и импрессионистских влияний. Некоторые сочинения Мартину 20-х годов (например, балет «Кто самый сильный на свете?») являются предвестниками тех изменений в творческих исканиях композитора, которые с особой очевидностью скажутся в его музыке первых лет пребывания в Париже.

Многое изменилось в 20-е годы в художественной атмосфере Праги, ставшей столицей нового государства, переживавшего период коренных общественно-политических и культурных преобразований. «Чешская и словацкая культурная жизнь быстро освобождалась от остатков провинциализма, которым она страдала в Австро-Венгерской монархии, и смело отстаивала свое право на долю в развитии мировой культуры», — пишет в своем фундаментальном труде «История Чехословакии» Вацлав Гуса²⁵. В обстановке напряженной борьбы чешского и словацкого пролетариата за социалистическое строительство созревала почва для развития пролетарского искусства. «Лучшие представители интеллигенции 20—30-х годов, — пишет далее В. Гуса, — посвятили свои произведения борьбе за идеи коммунизма. В первых рядах стояли Зденек Неedly, Станислав Костка Нейман, Мария Майерова и Иван Ольбрахт. Журнал Неймана

²⁵ Гуса В. История Чехословакии. Прага, 1963, с. 274.

„Червен“, а позже журнал Нееды „Вар“ провели огромную работу по созданию и укреплению левого фронта культуры»²⁶.

В августе 1923 года при участии прогрессивных деятелей культуры, в том числе и вышеупомянутых, был создан Пролеткульт — организация, тесно связанная с коммунистической партией, борющаяся против буржуазного влияния на трудящиеся массы и за создание подлинно революционного искусства.

Другой организацией, сыгравшей большую роль в судьбах чешской литературы и искусства, был художественный союз «Деветсил» («Devětsil»), созданный ранее, в октябре 1920 года, и объединивший молодых художников, литераторов, критиков, деятелей театра, тяготевших к новому пролетарскому искусству.

В «Деветсил» входили поэт Витезслав Незвал, художник Ян Зрзавый, режиссер театра Йиндржих Гонзл, примкнувшие позднее к направлению «поэтизм». Это были люди из окружения Мартину. Особенно близок ему был Незвал с его глубоким и ярким лирическим дарованием. Незвала можно было бы назвать «духовным сыном» XX века, прошедшим сложный и противоречивый путь — от авангардистских исканий к литературе социалистического реализма. Почитатель Аполлинера, он в середине 30-х годов возглавил группу чешских сюрреалистов. Незвал периодически приезжал в Париж, где часто встречался с Мартину. Вероятно, первое увлечение сюрреалистической литературой возникло у композитора в результате этого общения.

В течение трех лет (1920—1923) творческая судьба Мартину была связана с Чешским филармоническим оркестром (где он занимал скромное место среди вторых скрипок) и его замечательным дирижером Вацлавом Талихом. В звучании этого оркестра для него ожили многие произведения Дебюсси, Равеля, Дюка, Русселя, Стравинского, которые прежде были известны Мартину по партитурам. Вместе с тем гастроли оркестра во Франции, Италии обогатили жизнь композитора новыми впечатлениями.

Вероятно, преобладающую склонность Мартину к инструментальному творчеству можно объяснить тем, что

²⁶ Г у с а В. История Чехословакии, с. 277—278.

участвуя в филармоническом оркестре, он изучил специфику оркестрового письма, возможности инструментов симфонического оркестра самым непосредственным образом.

Мартину сблизился с Талихом, одареннейшим музыкантом, у которого многому научился. Талих с интересом следил за творчеством Мартину и исполнял многие его сочинения. «Это была совместная работа, совместные поиски, искренняя дружба»,— писал впоследствии композитор²⁷.

В 1924 году Талих дирижировал балетом-мистерией Мартину «Иштар»²⁸ в Пражском Национальном театре. Четыре года (1918—1922) Мартину работал над этим произведением; это был продолжительный срок для композитора, обладавшего способностью писать быстро. В балете «Иштар» используется мифологический сюжет, переработанный в одноименную поэму Юлиусом Зейером (1841—1901), писателем и поэтом, связанным с романтическим направлением в чешской литературе, а в последние годы жизни — с эстетикой символизма.

Интонационно-образное содержание музыки балета основано на контрастном противопоставлении мотивов добра, любви и коварных, злых сил. Музыкальная характеристика Иштар — это область светлой лирики, ясной диатонической гармонии:



²⁷ Цит. по кн.: Š a f á n e k M., S. 85.

²⁸ Содержание балета:

Первый акт. Таммуз, возлюбленный царицы Иштар, был похищен властительницей ада Иркалой. После длительных поисков Иштар находит его в аду мертвым. Она в отчаянии и решает всеми силами вернуть его к жизни.

Второй акт. Сцена в аду. Переодетая в лохмотья Иштар является перед Иркалой и вступает с ней в единоборство. Иштар взывает к помощи богов, и соперница побеждена.

Третий акт. Иштар вместе с Таммузом возвращается в свою страну. Сюда вновь пришла весна с солнечными лучами, радостью и весельем. Иштар и Таммуз благодарят богов за могучее покровительство, и боги посылают им в белых облаках цветы лотоса, в которых заключены сила и бессмертие. Окутанные облаками, они возносятся на небо.

Угловатая тема с резкими скачками, острой и импульсивной ритмикой, усложненная хроматизмами, представляет в балете мир Иркалы, зловещее и мрачное подземелье ада:



После премьеры балета критика отмечала в музыке французские влияния (Дебюсси, Дюка, Равеля). Наряду с этим обстоятельством, которое не могло вызвать восторгов у чешской критики, балет свидетельствовал и о незаурядном мастерстве и оригинальности оркестрового письма, о ярких проблесках индивидуальности композитора в разработке ритма.

Это произведение существует также в виде двух оркестровых сюит, включающих музыку центральных эпизодов балета.

В последние два года, прожитые в Чехословакии (1922—1923), Мартину сблизился с Йозефом Суком, у которого брал уроки композиции. С музыкой Сука Мартину был знаком и прежде; его сочинения нередко исполнялись филармоническим оркестром под управлением Талиха. В творчестве учителя Мартину импонировала объективность мышления, лиризм, связь с чешской песенностью, высокий профессионализм, воспринятые им в свою очередь от Антонина Дворжака. В 1922 году Сука приглашают в Пражскую консерваторию, и по совету Новака Мартину поступает к нему в класс композиции. Мартину многим обязан Суку — может быть, не столько в смысле технического совершенствования, сколько в общеэстетическом и интеллектуальном плане. На смену меланхолически-утонченным настроениям, которыми окрашены его ранние сочинения, приходит здоровое и ясное отношение к жизни, тот мудрый оптимизм, который свойствен чешскому народу. Общение с Суком продолжалось до 1923 года, то есть до тех пор, когда Мартину представился случай получить стипендию для обучения в Париже.

Последним произведением, написанным в Праге, был веселый и остроумный комедийный балет на сюжет сказки-притчи «Кто самый сильный на свете?»²⁹.

Задуманное как оригинальная гротесковая сказка, это произведение совершенно отлично от того, что писал композитор прежде. Вместо импрессионистской утонченности, атмосферы «полутонных» чувств и настроений в музыку балета врывается свежая и сочная жизненно-бытовая стихия с ритмами польки, вальса, марша. Известную пикантность придают ритмы современных танцев — фокстрота и бостона. «Чарльстона,— говорил Мартину,— тогда еще не было, иначе я бы воспользовался и им»³⁰.

Вся сотканная из танцевальных дивертисментов, музыка этого балета близка к жанру ревю, а занимательная легкость сюжета в сочетании с конкретно-бытовой музыкальной основой балета заставляют вспомнить «Кавалера роз» Р. Штрауса. Мартину не боялся и прямых музыкальных аналогий с штраусовскими вальсами, маршами в стиле Мейербергера или простодушными чешскими польками в духе Сметаны.

Хронологическая дистанция между балетами «Иштар» и «Кто самый сильный на свете?» весьма незначительна, тем не менее последний представляет собой, по

²⁹ Содержание балета трогательно и забавно. Жила-была хо-рошенькая и интеллигентная мышка. Родители, естественно, ее очень любили и хотели отдать в жены не первому встречному, а самому сильному на свете. Кто самый сильный на свете? Мы этого не знаем и мыши тоже не знали, и родители с радостью порешили, что это солнце. Они отказали принцу мышей, который просил руки их дочери. И когда петух возвестил о восходе солнца и первые его лучи пробудили к жизни цветы, деревья, птиц, и когда, наконец, появилось само солнце, тогда они отдали мышку ему в жены. Все, казалось, устроилось к общему удовольствию. Но пришло злое облако, закрыло солнце и вынудило его уйти. Облако было старое и в дурном настроении, и поэтому мышка обрадовалась, когда пришел ветер и прогнал его. Ветер стал для мышки самым симпатичным из всех. Но ведь есть еще и стена! Что может ветер против стены?! И тут стало ясно, что солнце — сильное, облако — еще сильнее, а самой сильной среди всех была стена. Однако и стена не была счастлива, так как мыши ее подкапывали и ей грозил обвал. И тогда уже окончательно выяснилось, что мыши сильнее стены и, следовательно, мыши самые сильные на свете. Поэтому принц мышей получил в жены мышку и все отпраздновали счастливую свадьбу. (См.: Šafránek M., S. 95—96.)

³⁰ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 94.

выражению В. Талиха, «прыжок, а не шаг». «Я выкорчевал всю так называемую иллюстративно-описательную музыку, всякое музыкальное изображение сценической ситуации и все места в импрессионистском стиле... Если нужно изобразить гром или бурю, я не заставляю оркестр живописать их, а перепоручаю эту заботу самой сцене, так как это в ее компетенции. Пусть мыши сами пищат на сцене. И солнце восходит не в сопровождении *divisi* струнных и сладостных мелодий, а с возгласом труб. И не в оркестре торжествуют мыши по случаю счастливого конца, а на сцене танцуют самую обыкновенную деревенскую польку»³¹.

Инструментовка балета сделана с юмором и изобретательно. Здесь использован большой симфонический оркестр с полным набором ударных, двумя арфами, фортепиано и челестой. Тембры челесты и ксилофона понадобились Мартину для того, чтобы сообщить наивно-серьезный оттенок теме вопроса «кто самый сильный на свете?». Тема звучит в оркестре всякий раз, когда этого требует сценическая ситуация:



Премьера балета состоялась в Брно 31 января 1925 года под управлением дирижера Бржетислава Бакалы.

1923 год был последним годом жизни Мартину в Чехословакии. Государственная стипендия, предоставленная Мартину для трехмесячного пребывания в Париже, открыла для композитора новые горизонты. Она дала ему возможность обучаться у Альбера Русселя, крупнейшего французского композитора, дирижера и педагога. За пределами родины его ожидали новые впечатления, новые удачи и разочарования, творческие трудности и радость признания.

³¹ Цит. по кн.: Š a f r á n e k M., S. 94.

Глава третья

В ПАРИЖЕ. ГОДЫ ПОИСКОВ, НАДЕЖД И СВЕРШЕНИЙ (1923—1941)

С октября 1923 года Мартину в Париже. Из первой своей поездки во Францию в качестве оркестранта Пражского Национального оперного театра (в мае 1919 года) Мартину вынес страстное желание вновь побывать в этом городе, продолжавшем оставаться в начале века центром новых художественных направлений. Первое знакомство с Парижем было непродолжительным и беглым, но Мартину успел ощутить его огромную притягательную силу, как ощущали ее многие художники, избравшие Париж своей второй родиной. Память о Париже еще долго владела мыслями композитора, пока не привела его снова в «*alma mater*» искусства XX века.

Привлекала Мартину и возможность заниматься у А. Русселя, в сочинениях которого он услышал то, что отвечало его представлениям о французском искусстве — «...прозрачность, соразмерность, вкус и ясность, точность и глубина выражения»³².

Некоторое время Мартину ничего не писал. Он познавал Париж. Он изучал его в долгие часы своих прогулок вдоль бульваров и набережных, которые называл «набережными оптимизма»³³. Предоставленный самому себе, он всегда задерживался у лавок букинистов, рассматривая картины и гравюры, листая все, что привлекало его внимание — «от философии греков до дадаистских стихов». Он познавал Париж с его Лувром и

³² Martinu B., s. 94.

³³ Ibid., s. 115.

Латинским кварталом, собором Парижской богородицы и Консьержери — и таким, каким его не показывали respectable туристам. «Он был размышляющим зрителем, который без достаточного знания языка, без денег бродил по улицам Парижа и не мог ничего больше, кроме как наблюдать жизнь вокруг себя»³⁴.

Отталкиваясь от беглых впечатлений, Мартину пытался осознать и осмыслить жизненные явления, события, факты. Он хотел постичь те сложные пружины, которые движут и управляют человеческими судьбами, понять то главное и важное, «что человека делает человеком, что является свидетельством достижения человеческих устремлений»³⁵. Долгое время еще пребывал он в состоянии «отключенности от жизни общего», наедине со своими мыслями. На смену одним впечатлениям приходили другие, пока за внешней привлекательностью он не разглядел и иные, более сложные и противоречивые стороны жизненных процессов. Перед ним открылась «картина гниющей цивилизации, духовного разложения, разрушения и продажности сегодняшнего мира»³⁶.

В этих размышлениях, в этом постижении «всего вокруг себя» формировалось его жизненное кредо, его эстетические представления человека и художника. А с ними приходила и зрелость.

* * *

Музыкальный Париж прежде рисовался Мартину в красоте и утонченности импрессионистского искусства. Но теперь Париж был иным. Импрессионистские открытия стали уже историей. Это был Париж Стравинского и Дягилева, французской «Шестерки» и Кокто, Брака и Пикассо, Фитцджеральда и Хемингуэя. Мартину оказался в самом горниле современных течений, стремительно сменявшихся одно за другим. Здесь легко низвергались старые художественные авторитеты и поднимались на щит «прорицатели» новых школ. Значительная часть художественной интеллигенции выступала против неоромантических и импрессионистских традиций, кото-

³⁴ Safránek M., S. 107.

³⁵ Martinu B., s. 116.

³⁶ Ibid.

рые уже не соответствовали атмосфере военных и послевоенных лет. Композиторы нового поколения в противовес изысканности, утонченности и преувеличенной эмоциональности выдвинули культ грубого, примитивного и вместе с тем требовали простоты, ясности мысли и языка.

Под лозунгом Кокто, призывавшего обратиться к музыке повседневности, появились на свет многие сочинения молодых французов, связанные с конкретными событиями, с конкретными зрительными впечатлениями, произведения с конструктивистским замыслом. Отдельные урбанистические эксперименты явились данью восхищения композиторов эпохой технического прогресса, отражением нового мироощущения современников.

Мартину становится свидетелем и экспериментальных проб художников различных направлений, и появления на свет произведений подлинного искусства, составивших в своем сложном и противоречивом единстве художественный облик послевоенной Франции.

Париж потрясли сенсации музыкальных премьер. В концертах Кусевицкого звучали новые сочинения Стравинского и Бартока, Фальи и Мийо, Орика и Онеггера, Хиндемита и Прокофьева, Кодая и Шимановского. Мартину стал участником этих концертов, сначала в роли слушателя, а несколькими годами позже и в роли автора.

Наибольшее впечатление на Мартину произвели произведения Стравинского — «Петрушка», «Весна священная», «История Солдата» и «Свадебка». Воздействия этой музыки не избежал почти ни один композитор XX века. Она соответствовала идеалам нового композиторского поколения. «Он позитивен и непосредствен,— говорил Мартину о Стравинском.— Жизнь вокруг него исполнена красоты — не воображаемой, не вымышленной, не искусственной и мистически таинственной, а простой, естественной красоты реальных вещей... Музыка его — сложная, но не рафинированная. Его отрицание субъективизма совершенно очевидно. Он соединяется с жизнью и принимает все ее стороны с одинаковым вниманием. Он не избегает ничего, что проявляется в самой жизни»³⁷.

Стравинский оказал огромное влияние на сочинения

³⁷ Martinů B., s. 31, 32.

Мартину парижского периода и на все последующее его творчество. Мартину оказались близки неоклассические и неофольклористские устремления Стравинского; не прошло мимо его внимания и своеобразное преломление Стравинским достижений импрессионизма. В ведущих тенденциях творчества Мартину очевидна его ориентация на опыт Стравинского, но развитие их происходит в других стилистических условиях и на другой национальной почве. Воздействие Стравинского выразилось, в частности, в активизации ритмического начала, в обращении к технике остинато, в жесткости гармонических созвучий, интенсивности динамического развития.

В Париже Мартину познакомился и с музыкой Арнольда Шёнберга. Мартину отдавал должное новизне музыкальной теории Шёнберга, которого называл «пионером нового направления», но был против того, чтобы следовать его атональному принципу.

Сложнее было его отношение к композиторам группы «Шести». Для Мартину их сочинения представлялись «рядом попыток, из которых одни удаются больше, другие — меньше; в них есть много хорошего, но много крайностей; много смелости и силы, но в этом нет никакой логики творческого развития. Некоторые вещи действительно интересны и убедительны, но в то же время многое спекулирует на „модерне“, а нередко и на сенсации»³⁸. Разумеется, позднее Мартину изменил свое отношение к творчеству этих композиторов.

Целиком Мартину принимал лишь творчество Онегера, видя в нем «обладателя великолепного музыкального потенциала... Каждое его произведение отличается современностью, ценностью и точностью выражения»³⁹, — писал композитор в 1925 году. К этому времени Мартину знал его как автора оратории «Царь Давид» и оркестровой пьесы «Пасифик 231».

В Париже Мартину нашел много друзей. К середине 20-х годов относится формирование группы «Четырех», известной под названием «Новая парижская школа». Наряду с Мартину в нее вошли музыканты из разных стран, связавшие свою судьбу с Парижем: румын Марсель Михаловичи, венгр Тибор Харшаньи и швейцарец

³⁸ Martinu B., s. 31.

³⁹ Ibid., s. 38, 39.

Конрад Бек⁴⁰. «Четверка» не имела единой идейно-эстетической платформы, которая подчинила бы себе творческие искания всех композиторов, вошедших в эту группу. Они были далеки от того, чтобы пропагандировать общие эстетические принципы, как это было свойственно содружеству «Шестерки». В «Четверку» входили люди разного возраста, разных художественных наклонностей. Марсель Михаловичи обучался в «Schola cantorum», он ревностно отстаивал традиции народной музыки; его произведения были овеяны романтикой карпатской природы, которую он знал и любил с детства. Тибор Харшаньи, напротив, тяготел к современным типовым формам высказывания, избегая проявления национального колорита в своей музыке. Ученик Бартока и Кодая, талантливый пианист и художник, он уже в то время был известным автором и в Париже, где ему принесла успех виолончельная соната, и у себя на родине (в 1920 году в Будапеште был поставлен его балет «Последняя мечта»). Конрад Бек — ученик Онеггера, а впоследствии Жака Ибера — был приверженцем чистого полифонического стиля, сосредоточившим свое внимание на инструментальных жанрах.

Творческие искания этих композиторов были столь различны, что попытка подвести стилистику их сочинений под «общий знаменатель» кажется несостоятельной. Однако в закрепившемся о них мнении — как о «конструктивистах» и «неоклассицистах» — есть известная доля истины.

Этих музыкантов объединяли страстное увлечение художественной жизнью Парижа, личная симпатия и заинтересованность в творческих успехах друг друга. Встречаясь, они долгие часы проводили в беседах, обсуждали различные явления и проблемы в искусстве, которые нередко вызвали возбужденные споры. «Дружба — превосходная вещь, но эстетика — дело другое... Я стараюсь быть самим собой и далек от каких-либо систем»⁴¹, — писал Михаловичи. К этим словам мог бы присоединиться любой участник «Четверки».

⁴⁰ В некоторых источниках эта группа упоминается как «Парижская пятерка». К перечисленным музыкантам присоединялся А. Н. Черепнин.

⁴¹ Цит. по кн.: Safránek M., S. 128.

С 15 ноября 1923 года Мартину начинают свои, хотя и не слишком регулярные, посещения А. Русселя, в лице которого он нашел эрудированного, умного и чуткого друга и педагога. Испытав в начале своего творческого пути воздействие Вагнера и Франка, а затем и импрессионистской школы, Руссель многое воспринял от композиторов XX века, в частности от Стравинского, от раннего Мийо. Русселю удалось упорядочить и систематизировать пестрые и многообразные впечатления, потоком обрушившиеся на Мартину в Париже, верно угадать и развить те качества, которые таила в себе творческая натура Мартину. «Дружески и очень тонко он понял, открыл и укрепил во мне все неосознанное, скрытое и непознанное... Руссель, со своей скромностью, любезностью, благородством и доброжелательной иронией, направлял меня так, что я это едва замечал»⁴², — писал позднее Мартину.

Руссель искоренял склонность Мартину к описательности и самодовлеющей внешней красочности, добиваясь большей точности и лаконизма выражения художественной идеи и одновременно приобщая его к полифоническому стилю. Мартину утверждал, что именно Руссель указал ему путь, по которому он должен следовать в своей работе и который привел его к творческой зрелости. Руссель и впоследствии с искренней заинтересованностью следил за творческими успехами своего ученика, а в день своего 60-летия сказал: «Моей славой будет Мартину»⁴³.

В числе первых сочинений Мартину парижского периода⁴⁴ были «Хавтайм» (1924) и «Суматоха» (1926), которые явились его экспериментами на почве урбанизма. Их техника и образная сфера, совершенно отличные от опыта пражских лет, открывают новую главу в эволюции музыкального стиля композитора. Прообразами этих сочинений Мартину, несомненно, явились «Регтайм» Стравинского, «Пасифик 231» Онеггера, «Прогулки» Пуленка.

⁴² Martinů B., s. 94.

⁴³ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 111.

⁴⁴ Концертино для виолончели в сопровождении духовых инструментов, фортепиано и ударных (1924), Первый фортепианный концерт (1925), Второй струнный квартет и другие.

«Хавтайм» написан под впечатлением от футбольного состязания с его шумной и возбужденной атмосферой. Это было летом 1924 года в Поличке, куда Мартину почти ежегодно, вплоть до 1938 года, выезжал на каникулы. В «Хавтайме» чувствуется напряженное волнение большой массы людей, бурно и непосредственно реагирующих на события игры. Отсюда и взвинченный тонус, и активная динамика всего произведения. Подчиненность звукоизобразительным задачам предопределила преобладающее значение ритмического начала, наличие жесткого фонизма аккордовых комплексов, насыщенность оркестровой фактуры.

«Хавтайм» имеет подзаголовок, соответствующий форме этого произведения — Симфоническое рондо. В рамках рондо Мартину осуществляет сквозное развитие музыкального материала путем тонального и тематического варьирования рефрена и тематического взаимообогащения рефрена и эпизодов.

Основу тематизма рондо составляют небольшие, ритмически-импульсивные мотивы, многообразно варьируемые, подвергаемые различным модификациям. Обновление этих мотивов связано со сменой акцентов, с изменением метроритмики, с их тембровой перекраской. Многое в строении гармонической вертикали, фактуры, в формах остиinato, в соотношении аккордовых комплексов подчиняется в этой пьесе конструктивной логике. В образовании гармонической вертикали, наряду с приемом полифункциональных наложений созвучий, большую роль играют кварто-квинтовые и секундовые соотношения. Параллелизмы таких созвучий способствуют образованию внетональных разделов. Это вполне отвечает задаче создания шумовой фоники.

К тому же результату приводит применение различных видов остиinato, которые участвуют в образовании политональных комплексов. Нередко остиинатные пласты целиком заполняют оркестровую ткань. Можно указать, в частности, на один из эпизодов, который целиком выдержан на одновременном сочетании остиинатных пластов с разной тональной основой. Любопытно политональное сочетание внутри фортепианной партии — исходными аккордами параллельного движения являются здесь трезвучия D-dur в верхнем регистре и B-dur — в среднем:



Сопоставление многообразных форм движения с постоянными фактурными, тембровыми, ритмо-мелодическими преобразованиями является основой развития тематизма в «Хавтайме», от которого к будущим произведениям Мартину идет энергия ритмов и во многом — инструментовка.

В «Хавтайме» Мартину обнаруживает свободное владение техникой оркестрового письма. В этом сочинении, как и в дальнейшем, фортепиано является у Мартину непременным участником симфонического состава и трактуется им часто как ударный инструмент со своеобразной для симфонической звучности тембровой окраской. В сравнении с предыдущими партитурами, здесь усилена медная группа (4 трубы, 4 тромбона) и использован большой набор ударных инструментов.

Симфоническое рондо исполнялось дважды — в 1924 и 1925 годах — и оба раза Пражским филармоническим оркестром под управлением В. Талиха. Как и многие экспериментальные произведения, оно поделило аудиторию на почитателей и противников. Официальная пражская критика «Хавтайм» не приняла, заметив в нем влияние Стравинского, что было для нее дурным тоном. В рецензиях фигурировало даже слово «плагиат», упоминавшееся в связи с «Петрушкой». На это Мартину откликнулся письмом из Парижа. «Критик констатирует сходство краткого мотива и на этом строит свое заключение. А тот факт, что вся композиция звучит 10 минут, что развитие мотива, разработка тематического материала, так же как и общий характер и динамика в целом отражают совершенно иное, — это для него ничего не значит. Он подобен тому, кто видит, что на плите что-то пекут, но что именно, его не интересует»⁴⁵. За едкой

⁴⁵ Martinů B., s. 34—35.

иронией этих строк чувствуется скрытая горечь Мартину, еще малоизвестного художника, который всегда очень остро ощущал свое одиночество на чужбине и которому больше всего хотелось услышать ободряющие вести с родины.

Спустя два года появилось новое симфоническое произведение Мартину «Суматоха»⁴⁶ («La Bagarre»). На титульном листе партитуры этого сочинения стоит посвящение Линдбергу, пилоту, совершившему в мае 1927 года беспосадочный перелет через Атлантический океан (хотя произведение было написано немного раньше этого события). По своей эмоциональной атмосфере — шумной, действительно энергичной — это сочинение близко примыкает к «Хавтайму». Оба сочинения роднят и общие стилистические моменты: выдвижение на первый план ритмического начала как динамического и формообразующего фактора, усиление роли моторики, сообщающей отдельным темам черты токкатности. Достаточно сравнить тему главной партии «Суматохи» и второй элемент рефрена «Хавтайма»:

The image shows two musical staves. The first staff is for the piece «Суматоха», marked «Allegro» and «mf». It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff is for the piece «Хавтайм», marked «[Allegro con brio]» and «ff». It shows a similar rhythmic pattern but with a much stronger dynamic and a more driving feel.

Обращение к форме сонатного allegro определяет наличие в «Суматохе» лирического контраста (который отсутствует в «Хавтайме»).

Этим сочинением в 1927 году дирижер Бостонского симфонического оркестра С. Кусевицкий представил чешского автора американской публике; к тому же это было первое исполнение «Суматохи». В Европе оно прозвучало впервые под управлением В. Талиха.

⁴⁶ В книге Б. Ярустовского «Симфонии о войне и мире» это произведение названо «Свалкой».

В 20-е годы список сочинений Мартину пополняется большим количеством балетов и опер. Музыка для сцены расширяет диапазон его творчества, еще раз засвидетельствовав богатство фантазии и изобретательность композитора. Эти произведения непродолжительны по времени звучания (15—20 минут), и при всем различии содержания в них есть много сходных моментов. Здесь Мартину экспериментирует, и характер экспериментов представляется весьма симптоматичным для того времени⁴⁷. Композитор выбирает оригинальные либретто с занимательной интригой и забавными сценическими ситуациями, героями которых нередко становятся аллегорические фигуры. В этом есть некоторый элемент эстетства, желание быть рафинированно экстравагантным, но за внешней занимательностью сюжетов подчас кроется серьезный подтекст.

Так можно воспринимать и первое произведение этой серии — балет-скетч «Мятеж» (1925). Главные персонажи балета — звуки, которые не хотят состоять на службе у бездарных композиторов и их легковесной развлекательной музыки, у плохих певцов, у фальшивого фортепиано и дешевой граммофонной музыки⁴⁸.

⁴⁷ Оригинальным, иногда экстравагантным замыслом и экспериментальным характером обладают многие (хотя и очень разные по стилю) балеты французских композиторов. Это «Обвенчанные с Эйфелевой башней» (коллективное сочинение «Шестерки»), «Бык на крыше», «Сотворение мира» Мийо, «Докучные» Орика и другие.

⁴⁸ Содержание балета «Мятеж» (по М. Шафранеку):

Как сообщает радио, все звуки объединились в протесте и объявили генеральную забастовку (высокие звуки изображаются на сцене длинными, тонкими и бледными, низкие — толстыми и боролатыми). Это привело к безработице среди музыкантов; Стравинский удалился на необитаемый остров; творческие союзы ликвидированы; подтвердилось известия о самоубийстве критиков и профессоров эстетики, а инструментальные мастера переключились на изготовление детских игрушек. На сцене появляется музыкант и пытается сочинять, но это ему не удается. В глубине сцены послышался голос девочки, одетой в национальный костюм, поющей народную песню. Она подходит ближе. Композитор прислушивается к ее пению и, замороженный, начинает писать, в то время как позади него поднимается Вдохновение в белом одеянии. Звуки в удивлении оглядываются вокруг, мечутся на сцене не в состоянии понять, что происходит. Вдохновение заставляет их собраться вместе, и они подчиняются ему, становятся в пары и под звучание фугато начинают танцевать. Все остальные персонажи (птица, собака, мышь, испанская танцовщица, уличный певец, господа в вечерних костю-

В обобщенном смысле сюжет включает в себе критику низкопробной музыки, широким потоком наводнившей современную эстраду, идею утверждения подлинной ценности искусства, питаемого народными источниками. Но подана эта идея в своеобразной эстетской манере. В музыкальном стиле балета сочетаются черты урбанизма (с преломлением джазовых элементов), старинного полифонического стиля и народной песенности.

Вслед за «Мятежом» в том же году Мартину пишет еще четыре сочинения, предназначенные для сцены: три одноактных балета — «Кухонное ревю»⁴⁹, «Op tourne» («Внимание, съемка!»)⁵⁰, «Чудесный полет» и первую свою оперу «Солдат и танцовщица»⁵¹, премьера которой состоялась в Брно в мае 1928 года.

В марте 1926 года Мартину закончил одноактный балет «Мотылек, который топнул ногой», навеянный одноименной сказкой Р. Киплинга о всемогущем царе Соломоне и прекраснейшей и мудрейшей царице Балкиде (царице Савской). Восточные мотивы сказки сообщили музыке ориентальный колорит. Балет не был поставлен.

Экспериментальный характер носят и три сочинения, написанные в содружестве с Жоржем Рибемон-Дессенем, представителем французского сюрреализма, поэтом-даданстом. Это оперы «Слезы ножа», «Неделя благотворительности» (оставшиеся в эскизах) и опера-фильм «Три желания, или Превратности жизни» (премьера состоялась 16 июня 1971 года в Брненском оперном теат-

мах и дама в вечернем туалете, арлекин, учитель музыки) выходят на сцену и исполняют вместе с композитором, девочкой в национальной одежде и Вдохновением радостный, блестящий финальный танец.

⁴⁹ Действующие «лица» — кастрюля, посудное полотенце, вешик, крышка, мутовка — разыгрывают бытовую драму. В балете три части (с прологом) — Танго, Чарльстон, Финал. Премьера состоялась в Праге в 1927 году.

⁵⁰ Балет «Op tourne» задуман сценически интересно: в верхней части сцены изображается морская поверхность с лодкой и водолазом; в нижней — морское дно с фантастической растительностью и рыбами; водолаз с кинокамерой спускается на дно и делает съемки.

⁵¹ В основу сюжета легла античная комедия Плавта «Псевдол, или Раб-обманщик».

ре)⁵². Завершает эту серию балет «Шах королю» (по книге Андре Кёруа).

Общей тенденцией для всех этих сценических композиций является использование элементов джазовой музыки, известная «конкретизация» музыкального языка благодаря подчеркнутой жанровости (в данном случае — джазовой). Мартину включает типичные для джаза мелодические обороты, синкопы, специфические гармонические последования.

В творчестве Мартину не было ничего случайного, неосознанного. И в отношении к джазу у него был свой эстетический подход, смысл которого композитор раскрывает при сравнении его с народной музыкой: «Я часто думаю о необыкновенно доходчивом ритме славянских народных песен, о песнях словацких, об их характерной ритмике инструментального сопровождения, и мне кажется, что у нас нет необходимости искать убежища в джазе. Но тем не менее я не могу отказать ему в известной роли в общем потоке жизни... Иной вопрос, разумеется, как реализуется его влияние»⁵³. Увлечение Мартину джазом не носило серьезного характера, оно было преходящим; элементы джаза композитор претворяет с юмором и иронией. Если Малер и в еще большей степени Шостакович обличают через бытовой жанр пошлость и примитив, то Мартину скорее иронизирует через жанр. И в этом нет ни злого сарказма, ни гротеска или хлесткой издевки.

В результате знакомства с произведениями Мартину 20-х годов складывается впечатление, что, создавая сочинения в «урбанистическом ключе», композитор желал убедиться в своей способности писать в стиле «модерн». Это увлечение в основном осталось данью времени и моде. Поэтому ни «Хавтайм», ни «Суматоха», ни группа сценических произведений 20-х годов не могут обозначить собой ведущую творческую тенденцию Мартину, но свидетельствуют о многообразии художественных интересов композитора. Этот период, конечно, не прошел бесследно для Мартину. Он сыграл свою роль в форми-

⁵² Действие оперы «Три желания, или Превратности жизни» развивается в двух планах: в фильме, который сначала снимается, а потом демонстрируется публике, и в реальной жизни. Три желания — это богатство, молодость и любовь, которые, по идее оперы, не приносят людям счастья.

⁵³ Martinu B., s. 49.

ровании индивидуальных черт стиля композитора, особенно в области ритмики, инструментовки, гармонических средств. Пригодился Мартину в дальнейшем и опыт, приобретенный в работе над произведениями для сцены.

В «очищении» стиля важнейшую роль сыграло обращение к традициям чешской народной музыки, коренным образом изменившее смысл и содержание его дальнейшего творчества.

* * *

В 30-е годы Мартину продолжает поиски. Сценические сочинения этих лет — балет «Шпаличек», оперы «Легенды о Марии», «Театр за воротами», две радиооперы «Голос леса» и «Комедия на мосту», а также кантата «Букет»⁵⁴ свидетельствуют о новой творческой ориентации композитора, об его интересе к народному искусству, к национальным традициям Чехословакии и к наследию чешской классики. Кажется вполне естественным, что в чужом для себя окружении Мартину почувствовал глубокую потребность заговорить языком своей родины, вернуться к темам, еще с юношеских лет занимавшим его воображение — темам, связанным с народными обычаями и обрядами, легендами и сказаниями, ибо «для звуков музыки и любви к родине даже самое большое расстояние не является препятствием»⁵⁵.

В обращении к поэтическим народным сюжетам, образам национального искусства воплотились думы Мартину о родине, его размышления о непреходящей мудрости народных творений, уважение к национальным традициям. С новой образностью пришло и новое отношение к средствам музыкального воплощения. После экспериментальных сочинений 20-х годов с экстравагантными сюжетами (в сценических произведениях) и технической изощренностью письма Мартину потянуло к серьезным темам; при этом музыкальный язык при опоре на фольклорный материал стал значительно проясняться.

О своем переключении на новые позиции Мартину писал, что он «отказывается от внешне универсальных взглядов для того, чтобы еще глубже проникнуть в на-

⁵⁴ В немецком и английском переводах название этой кантаты значится как «Букет цветов».

⁵⁵ Цит. по кн.: Мигуле Я. Богуслав Мартину. Прага, 1966, с. 31.

родное чешское мировосприятие, движимый сознанием, что работает исключительно для чешского театра. И тогда-то вдруг появляется новая музыка, глубоко отличная от камерных и симфонических произведений, музыка, в которой использована уже не приобретенная техника, а создана новая, цельная и простая. Это почти, так сказать, народная песня, лишенная каких-либо оркестровых украшений и сложности современной музыки, обладающая и простыми средствами и непосредственно продолжающая чешское классическое творчество»⁵⁶.

Воздействие традиций чешского национального искусства уберегло Мартину от безликой «универсальности» и определило национальное своеобразие и самобытность его музыкального мышления.

Одним из первых сочинений национальной тематики парижского периода был балет «Шпаличек»⁵⁷. Как и ранний балет «Рождественская песнь», он возник на основе чешско-моравских народных легенд и старинных обрядов. Помимо этого Мартину вводит в балет сказки других народов, такие как «Золушка», «Кот в сапогах», в которых он черпал темы общечеловеческого звучания. Обработки сказок сделал Миколаш Алеш. В балете композитор возрождает жанр старинных народных представлений-мистерий, включающих драматическое действие, пение, пантомиму и танцы.

Рождению замысла «Шпаличка» предшествовала работа над «Легендой о святой Доротее», занимавшей воображение композитора еще в середине 20-х годов. «Легенда» вошла в третье действие балета. Как и впоследствии, в поздних кантатно-ораториальных сочинениях, в «Шпаличке» нашли отражение и личные, автобиографические мотивы. В прологе к третьему действию, как своеобразный экскурс «от автора», вводится тема «Прощания с родным поличкинским краем».

Балет был закончен в 1932 году и в сентябре 1933 года впервые поставлен хореографом Джо Енчиком в Пражском Национальном театре, а в ноябре того же

⁵⁶ Martinů B., s. 320.

⁵⁷ «Шпаличек» некоторые определяют как балет-кантату, ибо в нем участвует женский хор и три певца. Шпаличками называли чешские канторы свои тетради с записями старинных обрядов, сказок, народных песен, танцев. Эти тетради передавались канторами из поколения в поколение, пополняясь новыми образцами народного творчества.

года — в Брно, после чего долго сохранялся в репертуаре. Впоследствии композитор неоднократно возвращался к партитуре «Шпаличка», исправляя и дополняя ее. К 1940 году Мартину подготовил вторую редакцию балета, изменил последовательность сцен, сделал новую инструментовку.

В «Шпаличке» органично переплетаются черты сказочности, фантастики и народно-бытовой жанровости. Составлен балет из пролога и двадцати одной картины, не связанных единой сюжетной линией. Композиция балета близка к сюите, составленной из народных обрядов, сказок, игр, легенд. Отсюда — сюжетная обособленность отдельных разделов балета.

Три действия балета включают игры в девушку, в водяного, волчонка, в петушка и курочку, сказки «Кот в сапогах», «Сапожник и смерть» и другие. Здесь действуют и люди, и звери, и фантастические существа, черти и ангелы, добрая фея и коварный чародей, жонглеры, акробаты и страшный великан, галантные рыцари, короли и подмастерья, львы, зайцы, мыши, бабочки. В сценах «Вынос смерти» и «Игра в королеву» воспроизведены пасхальные обряды, проводы зимы (девушки топят соломенное чучело смерти) и встреча весны в обряде Мая. В сказке «Кот в сапогах» крестьянский сын спасает королевство от злого волшебника и получает в жены дочь короля. В сказке «Сапожник и смерть» Сапожник вступает в страшное единоборство со смертью и чертом и погибает. Действие балета разворачивается в королевских хоромы, на сельской площади, в царстве водяного, в черном городе, перед воротами рая и ада.

Осуществляя замысел балета, Мартину преследовал цель вернуть чешской сцене подлинно чешское, а не подменять национальный колорит музыки стилизацией. Музыкальный стиль балета выдержан в традициях чешской классической и народной музыки. Это выразилось в претворении жанра польки, скочны, в лирической песенности. Народной стихией песен и танцев проникнуто первое и третье действия балета; во втором действии больше акцентируется фантастическое начало, что отвечает атмосфере сценического действия.

В преломлении элементов фольклора Мартину приближается к классическим традициям, в особенности сметановским; как уже отмечалось, не прибегая к цита-

там (иногда используя только тексты песен), он создавал темы близкие по звучанию народным:

7 [Allegro vivo]

S. Už ji ve dou, už ji ma - ji, ko - mu pak ji o - de - vzda - ji,

A.

Многим хорам «Шпаличка» свойственны ладовая (чаще мажоро-минорная) переменность, плагальные диатонические последования, небольшой диапазон мелодий, нередко изложенных в терцовых удвоениях, частые смены метроритма. Таковы хоры из первой, второй, седьмой картины первого действия; пятой картины второго действия; они преобладают и в третьем действии. Для танцевальных тем народного склада характерны простота и определенность ритмики, периодичность структур, намеренная упрощенность гармонического языка.

В жанре польки написаны заключительные разделы многих картин. Их музыка, светлая и радостная, неприятельна в своей безыскусственной простоте. Веселая, искрометная полька венчает собой все произведение. Интересно решен первый раздел финала третьего действия, представляющий собой вальсовую сюиту. Здесь есть вальсы изысканные и совсем простые, иногда нарочито банальные и слегка сентиментальные, характеризующие разные группы персонажей.

В некоторых случаях темы народного склада приобретают терпкое звучание (и в этом Мартину близок к традициям Яначека) благодаря использованию различных видов остинато и политональных моментов в строевании гармонической вертикали:

3 [Allegro poco moderato]

В хоровом разделе третьей картины первого действия образуются сложные бифункциональные сочетания в результате наложения гармоний в вокальной и оркестровой партии. Но чаще полифункциональность возникает при соединении остинатных построений (см. заключительные хоры первого и второго действия).

В музыке балета много изобразительных моментов, иллюстрирующих происходящее на сцене: погоню шмеля за бабочкой, фантастический танец Смерти, карточную игру.

Музыкальные характеристики персонажей отличаются яркой, конкретной образностью; они остро индивидуализированы и нередко связаны со специфической тембровой окраской, лейтмотивами и гармониями. Появление Золушки сопровождается лирической темой виолончели:

9 **Moderato**
V-c. solo

poco f *molto espress.*

Сапожник характеризуется простой, народного склада темой гобоя и своеобразной лейтгармонией — трезвучие G-dur с вводным тоном к квинте:

10 **Moderato**

Ob. *mp*

f *p*

Скерцозная тема у деревянных духовых инструментов в высоком регистре — лейттема бабочки. В сцене «Перед воротами рая» вступительный раздел, характеризующий ангелов, дан в звучании струнных *divisi* и арф:

11 **Andante moderato**

V-ni

p *pp*

«Шпаличек» знаменует собой, по существу, начало разработки фольклорной тематики. Отношение к народной музыке у Мартину было различным на разных этапах его творческой биографии. Отдельные произведения парижского периода, в том числе и «Шпаличек», дают основание для аналогий с сочинениями неофольклористской ориентации авторов XX века (в частности Стравинского). Но и в них Мартину отнюдь не ограничивается стилизаторским подходом к разработке фольклорной тематики, а в дальнейшем, начиная с кантаты «Букет», в его сочинениях наблюдается тенденция к отказу от этого метода.

Оперы «Легенды о Марии» (1934) и «Театр за воротами» (1936) представляют новый жанр в наследии Мартину, восходящий к старинным синтетическим театральным формам эпохи средневековья и Ренессанса. Тенденция к воскрешению старых форм театра (литургических представлений, мистерий, народных игрищ) заметна в творчестве многих композиторов XX века, но проявляется она по-разному. Если Стравинский блестяще стилизует старину (не без элемента эстетства), то у Хиндемита («Житие Марии»), Орфа («Триумф Афродиты»), Онеггера («Царь Давид», «Юдифь», «Жанна д'Арк на костре») обращение к старым формам обусловлено желанием воскресить национальные традиции, обратиться к вечным, непреходящим идеям и образам. Известно высказывание К. Орфа по поводу его приверженности к традиционным старым сюжетам и формам: «Меня спрашивают, почему я выбираю старые сюжеты для моих пьес. Меня увлекает в них не старина, а значительность содержания. Все преходящее уносится временем, остается духовная мощь»⁵⁸. Подход Мартину к трактовке старинных жанров сближает его с Орфом и Онеггером.

Опера «Легенды о Марии» состоит из четырех частей. В первой части — «Девы мудрые и девы неразумные», являющейся прологом к опере, Мартину опирается на жанр литургического представления, заимствуя притчу из Евангелия по Матфею⁵⁹. Здесь использован текст старинной французской пьесы, относящейся к середине

⁵⁸ Цит. по кн.: Леонтьева О. Карл Орф. М., 1964, с. 4.

⁵⁹ Сюжет пролога: архангел Гавриил предвещает девам приход Христа, но с условием, что они будут терпеливо ждать его до утра, бодрствуя и подливая масло в лампу, чтобы она не погасла.

XII века, в переводе В. Незвала. В следующей за прологом легенде под названием «Марикен из Нимега» (вторая часть) используется сюжет старофламандской пьесы конца XV столетия в обработке французского поэта Анри Геона (чешский перевод Вилема Завады)⁶⁰. Здесь Мартину вводит элементы средневекового театра (хор, комментирующий действие, сцена на сцене). Третья часть («Рождение Господне») основывается на текстах моравских народных баллад⁶¹. Для «Легенды о сестре Паскалине» (четвертая часть) либретто было составлено самим композитором на основе древних испанских литературных источников в обработке Ю. Зейера и моравских баллад⁶².

Мартину объяснял свой выбор сюжетов тем, что они позволяли создавать музыку в народном стиле, тогда как современные сюжеты вынудили бы использовать такие средства современной оперы, которые противоречили бы его художественным намерениям⁶³. Музыкальный язык оперы отмечен особой спецификой, которая

⁶⁰ Краткое содержание:

Молодая деревенская девушка Марикен, возвращаясь домой, заблудилась в лесу. Повстречав дьявола, она соглашается стать его женой и улетает с ним. Вместе они появляются в трактире, где Марикен танцует перед картежниками и пьяницами и где из-за нее совершается убийство. И всюду, где бы они потом ни появлялись, происходят несчастья, преступления. Однажды они оказываются в родной деревне Марикен. В это же время туда приезжает бродячий балаганный театр и разыгрывает представление о Машкароне, деве Марии, рассказывающей о жизни Христа. Марикен под впечатлением увиденного осознает свое падение и раскаивается. Разгневанный дьявол поднимает ее и бросает с высоты. Марикен разбивается, но душа ее искуплена раскаянием.

⁶¹ Здесь рассказывается о деве Марии, которая не находит убежища ни в трактире, ни в доме купца и дает жизнь сыну в хлеве.

⁶² Краткое содержание:

Сестра Паскалина, полюбив рыцаря, покидает монастырь, где ожившая статуя девы Марии продолжает выполнять ее обязанности, чтобы отсутствие Паскалины оставалось незамеченным. Неожиданно рыцарь умирает. Обвиненная в смерти мужа, Паскалина обречена на сожжение, но ее спасает дева Мария, и она возвращается в монастырь, снова живет в ожидании чуда, обещанного девой Марией. В конце оперы, когда Паскалина умирает, вновь появляется дева Мария и уводит ее с собой.

⁶³ См.: Nedbal M. Bohuslav Martinu. Několik pohledů na život díla velkého českého skladatele našeho století. Praha-Bratislava, 1965, s. 31.

определяется совмещением черт чешской и моравской народной музыки и старинного письма в духе мастеров нидерландской школы и итальянского Возрождения (с элементами стилизации). «Легенды о Марии» — одно из самых интересных созданий Мартину в оперном жанре.

В оперу-балет «Театр за воротами», которая имеет подзаголовок в партитуре: «Commedia dell'arte», — включены сцены, разыгрываемые на площадях бродячими актерами. Наряду с сюжетами и темами, ставшими достоянием общеевропейской культуры, Мартину вводит в оперу и персонажи чешско-моравского фольклора (Катюшку, Ночного сторожа, Старосту и др.), основываясь на народно-чешских текстах Бартоша, Сушила, Эрбена и Божены Немцовой.

Либретто составлено Мартину на основе сюжетов, взятых из чешско-моравской поэзии, балетных пантомим известного французского мима Жана Гаспара Дебюро и короткой комедии-фарса «Летающий лекарь» Мольера. Интересно, что некоторые эпизоды были включены в либретто уже после написания музыки.

Своеобразие жанра «Театра за воротами» заключается прежде всего во введении балетной пантомимы (в первом действии) с участием традиционных персонажей итальянской *commedia dell'arte* (Коломбина, Пьеро, Арлекин) и ее сценической ситуацией. Второе и третье действия, решенные в стиле оперы-буффа, не имеют последовательной сценической драматургии и представляют собой по существу песенно-танцевальную сюиту с участием всех персонажей.

Музыка этой оперы в целом оставляет впечатление простоты и безыскусственности; думается, и писал ее композитор с добродушной, легкой иронией и непосредственностью. В ней создана такая атмосфера, будто все происходящее на сцене не надо принимать «всерьез», что накладывает свою печать и на музыку, оправдывая, быть может оригинальный, но пестрый стилистический сплав. Здесь есть и веселые сочные народные сценки, воплощенные в сметановских традициях, и сказочно-фантастические эпизоды, не лишенные изобразительных черт. Моментами в музыке слышится нарочито банальная стилизация старинной музыки (например, в сцене, где Арлекин притворяется убитым, а Коломбина его оплакивает). Иногда в музыке появляются эпизоды с остродиссо-

нантной звучностью, колкой мелодикой, близкой по стилю Стравинскому или Прокофьеву, словно напоминая, что создана она композитором XX века. Но все же преобладающее значение в музыке оперы сохраняется за традициями чешско-моравского фольклора. Таким образом, на основе народных и классических литературных источников и театральных представлений, как и в «Легендах о Марии», Мартину создает современное оперное произведение, в котором оживают во всей своей полнокровной силе традиции прошлого.

«Я хочу настоящего театра,— писал Мартину,— и поэтому обращаюсь к сюжетам, некогда олицетворявшим такой театр»⁶⁴. Композитора привлекает не колорит старины, а возможность через эти старые формы донести мудрую философию прошлых веков, воссоздать подлинно народный, демократический дух театральных зрелищ и ярко самобытный стиль народной речи. В своих высказываниях Мартину не раз подчеркивал, что его художественные намерения в области оперы не имеют ничего общего с принципами вагнеровской музыкальной драмы и большой французской оперы, в какой-то мере повлиявшими на оперное искусство XX века. Так, в автобиографических заметках Мартину пишет (в третьем лице) о своем понимании музыкального театра следующее: «В театральном творчестве он придерживается противоположных Вагнеру принципов. Он предельно ограничивает динамизм, драматизм музыки (там, где он выражается только силой и шумом оркестра, следовательно, является, по существу, внешним); он ограничивает и патетику (часто пустую) и заменяет все это чисто музыкальной логикой развития тематизма. Театр для него является именно театром, то есть ему нужно произведение, которое играется, а не стремится вызвать впечатление реальности происходящего на сцене; поэтому он сознательно акцентирует, что произведение играется в театре и не нарушает законы сцены, а подчиняется им. Он не стремится к соединению всех видов искусств, так как каждому компоненту оперного спектакля оставляет возможность развиваться самостоятельно»⁶⁵.

«Театр за воротами» и отчасти «Легенды о Марии», при ярко проступающей в них национальной основе,

⁶⁴ Цит. по кн.: М и г у л е Я. Богуслав Мартину, с. 32.

⁶⁵ Martinů B., s. 323.

можно отнести к неоклассической линии в творчестве Мартину, которая более разнообразно и последовательно представлена в его камерно-инструментальной музыке.

Оперы приятно порадовали всех, кто внимательно следил за эволюцией творчества Мартину. Особенно на родине. За «Легенды о Марии» он был удостоен в 1935 году Государственной премии.

Следующие две оперы, «Голос леса» и «Комедия на мосту», относящиеся к 1935 году, примечательны не только тем, что в них Мартину суждено было стать первооткрывателем нового жанра — радиооперы, но также и тем, что эти сочинения подтвердили приверженность композитора к чешским литературным источникам. «Голос леса»⁶⁶ написан по мотивам ранних стихов Витезслава Незвала. Другая опера — «Комедия на мосту»⁶⁷ — вдохновлена пьесой чешского классика Вацлава Климента Клицперы. Веселая, простая и непритязательная по музыке, эта опера заимствует некоторые элементы итальянской оперы-буффа, типы ее речитативов; в лирических сценах ярче проступает чешское начало. Эти оперы предназначались для чехословацкого радио. «Комедия на мосту» неоднократно транслировалась по телевидению; в 1951 году опера исполнялась в США, где была признана лучшей камерной оперой года.

Замысел кантаты «Букет» для солистов, смешанного и детского хора и малого оркестра с фортепиано (1937)⁶⁸, подобно «Шпаличку», рожден образами старинной чешской народной поэзии. Это произведение раздвигает границы жанровых связей, хотя преобладающее значение остается за ранними формами народной песенности. В значительной мере это предопределилось выбором сюжетов и текстов. Так, во втором разделе кантаты

⁶⁶ В основе сюжета — история о разбойниках и двух влюбленных, облаченная в форму веселой комедии со счастливым концом.

⁶⁷ Сюжет этой оперы составляет столь же забавная и незатейливая любовная интрига, что и в «Голосе леса». Все действие здесь происходит без смены декораций; на мосту, в окружении двух враждебных лагерей, оказываются герои оперы — две женщины и трое мужчин, которые попадают в трагикомические ситуации.

⁶⁸ Кантата написана для чешского радио. Посвящена Яну Зрзавому.

«Сестра-отравительница» используется текст средневековой народной баллады «Юлия — чистая дева», а заключительный раздел кантаты «Человек и смерть» основывается на старинных сказаниях, относящихся к языческому временам. Глубоко вскрывая идейно-философский смысл поэтического первоисточника, Мартину чутко воспроизводит в музыке его выразительные детали и общий характер содержания.

Литературные тексты кантаты отражают характерную для моравской народной поэзии тематику песен и баллад с драматическим и трагедийным содержанием⁶⁹. Они включают в себе вечно актуальные общечеловеческие проблемы и темы, которые обобщенно можно сформулировать как темы добра и зла, жизни и смерти, горя и радости. Именно эта подчиненность общей идее объединяет различные сюжеты, положенные в основу кантаты, и создает предпосылки для построения целостной эпико-симфонической концепции произведения.

Кантата представляет собой многочастный цикл, включающий вступление, два инструментальных и пять вокально-инструментальных разделов: «Сестра-отравительница», «Идиллия», «Пастушка», «Интрада», «Возлюбленная дороже семьи», «Коледа», «Человек и смерть»⁷⁰. Подобно развернутой эпической фреске, это произведение исполнено ярких контрастов. В нем есть широта балладного повествования и драматические, даже трагедийные черты, пасторальная просветленность и праздничная торжественность. И в самом музыкальном стиле сочетаются такие, казалось бы, взаимоисключающие признаки, как «архаизмы» в вокальной партии и современная трактовка оркестра, импрессионистская фоновая звукопись и техника старинного инструментального письма. Органичность такого синтеза в кантате обеспечивается тем, что в основе ее музыкального языка — национальные черты. Прежде всего они определяют облик сочинения; другие же элементы выступают в

⁶⁹ Вот лишь некоторые названия моравских песен: «Утонувший милый», «Обезглавленная возлюбленная», «Заживо похороненная», «Кровавая помолвка», «Несчастливая невеста».

⁷⁰ В имеющейся грамзаписи этой кантаты (в исполнении Чешского филармонического оркестра, дирижер Ян Кюн) два предпоследних раздела исполняются в обратной последовательности.

роли компонентов стиля. И в этом синтезе — своеобразие кантаты, типическое для стиля Мартину.

Жанровые истоки в «Букете», как уже отмечалось, достаточно многообразны. Претворяя интонации причетов, заклинаний, плачей, возгласов (hoj, ej, hoja), Мартину сообщает произведению колорит архаики:

12 [Volně]

Solo *poco f* Ej! Ho-ja! Ho-ja! — *poco f* Ej! Ho-ja! Ho-ja!

S. (zavř. ústy) (zavř. ústy)

A. *pp* (zavř. ústy) (zavř. ústy)

13 [Volně]

Hoj! Ho-ja, ho-ja! Dale-ko-li pa-seš Ma-len-ky na-pa-seš.

Особенности словацкого фольклора и его жанров (в частности баллады) ярко проступают в мужских хорах, отмеченных суровым звучанием, использованием остро синкопированных ритмов. Жанр польки, в котором как в фокусе отразились важнейшие признаки чешского фольклора, положен в основу раздела «Коледа». Но преобладающее значение сохраняется здесь за моравской песенностью. Ее чертами пронизана почти вся музыка «Букета».

В создании единой вокально-симфонической концепции кантаты значительна роль вступления, где воплощен образ родины — важнейший аспект содержания этого сочинения. Вступление является и основой симфонического развития, основой тематизма кантаты. Крайние разделы вступления запечатлевают обобщенный народно-эпический образ. При яркой, нарядной оркестровке, придающей музыке празднично-колокольное звучание, они обладают и эпической суровостью, и торжественной

приподнятостью. Основная тема вступления синтезирует признаки разных жанров — баллады, народного сказа, торжественного шествия. Тема излагается в спокойном движении (*Moderato*), в терцовых дублировках, в эпически широком размере (чередуются $\frac{3}{2}$ и $\frac{2}{2}$); простота и лаконизм поступенных секундовых интонаций с опорой на квинтовый и тонический звуки говорят о связях со старинными народными жанрами. В создании архаического колорита участвует и лад (переменный натуральный *d-moll* и *B-dur*):

14 *Moderato* (♩ = 96 - 100)

Fl. picc.
Ob. I, II
Cl. in B
I, II
V-ni I

В среднем разделе на первый план выступают чешские танцевальные ритмы, которые сочетаются с большой напевностью интонаций. В преломлении этих черт есть родство с музыкой Дворжака. И вместе с тем здесь ощутима и импровизационная манера изложения, так свойственная Мартину, например, в хроматизированных уступчатых подъемах (типа каденций) с постепенным наложением оркестровых голосов или в зыбких тремоло с их обволакивающим фоновым эффектом. Дифференцированностью тембров и красочностью инструментовки средний раздел ярко контрастирует крайним.

Роль вступления в процессе дальнейшего развития столь значительна, что позволяет говорить о сквозном симфоническом развитии в кантате. Концентрация черт различных жанров обосновывает логику рассредоточения их в других разделах. Важно и появление материала вступления в наиболее острых кульминационных моментах сочинения. Колокольные звучности, отраженные во

вступлении в народно-жанровом аспекте, вырастают до значения набатного образа в «Сестре-отравительнице», в балладе «Человек и смерть». Сквозная трансформация основной темы вступления характеризуется усилением трагедийных черт, а ее заключительное построение, обособляясь, в конце кантаты приобретает значение мотива рока:



В балладе «Сестра-отравительница», повествующей о девушке Юлианке, которая отравила своего брата и в наказание за это была замурована, композитор опирается на старинные образцы фольклора. Об этом свидетельствуют отличительные черты вокальной партии солистов и хора (выступающего в роли рассказчика и комментатора событий): скованность мелодического движения, примитивная простота интонаций, ограниченность мелодического диапазона, однообразие мелодических структур. Для гармонии характерна диатоника с признаками переменных и натуральных ладов, что еще более подчеркивает архаическую окраску тематизма. Здесь эти средства используются для воплощения остро драматического сюжета баллады.

Однако музыка этого раздела обладает и такими чертами, которые выдают почерк композитора XX века: это динамика ритмического и темпового развития, экспрессивность гармонии, трактовка партий оркестра, осуществляющего сквозное развитие в балладе, участие фортепиано в его составе. Иногда различные признаки совмещаются и действуют в одном направлении. Так, в начале «Сестры-отравительницы», кстати, напоминающем пролог к кантате «Кармина Бурана» Орфа, соединяются и архаическая суровость, и мрачный динамизм, достигнутый современными средствами. Показательна своей многоплановостью и кульминация в репризе: набатные, колокольные звучности в оркестре «накладывава-

ются» на тему вступления, звучащую здесь особенно широко и значительно, и на гневные кличи-возгласы хора.

Среди лейтмотивов кантаты, наряду с мотивом рока, важная роль отведена пасторальному мотиву гобоя, который впервые появляется в средней части баллады:



Этот начальный напев, похожий на свирельный наигрыш, связывается с выражением личных скорбных эмоций. Он основан на интонациях лейтмотива музыки Мартину⁷¹.

Светлая и безмятежная музыка «Идиллии» пронизана ароматом моравской песенности. Ее основная тема, широко распетая струнными, расцвеченная мажоро-минорными красками, включает и пентатонические обороты и экспрессивные интонации восходящих септимы и октавы:

Изящная, скерцозная, с чертами танцевальности средняя часть «Идиллии» (трио) является весьма показательным примером синтеза неоклассических и импрессионистских элементов стиля композитора. В начальном

⁷¹ Среди часто встречающихся в сочинениях композитора мелодических оборотов важное смысловое значение приобретает четырехзвучная интонация (*f-ges-e-f* и ее варианты), являющаяся цитатой из Реквиема Дворжака. Этот оборот мы называем лейтмотивом музыки Мартину. Он же — один из лейтмотивов оперы «Жюльетта», которая создавалась одновременно с кантатой.

построении ощутимо воздействие старинного инструментального письма, жанра *concerto grosso*. Краткие мотивы, заимствуя интонации свирельного наигрыша, разбросанные по разным голосам оркестра, сплетаются в комплементарной ритмике, что создает ощущение непрерывности моторного движения. Примечательно здесь то, что жанровые элементы нивелируются, растворяются в общих формах движения, в фигуративно-полифонических построениях неоклассического типа:

Trio
18 *Poco allegretto*

Известная аналогия возможна здесь с эпизодами из «Весны священной» Стравинского, где в полнозвучных оркестровых *tutti* с их изоощренной фигуративной техникой важным составляющим элементом является пасторальная попевка, имитирующая пастушеский наигрыш. У Стравинского такие темы воплощают образы могучих первозданных сил природы.

В процессе развития музыкальная ткань «Идиллии» уплотняется фоновыми фигурациями, образующими полосы секундовых наслоений.

Эти многослойные оркестровые фоны, где усложняется гармоническая вертикаль, обладают импрессионистской звучностью.

«Пастушка» воспринимается как продолжение «Идиллии». Повествование идет в форме диалога сопрано и альты (хор поет без слов). Такова своеобразная традиция моравской поэтики. Этот раздел обладает тематическим единством — и в вокальной партии и в оркестре многообразно варьируется нисходящая интонация, сопровождающая возгласы *hoja*. Такие возгласы, напоминающие весенние кличи, отмечены, как и у Стравинского, колоритом архаики; они участвуют в создании идиллической картины природы, широкого раздолья и вместе с тем символизируют пробуждающиеся к жизни силы природы. Интересный штрих привносит игривый шутовской мотив у флейт, сопровождаемый терпкими отрывистыми аккордами фортепиано. Неожиданность его появления, как и сам характер этого мотива, очень напоминает опять-таки приемы Стравинского.

«Интрада» — одна из самых ярких, ликующе-торжественных кульминаций кантаты. Ее музыка, озаренная светом блестящих фанфар, выдержанная в духе героических шествий, словно «списана» с русских былинных опер. Несмотря на трехдольность ритма, в ней чувствуется маршевость. При всем контрасте, который «Интрада» составляет с музыкой кантаты в целом, ее введение воспринимается довольно органично, благодаря тому что этот тип образности был намечен во вступлении к кантате. «Интрада» прозвучит еще раз после следующей за ней баллады «Возлюбленная дороже семьи».

В этой балладе идет повествование об узнике, томлящемся в турецком плену, из которого никому, кроме его возлюбленной, не удастся его выволочь. В грустном запеве женского хора *a cappella* сосредоточились черты моравской песни — размеренная неторопливость мелодии, ладовая переменность, сочетающаяся с признаками народных ладов (натуральный *g-moll* и лидийский *E-dur*), свободная синкопированная ритмика (синкопы ощутимы и при отсутствии тактовых черт):

19 [Volne]

S. *mf*
A. Se - děl je - den vě-zň, sto - pa - de - sít ne - děl.

Cor. ingl.

A tak dlú - ho se - děl, ce - lý o - še - dé - věl.

Баллада написана в строфической форме с ярко выраженной рефренностью. Связанная с этим некоторая инертность формы преодолевается наличием контрастов: вокальные партии солистов, отмеченные взволнованной декламационностью, контрастны хорovým эпизодам, в которых своеобразно слились признаки средневековой хоральности и архаики старинных народных песен. Интересен фонический эффект в построениях, основанных на быстрой хоровой речитации:

20

S. *mf*

A. *mf*

T.

mi - lá - ne - meš - ka - la, šňu - ru ku - po - va - la,

mi - lá - mu po - da - la. Mi - lá - ne - meš - ka - la.

poco f

mi - lá - ne - meš - ka - la

И хотя музыка этого раздела отличается особой архаической колористичностью, такие приемы, не выпадают из общего стиля, очень освежают музыку, сообщают ей современные черты. По характеру эта хоровая речита-

ция напоминает аналогичные приемы в музыке Яначека, а также Стравинского, Бартока, Орфа.

В «Коледе», пронизанной светлым радостным тоном, больше всего чувствуется воздействие сметановских традиций. Сюжет основан на своеобразной интерпретации мифа об Адаме и Еве, вкусивших запретный плод и изгнанных богом из рая. Он изложен у хора в форме притчи, которая очень привлекала композитора. Как уже указывалось, «Коледа» основана на жанре польки; часто используются здесь повторения коротких разделов, а из ладовых средств — диатоника и мажоро-минорная переменность, в чем отразилась специфика чешского фольклора. Инструментальный раздел «Коледы» расцвечен зыбкими красочными фонами; его отличают многослойность фактуры и сложная полиритмия оркестровых пластов.

Баллада «Человек и смерть» резко смещает образы в противоположную сферу. Это самый мрачный раздел кантаты. Построена она в форме диалога человека (бас соло) со смертью (сопрано и альт). Сквозное симфоническое развитие скрепляет форму этого самого большого раздела произведения; к нему стягиваются важнейшие интонационные нити всей музыки «Букета». Именно этим обеспечивается цельность композиции баллады, составленной из контрастных эпизодов. Здесь большое значение приобретает мотив рока. Появляются в трансформированном виде материал вступления и колокольные звучности. В качестве светлой антитезы трагедийным образам звучат краткие островки лирических тем, родственные моравским песням.

Для вокальной партии, приближающейся к экспрессивной речевой декламации, характерно своеобразное сочетание диатоники и хроматики, богатство модуляционного развития, многообразие народных ладов:

21

C. ingl.

poco f *mf*

A. solo

Sy.náč.ku můj mi . by . co . od te . bja . pta - jk .

The image shows a musical score for two parts: 'C. ingl.' (Cello, English) and 'A. solo' (Bass solo). The score is on two staves. The top staff is for the Cello, and the bottom staff is for the Bass solo. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'poco f' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are in Czech: 'Sy.náč.ku můj mi . by . co . od te . bja . pta - jk .'. The number '21' is written above the first measure of the Cello staff.

Если вспомнить, что и моравской песне очень свойственна такая богатая «жизнь» лада, то объяснение хроматическим элементам гармонии Мартину мы найдем не только в стремлении композитора обновить средства языка изощренностью современной модуляционной техники.

Особенности ладового строения моравской песни очень тонко чувствовал и Яначек. Вокальная декламация в его операх основывается на оригинальных интонационных и ладовых оборотах, идущих от моравской песни; она акцентирует напряженно звучащую интервалу народных ладов. В кантате Мартину экспрессивность вокальной речи также связана с воспроизведением особенностей моравского фольклора. Это выражено в обостренности интервального строения мелодии (опора на неустойчивые ступени лада, например на VII ступень натурального минора, подчеркивание в ней лидийской кварты), в совмещении мажорной и минорной терции в одной мелодической фразе, в ее ладовой неопределенности и в эффекте ладовой незавершенности.

Кантата «Букет», как одно из самых значительных произведений национальной линии в творчестве Мартину, является не только яркой иллюстрацией того, сколь многообразны национальные истоки, питавшие музыку композитора, но и замечательным образцом зрелого стиля Мартину с его своеобразным синтезом черт.

Центральным сочинением парижского периода в оперном жанре явилась «Жюльетта», законченная в 1937 году.

С Жоржем Невё, автором нашумевшей в 30-е годы пьесы «Жюльетта» (или «Ключ к снам»), Мартину познакомился через Шафранека, который в то время жил в одном доме с драматургом (на Марсовом поле) и часто встречался с ним. Тогда и началось творческое содружество Мартину с Невё, имевшее успешное продолжение и в дальнейшем. Либретто оперы принадлежит композитору. Опера посвящена Вацлаву Талиху; премьера состоялась в Пражском Национальном театре 16 марта 1938 года (дирижер В. Талих) при участии режиссера Йиндржиха Гонзла и художника Франтишека Музика.

Сюрреалистическая пьеса Невё, в которой претворен романтический мотив поисков идеала, облачена Мартину в форму лирической оперы.

«Жюльетта» Мартину⁷² — это поэма о любви и бес-

⁷² Пояснение автора: молодой парижанин Мишель однажды оказался в маленьком портовом городке. Проходя по рыночной площади, он услышал звуки фортепиано и голос, заставивший его остановиться. В окне одного дома Мишель увидел девушку необычайной красоты, она пела: «Моя любовь исчезла этой ночью в дали морской». Мишель уехал в Париж, но воспоминания о прекрасной девушке не оставляли его. Он возвращается к ним в своих снах, он ищет свою возлюбленную, мечтает снова услышать ее голос.

Содержание оперы:

Первый акт. Опера начинается с момента «возвращения» Мишеля в этот город, который кажется ему таким же, как прежде; но жители его ведут себя странно и загадочно. Никто не помнит прошлого, люди утратили память, их слова и поступки кажутся плодом больного воображения. Здесь маленький араб, уверенный, что у него нет ног; старый араб, с ножом в руках, заставляющий Мишеля рассказывать о своем детстве; мужчина в окне, вызывающий у себя обрывочные воспоминания игрой на гармонике; комиссар, который в отличие от большинства еще что-то помнит. Мишеля просят рассказать о первом воспоминании детства, и когда тот рассказывает про какую-то игрушку, его немедленно избирают старостой города. Впрочем, тут же об этом забывают. Наконец Мишель находит свою Жюльетту, но и ее слова кажутся ему странными. Запутавшись в своих сложных и противоречивых чувствах, Мишель находится в полной растерянности и не в состоянии осмыслить происходящее. Вновь появляется Жюльетта, она просит ждать ее в лесу, у родника, на перекрестке четырех дорог.

Второй акт. Мишель в лесу в ожидании Жюльетты. Появляются новые персонажи — старик, который выдумывает невероятные истории, три господина в безликих серых и синих одеждах, гадалщик, читающий по руке прошлое, продавец воспоминаний. Наконец приходит Жюльетта. Ей кажется, что она всегда помнила Мишеля и ждала его. Но ее «воспоминания», о которых она рассказывает по открыткам «продавца сувениров», — об Испании, где они были счастливы, о соборе в Толедо и площади в Севилье, о браслете, подаренном ей Мишелем, и шали — не более чем вымысел-фантазия. Жюльетта исчезает. Мишель потрясен неожиданным для него открытием — Жюльетта принадлежит тому странному миру, который чужд и непонятен ему. Ошеломленный, он стреляет вслед уходящей Жюльетте и в страхе кричит: «Я не выстрелил, это невозможно!» Собравшаяся толпа (все лица из первого акта) решает его казнить. Но новая история, выдуманная на ходу Мишелем, заставляет всех забыть о случившемся. Сцена на площади. Мишель просит оказавшихся здесь моряков разыскать в лесу молодую девушку. Они приносят шаль — это все, что им удалось найти. Мишель подавлен. Он начинает понимать, что окружающий его мир постепенно подчиняет себе его желания, рассудок, поступки. Мишель решает, наконец, покинуть этот город, и мужчина в шлеме

конечности человеческой тоски по идеалу. «Это запутанный и сложный комплекс человеческих стремлений, желаний, поступков, как и всего того, что живет вне нас. Это начало и конец психологической и философской проблемы: Что такое человек? Что такое я? Что — ты? Что такое истина?»⁷³.

Мартину ищет ответа вместе с героем своей оперы, следуя за ним в его скитаниях, в поисках недостижимой мечты, переступая через стену непонимания и равнодушия к своей судьбе. Его герой блуждает в этом странном и чуждом мире среди безучастных ко всему людей, у которых нет будущего, нет стремлений, среди людей, не понимающих бессмысленности и безнадежности своего существования. Поиски истины и смысла существования уводят персонажей оперы из сферы реальной жизни в мир снов. Вся опера — сон, в котором смещаются привычные представления. События, мысли людей и их поступки, рожденные искаженным воображением, утрачивают естественную для них логику, взаимообусловленность; они лишены смысла, почти абсурдны.

Следуя за Невё, Мартину воспроизводит атмосферу отчуждения, безучастности, враждебности окружения,

предлагает ему свой корабль. Слышен голос Жюльетты за сценой: «Моя любовь исчезла этой ночью в широкой дали морской».

Третий акт. Мишель попадает в «канцелярию снов». Чиновник разъясняет удивленному Мишелю: «Сейчас вы лежите у себя дома в постели и одновременно вы здесь». Сюда приходит каждый, кто хочет купить себе сон. Нищий хочет посмотреть теплые страны. Арестант мечтает, чтобы ему приснилась просторная камера с современным комфортом. Машинисту видится умершая дочь — у нее такие живые глаза, и рот, и волосы... Многим является Жюльетта, они произносят ее имя, они ищут ее во сне. А у Мишеля кончается сон, скоро прозвенит будильник. Чиновник просит его уйти, иначе он навсегда останется в этом безумном мире без памяти, без времени, без прошлого. Но за дверью слышится голос Жюльетты, которая зовет его. Мишель открывает дверь, которая ведет в пустоту, мрачную бесконечность, где нет жизни, нет мечты. Он пытается уйти. Но за дверью вновь звучит голос Жюльетты, она молит его остаться. Мишель не может покинуть свою возлюбленную. Он останется здесь, он снова придет на площадь под ее окно, чтобы услышать пение и звуки фортепиано, и снова будет избран старостой города, чтобы об этом вскоре забыли, а потом — лесная опушка и встреча с Жюльеттой. Постепенно вырисовываются декорации первого акта. Это конец и одновременно начало оперы. Действие может повториться сначала.

⁷³ Цит. по кн.: Safránek M., S. 189.

оказываясь в котором герой вынужден отречься от своего образа мышления и действий. Так намечается трагедийная ситуация, которая, однако, не приводит к открытому конфликту и столкновению героя с окружающей средой. Все трагедийное в самой опере отсутствует, оно «вынесено» в подтекст и заключено прежде всего в оригинальном решении оперы, которая по замыслу композитора может начаться снова. Круг замыкается, и герой оперы продолжает свой бесконечный путь к недоступной мечте — он не в силах вырваться из этого обреченного мира, который поглотил остальных персонажей оперы. В этом обобщенном толковании сюжета оперы нетрудно увидеть аналогии с современными западными течениями в искусстве и в литературе, где тема «трагедии отчужденной личности» получила значительный акцент.

Нельзя не ощутить в пьесе Невё (а через Невё и у Мартину) преломления сюрреалистических тенденций, получивших значительное распространение в литературе 20—30-х годов. Сюрреалисты выдвигали культ сна как единственно верного способа познания действительности, ибо «видели во сне или бредовой галлюцинации лучший способ прорыва в глубины „бессознательного“»⁷⁴. Для сюрреалистической литературы характерно отражение явлений действительной жизни в сочетании с нереальностью, фантастикой; по утверждению сюрреалистов, все — реально, иллюзии — прекрасны.

В пьесе Невё действие абстрагировано, герои живут вне времени и пространства, в загадочном мире сновидений, в котором нет ни прошлого, ни будущего.

При всей своей туманной символичности, известной условности и социальной абстрагированности образов, неопределенности намеков, ассоциаций, пьеса Невё необычайно тонка и поэтична. Вместе с тем «Жюльетта» Невё допускает много толкований и музыкальных решений. Стремление выявить трагический подтекст, заключенный в пьесе драматурга, остроту конфликта между героем, тщетно стремящимся к осуществлению своей мечты, и пугающей, отталкивающей действительностью могло подсказать автору XX века решение оперы в экспрессионистском ключе. Мартину создает произведение, исполненное поэтического очарования, углуб-

⁷⁴ Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм. — В кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1969, с. 149.

ляя лирико-психологическую сферу, но не лишая его актуальности проблематики. Все происходящее в опере словно балансирует на грани между реальным или, точнее, правдоподобным, поскольку это мир сновидений (Мишель и его любовь к Жюльетте), и иллюзорно-фантастическим (мир, которому принадлежит Жюльетта и которому постепенно, к концу оперы, подчиняется Мишель).

Музыку «Жюльетты» отличает разнообразие стилистических признаков. Это произведение, взращенное на французской почве, имеет много точек соприкосновения с импрессионистской оперой (в частности с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси). Воздействие импрессионистского искусства угадывается и в самом колорите сюжета, в недосказанности сценического действия, в мгновенной фиксации настроений и состояний, которые произвольно возникают и исчезают; оно отразилось и в характере отдельных сцен с их атмосферой утонченно-хрупких, изысканных звучаний, и в изяществе оркестрового письма. Особенно это сказалось в тонкой оркестровой звукописи инструментальных интермедий, часто дающих основание для аналогии с сочинениями Равеля (в частности с эпизодами из его оперы «Дитя и волшебство») и Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна»). Вместе с тем ее камерность, обусловленная акцентом на субъективной психологии героев, фрагментарность, текучесть формы, роль и характер речитатива позволяют сопоставить «Жюльетту» не только с «Пеллеасом и Мелизандой», но и с рядом явлений лирической оперы XX века. Эти признаки роднят «Жюльетту», с одной стороны, с операми Пуччини («Сестра Анжелика») или Пуленка («Голос человеческий»), с другой — с «Замком Синей бороды» Бартока, где, кстати, широко развиты импрессионистские элементы. Музыкальный язык оперы Мартину, несмотря на известное влияние музыки Дебюсси и Равеля, отличается большей остротой и жесткостью, что свидетельствует о поисках новых выразительных средств.

Воздействия французской музыки не лишили «Жюльетту» национального своеобразия. Уместно здесь напомнить, что создавалась опера параллельно с кантатой «Букет», и национальный стиль композитора к этому времени уже определился.

Связи между этими сочинениями проступают в лирически распевных темах, где Мартину претворяет элементы чешско-моравской песенности, в интонационном строе речитативов, в характерных плаговых гармонических последованиях. Концентрация таких черт в музыкальной характеристике главных персонажей — Мишеля и «реальной» Жюльетты, противопоставленных нереальному миру окружения, усиливает реалистическое начало в опере и отличает ее, в частности, от упоминавшегося выше «Замка Синей бороды» Бартока.

В известном отношении «Жюльетту» можно поставить рядом с операми Яначека. Ей близка лирическая атмосфера «Кати Кабановой» (например, таких разделов, как монолог Кати из первого действия, вступление ко второму действию и сцена из его второй картины, воплощающая ночной пейзаж и свидание влюбленных), звукописная пейзажность «Похождений Лисички-плутовки»; возникают аналогии и на почве народно-жанровых истоков, хотя творческий метод двух чешских авторов существенно различается.

При всей перекрестности столь различных стилевых тенденций, у Мартину достаточно вкуса и таланта, чтобы избежать эклектизма и не быть похожим ни на один прототип. Своеобразие музыки оперы — в соединении французской рафинированности с элементами чешской жанровости, призрачной фантастики с конкретностью бытовых черт, усложненности политонального мышления с диатонической ясностью и лиризмом чешской песенности.

Этот синтез ярко проступает в музыкальной характеристике героев оперы. Так, песня Жюльетты за сценой (она звучит в опере дважды) выдержана в стиле протяжных народных песен; отсюда — ясный диатонизм, ладовая переменность (Es-dur — c-moll натуральный), свобода метрической организации (без обозначения тактовых черт), преобладание поступенного движения в мелодии:

2 Poco andante





Этой грустной задумчивой песне близка по эмоциональному и интонационному строю оркестровая тема (у струнных), выступающая в значении лейтмотива. Просветленная, излучающая покой и умиротворение, она напоминает колыбельную плавным, размеренным движением, закругленностью нисходящих интонаций с характерным периодическим возвращением к тонике. Признаки славянской песенности — в плагальных соотношениях в гармонии, в переменности лада (колебания между As-dur, миксолидийским Es-dur и Des-dur):



Эта тема рисует «реальный» облик Жюльетты, запечатленный в памяти Мишеля. Поэтому не случайно сходство этой темы (в типичных для Мартину мелодико-гармонических оборотах) с лейтмотивом воспоминаний:



Другая тема героини, также выступающая на правах лейттемы, раскрывает символический смысл образа Жюльетты-мечты. Впервые она звучит в оркестровом вступлении к опере ⁷⁵.

⁷⁵ Возможна трактовка этой вступительной темы и как характеристики атмосферы портового городка, в котором разворачивается действие.

В характере ее звучания есть импрессионистская хрупкость, «неосвязаемость», оттенок ориентальности. Неуловимость, изменчивость облика этой темы, ее прозрачно-бесплотный, трепетный колорит тонко переданы в оркестре. Порученная высокому, несколько гнусоватому в этом регистре фаготу, эта «ускользающая» мелодия в обрамлении сверкающих всплесков, бликов и гудящего фона рождает впечатление абстрактности, нереальности. Мелодизм темы — хрупкий, насыщенный хроматизмами, гармонии — изысканны и неустойчивы. Интересно сравнить ее с музыкальным образом Фавна или с темой английского рожка из третьей части «Ноктюрнов» Дебюсси:

25 Poco andante *meno f*

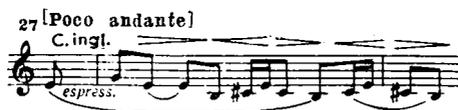
Fag. *mf* *pp* Timp. *mf* *pp*

26 C. ingl. Дебюсси. «Ноктюрны», III ч.

p *mpressif un peu en dehors* *pp*

Если первая тема — колыбельная — остается зафиксированной в одном виде, то вторая — оркестровая, — появляясь в ответственные драматургические моменты, изменяет свой первоначальный облик: звучит в уменьшении и увеличении, в новом оркестровом освещении, с новым выразительным подтекстом.

Мишелю в опере сопутствует небольшая оркестровая тема, лирически преломляющая мотивы тоски, поисков; в ней «обыгрывается» одна и та же трехзвучная пентатоническая интонация с характерной ритмикой:



В личности Мишеля нет ничего исключительного. Наделенный обычными человеческими свойствами, он способен помнить прошлое, мыслить, надеяться и мечтать. Но в столь необычных и странных обстоятельствах, в каких оказывается Мишель, эти свойства приобретают особую значимость и — под влиянием обстоятельств — своеобразную трактовку.

Психологическая эволюция образа Мишеля отражена не столько в трансформации его основной темы, сколько в развитии вокально-речитативной партии, которая складывается из речевой и распевной декламации в ариозных построениях, передающих все многообразие внутренних ощущений и переживаний Мишеля. Недоумение и разочарование слышится в музыке встречи его с жителями города, особой теплотой лирического чувства окрашены воспоминания о Жюльетте, черты детской наивности проступают в рассказе об уточке, интонации страстной мольбы, отчаяния достигают высшей экспрессии в заключительной сцене оперы. Выразительный речитатив этих разделов обладает исключительно гибкой, свободной ритмикой, соответствующей непосредственности эмоционального высказывания. Он то напевный и плавный, мягко фразируемый, то взволнованно-аффектированный, иногда переходящий в крик.

Иной тип вокального мелоса, приближающегося к широкой кантилене, развивает Мартину в лирической сцене Мишеля и Жюльетты в лесу, исполненной тонкого очарования и возвышенного поэтического тона. Это одна из центральных сцен оперы. Развернутая, включающая оркестровые эпизоды, она пронизана единым сквозным развитием от приподнятой романтической атмосферы, связанной с волнением Мишеля в ожидании Жюльетты и с их встречей, до сгущенности мрачных красок в конце сцены (с момента выстрела), где использованы остро экспрессивные средства выразительности. (Именно этот оркестровый раздел реминисцирует в Шестой симфонии Мартину). Здесь также концентрируется основной тематизм оперы, связанный с главными героями. Широкое развитие в оркестре получает тема любви, несколько на-

поминающая романтические любовные темы в духе Вагнера⁷⁶. Ей придан характер высокого парения, чистоты и восторженности. Это лирическая кульминация оперы.



Когда же Жюльетта рассказывает о своих «воспоминаниях», которые для нее — реальные, музыкальные образы приобретают большую определенность, осязаемость; в них проступают жанровые элементы. И, наконец, последний раздел сцены. Мишеля охватывает ужас и оцепенение, в оркестре в судорожном ритме длительное время повторяется жесткий аккорд, надломленно и трагически звучит на его фоне тема Жюльетты-мечты.

Остальные персонажи оперы, которые являются носителями определенного смыслового подтекста, имеют краткую и очень точную характеристику-штрих, поэтому тематизм, закрепленный за ними, остается неизменным. Так, мужчина в окне примечателен тем, что наигрывает на гармонике простую, задумчивую мелодию, которая вызывает в его воображении обрывочные воспоминания. Это его музыкальный лейтобраз. Появление господина в колониальном шлеме сопровождается колкой, причудливой, остро диссонантной музыкой. Жанрово-бытовая музыка, характеризующая продавщиц рыбы и птицы, окрашена в фантастические тона.

В «Жюльетте» перемежаются пение и разговор. Словесная речь и речитация на фоне музыкального сопровождения естественно переходят в свободно развивающийся речитатив и широкое ариозное пение. В вокальном стиле оперы находят претворение народно-песенные интонации: Мартину, как и Яначек, использует краткие речевые попевки и элементы моравского фольклора.

⁷⁶ Она входит в группу тем, являющихся музыкальной характеристикой любви Мишеля к Жюльетте.

Речевая и вокальная интонация становятся в опере нередко определяющим выразительным началом для воплощения тончайших градаций чувств, эмоционального состояния души. Так, в двенадцатой сцене второго акта Мишель в поисках Жюльетты стучится в дом, где она прежде жила. Возбужденная, взволнованная речь Мишеля противопоставлена вокальному речитативу дамы, отворившей ему дверь. Ответные реплики дамы звучат сначала спокойно и безлико, но потом в них проникают интонации испуга, недоумения и раздражения.

Примерами индивидуализированного речитатива могут служить речь арестанта, которая звучит нарочито грубовато и с оттенком горечи (пятая сцена третьего акта), вкрадчивые мелодические обороты в партии гадальщика (седьмая сцена второго акта), выдержанная в официально-ровном тоне речь чиновника из канцелярии снов, которому нет дела до чужих забот.

Включение в оперу разговорных, нотированных речитативов, разъясняющих сценические ситуации, говорит о воздействии традиционных старых оперных форм. Такие речитативные сцены (с оркестровым сопровождением и без него) воспринимаются и как своеобразная фоническая краска.

Восемнадцатая сцена второго действия происходит перед опущенным занавесом. Казалось бы, она имеет интермедийное значение, но тем не менее это одна из самых впечатляющих речитативных сцен в опере. После выстрела, когда возмущенная толпа, требовавшая казни Мишеля и отвлеченная от своих бурных эмоций его рассказом, удаляется в лес, Мишель остается один. Является сторож и сообщает, что это он стрелял. Между ними идет разговорный диалог, который после экспрессивно-взвинченной драматической сцены казался бы слишком обыденным (это сам по себе контраст потрясающей силы), если бы не третий «персонаж» — солирующий английский рожок. Его щемяще-тоскливые, «говорящие» фразы напоминают о только что происшедших событиях.

Чередование вокальных и речевых диалогов почти исключает совместное ансамблевое пение. Небольшие хоровые разделы, представляющие собой хоры-реплики или хоры-отголоски, имеют в опере подчиненное, иногда даже фоническое значение. В первом действии, в сцене

воспоминаний Мишеля о детстве, подключается хор жителей городка, подхватывающих слова Мишеля и имитирующих его интонации. Рассказ об уточке, которая бегала по кругу и кричала «ква-ква», составлен из отдельных фраз, расчлененных паузами, заполненными короткими, как будто отраженными во множестве зеркальных граней, репликами жителей, пораженных столь забавными сведениями («уточка... по кругу... ква-ква»). Сцена сделана динамично и броско, создает скорее «шумовой», фонический эффект, усиленный остро звучащими аккордами оркестра.

Оригинально задуман хоровой эпизод в канцелярии снов (третье действие). Здесь появляются обезличенные фигуры в серых и синих одеждах (как тени живых людей) — те, что обрекли себя на безумие, уход от реальной жизни в мир снов. Они поют без слов. Их приглушенные, словно «подвывающие» возгласы, чередующиеся с хлопками в ладоши, призрачно-фантастический и звенящий колорит оркестрового сопровождения создают впечатление какой-то таинственной отрешенности, небытия. Вкрапленные в общий ариозно-речитативный стиль, такого рода хоровые эпизоды выполняют функцию оттеняющего контраста.

Композиция оперы своеобразна. Она состоит из двадцати девяти сцен, объединенных в три действия, органично и естественно сменяющих друг друга, слагаясь в единое целое. Симметричная драматургия оперы с центральной лирической сценой Жюльетты и Мишеля и массовыми первым и третьим действиями, арочным обрамлением, возникающим при возвращении в конце оперы музыки первой сцены, цементирует форму и организует калейдоскопическую множественность сцен-эпизодов.

Отказ от замкнутой номерной структуры (явление, кстати, не претендующее на новшество в музыке XX века) обуславливает наличие иных закономерностей музыкального развития. При кажущейся импровизационности в строении, сцены имеют внутреннюю логику развития, которая выражается в репризном принципе (вторая сцена первого действия), мелодическом и ритмическом остигато, прославивающих всю сцену как объединяющий прием, в повторении целых музыкальных эпизодов (музыка вступления вновь звучит в седьмой картине первого действия; оркестровое сопровождение из второй сце-

ны — в восьмой сцене; вступление ко второму действию — в девятой сцене).

Но наиболее действенным скрепляющим фактором, способствующим единству целого, является широко примененная в опере лейтмотивная система, которая насыщает собою всю оркестровую ткань. Тем самым осуществляется сквозное развитие и преодолевается дробность композиции оперы.

Оркестровый стиль оперы отличает богатство красок, изысканность, оригинальность тембровых сочетаний.

«Жюльетта» была любимым детищем композитора, в которое он вложил много раздумий и глубоко сокровенных чувств. В благодарственном письме В. Талиху — дирижеру первой постановки «Жюльетты» — есть следующие строки:

«В наш удивительный век, когда каждый ставит себя над произведением, чрезвычайно радостно осознавать, что существует художник, способный понять, что необходимо произведению, и как бы подчиниться ему — как подчиняюсь я сам, стремясь выразить то самое сокровенное и таинственное, что скрыто в искусстве, — поэзию, ту хрупкую вещь, которая не переносит ничьих прикосновений, помимо тех, кто ее ищет, кому она жизненно необходима и кто видит в ней самое прекрасное, что может дать человеческая жизнь»⁷⁷. В этих словах — смысл творческих исканий Мартину и его отношение к искусству.

Жюльетта и для Мартину — символ мечты, ускользающей и недостижимой, которую он бережно пронес до последних своих дней. Не случайно в финале его последней, Шестой симфонии, его исповеди, звучит тематическая реминисценция из второго акта оперы. В центральном периоде творчества композитора «Жюльетта» является вершинным сочинением оперного жанра.

* * *

С конца 20-х годов властительницей творческих интересов Мартину становится музыка для камерного оркестра и ансамблей. Испытав себя в разных жанрах — от фортепианного цикла и симфонической поэмы до оперы и балета — Мартину начинает осознавать себя

⁷⁷ Цит. по кн.: Safránek M., S. 193.

композитором камерного инструментального жанра, ставшего затем едва ли не ведущей областью его творчества. Более шестидесяти опусов — таков количественный итог работы Мартину в этом жанре.

Сфера «чистой» камерной музыки была ближе всего художественной натуре композитора; она приносила ему истинную радость творчества. Здесь Мартину чувствовал себя свободно и естественно. Это ощущение рождалось от возможности открыто полагаться на свою фантазию, которую не обременяли ни литературная программа, ни привычные схемы мышления. «Не могу передать радости, которую испытываю, когда сочиняю камерную музыку, радости, с какой веду эти четыре голоса... Чувствую себя в квартете, как дома...»⁷⁸, — говорил Мартину, объясняя свою приверженность к камерному жанру.

Мартину писал для разных составов — дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты, нонеты, сольные сонаты, ансамбли для различных инструментов со струнным квартетом или оркестром. В них он искал нового жанрового решения, индивидуальной трактовки формы, свободного расположения и развития тематизма.

Работа Мартину в 30-е годы в области камерной музыки подготовила его к созданию крупных симфонических произведений. Симфоническое мышление Мартину формируется в недрах камерной инструментальной музыки.

Эволюция камерного стиля Мартину имела своим конечным результатом формирование его индивидуального почерка, тех музыкальных черт, которые стали типичными и характерными для всего позднего творчества композитора. Отправным пунктом этой эволюции явилось обращение к старинной музыке, освоение ее стиля, жанров и форм. Это определило развитие неоклассической тенденции в камерных сочинениях парижских лет, которая развивалась параллельно с национальной линией в его творчестве и с его экспериментальными исканиями.

В инструментальной музыке Мартину обращался к глубинным пластам музыкального искусства доклассической эпохи — аналогично тому, как в операх «Легенды о Марии», «Театр за воротами» композитор шел по линии воскрешения старинных театральных форм.

⁷⁸ Martinu B., s. 226.

Творчество Мартину начиная с 30-х годов объемлет многие старинные жанры — мадригал, ричеркар, инвенции, сонату da camera, партиту, токкату, канцону. В музыке старых мастеров Мартину находил, по его словам, «удивительное соответствие современной музыкальной речи, образовавшееся не по воле одного или двух композиторов, а коренящееся в несокрушимых устоях той музыкальной эпохи, творения которой еще сегодня поражают своим величием»⁷⁹.

Первое соприкосновение со старинной музыкой состоялось еще в бытность Мартину в Праге, в 1922 году, когда в концерте ансамбля «Английские певцы» он услышал произведения английских мадригалистов: Вильяма Бёрда, Томаса Вилкса, Орlando Гиббонса, Томаса Бейтсона, Томаса Морлея. Они открыли Мартину новый мир звучаний и побудили его к серьезному изучению музыки добаховской эпохи — Джованни Палестрины, Орlando Лассо. Знакомство со старинными формами музицирования и характерными для Ренессанса жанрами — фроттой, вилланеллой, мадригалом, канцоной, ричеркаром — не только расширило представление Мартину о музыке доклассической эпохи; оно вышло за рамки чисто познавательного интереса. Мартину обучается технике полифонического письма, свободного голосоведения, что сыграло в дальнейшем огромную роль в создании его индивидуального полифонического стиля. Но должно было пройти еще много времени, пока эти жанры нашли свое отражение в творчестве композитора. Цикл вокальных мадригалов он пишет в 1934 году, инструментальных (для гобоя, кларнета и фагота) — в 1937-м, ричеркары — в 1938-м, токкату с двумя канцонами — в 1946-м, мадригалы для скрипки и альты — в 1947 году; пять чешских мадригалов — в 1948-м.

В жанре мадригала Мартину видел большие и еще непознанные возможности. Первая творческая «встреча» с этой формой состоялась у Мартину не в инструментальной, а в вокальной музыке.

Три вокальных мадригала для смешанного состава на тексты из чешской народной поэзии исполнены глубокой лирической выразительности. Первый и третий мад-

⁷⁹ Цит. по аннотации М. Шафранека к грамзаписи «Притч» («Parabeln»).

ригалы простотой народных танцевальных ритмов и мелодики, куплетностью строения напоминают о своем происхождении от бытовых песен, сложившихся в XIV—XV веках. Второй мадригал свидетельствует об обращении Мартину к более развитой форме позднего мадригала: в нем сложнее композиция, драматически контрастны образы, а имитационно-полифоническая техника крайних разделов сопоставляется с гомофонным складом среднего.

Немаловажное значение для освоения техники старинного хорового письма имело для композитора знакомство с творчеством Перотина, возглавлявшего на рубеже XII—XIII веков капеллу собора Парижской богоматери. Его хоры привлекали Мартину свежестью звучания, прелестью полифонической архаики, своеобразием голосоведения. Это увлечение не прошло бесследно. Мартину чувствовал себя посвященным в «таинство» той музыки, которая, возродившись из глубины веков, оказалась жизнеспособной в новом времени.

Известно восторженное высказывание итальянского музыканта, теоретика (в будущем директора Teatro della Arti в Риме) Доменико ди Паоли, которого Мартину познакомил со своими мадригалами: «Я был этим потрясен. Это было что-то настолько новое и одновременно необычайно сокровенное, что показалось мне почти необъяснимым парадоксом. Я нашел ключ к секрету, когда изучал партитуру. Она полифонична, хотя это не совсем точное определение; уместнее было бы назвать это «полимелодикой», ибо каждый голос движется и развивается свободно, исполнен жизни и выразительности...»⁸⁰.

Концертом для струнного квартета и оркестра, датированным 1931 годом, открывается новая страница в эволюции стиля Мартину: впервые в этом сочинении композитор «заявил» о художественных принципах, сложившихся под воздействием музыки Корелли, Генделя, Баха. Это мышление приобрело столь устойчивый характер, что не было декларативным преувеличением со стороны композитора заявить: «По правде говоря, я — тип Concerto grosso»⁸¹.

⁸⁰ Цит. по кн.: Safránek M., S. 215.

⁸¹ Martínú B., s. 340.

Обращение к жанру *concerto grosso* было не только данью композитора музыкальным традициям прошлого или модным неоклассическим веяниям в современной музыке. В нем Мартину нашел идеальное соответствие своим художественным вкусам и устремлениям, своей эстетике. С формой *concerto grosso* связывались его представления о красоте и совершенстве искусства, достоинствами которого он считал равновесие и органичное взаимодействие всех выразительных компонентов, разумную экономию музыкальных средств.

«В большинстве учебников,— писал Мартину,— можно найти лишь поверхностное описание этой формы, а может быть еще и то, что *solì* и оркестр в ней сменяют друг друга. В действительности речь идет о более существенном. Вся структура этой формы указывает на совершенно иное понимание, на различный подход к этой проблеме. Там, где форма симфонии требует включения эмоциональных элементов, часто в самом разнообразном виде и выражении, там, где необходимы динамические кульминации и катарсис, где вы можете свои темы развертывать до почти невыносимых масштабов за счет нарушения органичности целого,— там форма *concerto grosso* требует строгой организованности, ограничения и равновесия эмоциональных элементов, ограничения и адекватного равновесия градаций звучания и динамики, совершенно другой структуры тематизма и его организации — словом, это совершенно иной мир»⁸².

Это высказывание освещает эстетику данного жанра, которая заключается в дисциплине эмоций, в сдержанности выражения и в некоторой отвлеченности мышления. В отношении формы, композиции целого и самого процесса музыкального развития принцип *concerto grosso* выступает в качестве организующего, дисциплинирующего фактора.

Осуществляя в своих камерных и оркестровых сочинениях принцип *concerto grosso*, который нашел свое выражение в структуре тематизма, в моторно-полифоническом характере его развития, в использовании общих форм ритмического движения, в приемах оркестрового изложения (соревнование между группами солирующих инструментов). Мартину достигает компактности и

⁸² Martinu В. в. 340—341.

цельности формы, уравновешенности динамики, соразмерности оркестрового звучания. Его сочинения, опирающиеся на *concerto grosso*, заимствуют и характерный для него тип контраста в цикле⁸³, и принцип сквозного развития, основанного на развертывании и варьировании начальной ритмо-интонационной формулы. По поводу Концерта для струнного квартета и оркестра, первого произведения в жанре *concerto grosso*⁸⁴, Мартину в аннотации к исполнению его в Лондоне в 1932 году пишет: «В первой части я использовал не общепринятую сонатную форму, а форму непрерывно развертывающуюся и вариационную, обычную для *concerto grosso*. Здесь нет типической антитезы, так как вся часть основана на развертывании одного мотива, как в *solo*, так и в оркестровом *tutti*»⁸⁵.

Для формы *concerto grosso* характерно использование виртуозных элементов как в партии солирующих групп, так и в партиях отдельных инструментов в *tutti*. Виртуозные пассажи и фигурации свободно и легко переходят от одного инструмента к другому (или к группе), пронизывая оживленными имитационными переключками в разных тембровых вариантах всю музыкальную ткань. В этом и состоит смысл непринужденного диалога — соревнования между группами инструментов, где каждый выступает в роли «концерта». Такой тип фактуры больше свойствен крайним (быстрым) частям. В медленной части цикла исполнение развернутой, ариозного типа мелодии обычно поручается солирующему инструменту; функция других инструментов — в сопровождении мелодии имитационными подголосками или красочно оттеняющим фоном, а иногда — и в слиянии с ведущей мелодической линией. Противопоставление принципов индивидуализации тембра солирующего ин-

⁸³ Первая часть моторно-полифонического характера наиболее динамична. Вторая часть ариозного плана сосредоточивает в себе лирическую сферу. Третья часть основывается на развитии жанрово-танцевального тематизма в стремительном темпе. Темповая схема жанра: быстро — медленно — быстро.

⁸⁴ В более раннем сочинении, Серенаде для камерного оркестра (1930), были уже намечены черты *concerto grosso*, его основной принцип чередования *solo* и *tutti*. Однако более последовательное внедрение принципов этого жанра относится ко времени написания Концерта для струнного квартета и оркестра.

⁸⁵ Martinu B., s. 275.

струмента и нивелирования тембров в tutti является одной из важных особенностей жанра *concerto grosso*.

Для современного восприятия такой «черно-белый» графический оркестровый стиль имеет свою привлекательность (легкость, изящество, прозрачность) и вполне отвечает эстетике неоклассицизма.

Трехчастный цикл Концерта для струнного квартета и оркестра имеет типичное для *concerto grosso* соотношение частей: первая часть — в духе энергичных *Allegro* Корелли, Вивальди, Баха; вторая — медленная, с непрерывным полифоническим развертыванием темы; третья написана в форме рондо, и в ней опять активизируется моторная ритмика.

Подобную же структуру имеют партита для струнного оркестра (Сюита № 1, 1932), Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра (август 1933), впервые прозвучавшие в Швейцарии с Базельским камерным оркестром под управлением Пауля Захера, Концерт для чембало в сопровождении камерного ансамбля (сентябрь 1935), Концерт для флейты, скрипки и оркестра (1936) и Концерт для двух фортепиано с оркестром (1943).

В трансформированном, «переплавленном» виде форма *concerto grosso* представлена в двух сочинениях крупного жанра — в «*Concerto grosso*» и «Трех ричеркарах» (1938). Их прообразом была «Концертная симфония» (1932), посвященная Сергею Кусевицкому, где принцип чередования отдельных групп инструментов камерного ансамбля доведен до оркестровых масштабов. Здесь два оркестра: один — меньшего состава (три гобоя, фагот, две валторны и струнные), как бы с расширенным числом солистов, и второй — большой (три флейты, два кларнета, две валторны, две трубы, три тромбона, туба, литавры и струнная группа). Долгое время автор считал «Концертную симфонию» своим неудавшимсяopusом («...это старое сочинение, о котором я бы с удовольствием забыл»⁸⁶), пока впервые не услышал ее исполнение в Базеле в 1958 году («...она звучит совершенно блестяще...»⁸⁷).

Чтобы составить представление о *Concerto grosso* Мартину, обратимся к анализу самого автора, изложен-

⁸⁶ Цит. по кн.: Safranek M., S. 157.

⁸⁷ Ibid.

ному в программе концерта Бостонского симфонического оркестра (1941 год, дирижер С. Кусевицкий): «Самой собой разумеется, что я следовал не традиционной форме concerto grosso, а обращал внимание скорее на характерную смену solo и tutti;— это я предоставляю фортепиано, деревянным духовым и струнным. Скрипки разделены на три группы для разрыхления насыщенного звучания струнных и создания большего полифонического развития...

В первой части (*Allegro non troppo*) я работаю с маленькой «ячейкой», скорее ритмической, полутактовой:



которая соединяет развитие остальных мотивов и появляется в различных вариациях вплоть до самого конца, где уже ничего не остается, кроме этой маленькой «ячейки», поглощенной оркестром. *Andante* (в действительности *Lento*.— *M. S.*) — продолжительная мелодия у виолончелей и остальных струнных, которая с полной силой своего звучания и выразительности проходит почти через всю часть:



И только в последних тактах все успокаивается. Третья часть имеет оживленный характер: два фортепиано исполняют большую сольную партию, которая является темой (ритмической) рондо. Вначале она накладывается на полифоническую основу оркестра, потом целиком пе-

реходит в оркестр, а фортепиано становится контрапунктическим голосом»⁸⁸.

Для более детального знакомства со спецификой «неоклассического» письма Мартину обратимся к его оркестровому сочинению «Три ричеркара», созданному в 1938 году и впервые исполненному на Международном фестивале в Венеции.

«Три ричеркара» можно назвать типичным образцом неоклассической линии творчества Мартину, разнообразно представленной сочинениями парижского периода. Жанр ричеркара, ведущий свое происхождение от инструментальной музыки XVI века, интересует композитора не как некие, по его выражению, «исторические раскопки», а как подлинно свободная форма фантазии. Это немногословное признание, однако, глубоко вскрывает подход Мартину к воскрешению старинных жанров.

Перенесение жанров Ренессанса и эпохи классицизма на музыкальную почву XX века разными композиторами (например, Стравинским, Орфом, Хиндемитом, Бриттеном, Мийо) осуществляется по-разному. Одним свойственно более строгое следование основным принципам этих форм, в творчестве других композиторов, к которым принадлежит и Мартину, они подвергаются значительному стилистическому переосмыслению.

Для Мартину важно воспроизведение характерных признаков старинных жанров, однако «чистая» стилизация никогда не входила в его намерения, хотя в отдельных сочинениях (в частности в серенадах) композитор строже придерживается образцов музыки прошлых эпох. И в «Трех ричеркарах» Мартину не копирует черты этого жанра, а только отталкивается от них, чтобы дать волю своей фантазии. Поэтому здесь есть и стихия моторно-полифонического движения, и лирический романтизм, исходящий из песенных чешских истоков, а графическая четкость и прозрачность инструментовки может нарушаться наплывами красочных и изысканных фонов.

Жанр ричеркара в силу своей специфики допускал довольно свободную трактовку. Хотя ричеркар складывался как полифоническая форма, предшествующая фуге, наличие импровизационного и колористического начал в старых ричеркарах открывало возможности для

⁸⁸ Martinů B., s. 276.

свободного развертывания музыкальной мысли и при-
внесения красочных фоновых построений. Широко ис-
пользуя характерные приемы изложения (полифониче-
скую имитационность, секвенции, терцовые удвоения и,
наряду с оживленной моторностью движения, сдержан-
ные хоральные построения), сохраняя специфику стиля
ренессансной эпохи, Мартину дает скорее общее пред-
ставление о жанре, нежели стилизует его. Доведение ин-
струментального состава до оркестровых масштабов со-
ставляет принципиальное отличие «Трех ричеркаров»
Мартину и позволяет говорить о претворении в них тра-
диций *concerto grosso*. Можно, пожалуй, отметить даже
большее родство «Трех ричеркаров» с *concerto grosso*,
нежели с собственно ричеркаром как с полифонической
пьесой⁸⁹.

Полифоничность, свойственная ричеркару, имеет мес-
то и в произведении Мартину, но приобретает здесь
концертную форму, как у Баха в Бранденбургских кон-
цертах. Чисто полифонической пьесой, хотя бы и вклю-
чающей в себя элементы импровизационности, это сочи-
нение назвать нельзя ввиду большой свободы изло-
жения. Таким образом, название «Три ричеркара»
воспринимается все же достаточно условно, как факт об-
ращения композитора к старинному типу инструмента-
лизма. В большей мере это сочинение несет на себе сле-
ды воздействия инструментального творчества Корелли,
Вивальди, Генделя, Баха.

Черты неоклассицизма, присущие стилю «Трех ричер-
каров», заметно проступают во всех компонентах му-
зыкального языка — в трактовке цикла, оркестра, форм,
в тематизме, хотя степень «традиционности» этих черт
в них не всегда равнозначна. Так, в гармонии «неоклас-
сический» фактор действует несравненно слабее, чем, на-
пример, в тематизме.

Трехчастный цикл у Мартину сохраняет типичный для
concerto grosso темповый контраст (*Allegro*, *Largo*,
Allegro) и соотношение образно-тематических сфер.
С крайними частями, совмещающими черты моторно-по-

⁸⁹ Ричеркарами назывались в XVI—XVII веках инструменталь-
ные произведения (для лютни, органа, струнных) полифонического
склада, одночастные или циклические, наметившие путь к фуге.
Часто под ричеркаром подразумевалась пьеса и более свободного
импровизационного типа, вроде прелюдии или фантазии.

лифонических и токкатно-импровизационных жанров, контрастирует Largo, близкое по характеру инструментальным ариям XVIII века или инструментальным вступлениям перед ариями (как, например, в баховских пассажах или в Мессе h-moll). В строении частей сказался принцип староконцертных, по терминологии Вл. В. Протопопова, форм, хотя в каждом отдельном случае они имеют свои индивидуальные особенности. В первой части это выразилось в приближении формы к сонатности в связи с выделением сферы побочной партии и тематической разработанности в соответствующем разделе формы. Финал больше тяготеет к форме рондо. В трехчастное Largo, подобное лирической фантазии, также проникают элементы рондо, так как краткая кода-заключение заимствует интонации главной темы.

Еще более непосредственно неоклассические связи выражены в тематизме, в насыщенности его типичными для музыки старых мастеров ритмоинтонационными формами, в характере развертывания тематизма.

Достаточно ярким образцом неоклассического тематизма, имеющего инструментальную природу, является основная тема первого ричеркара. Острая, скерцозная, она пронизывает всю музыку первой части, сообщая ей непрерывную моторность, оживленность. В ее интонационном строении важную роль играет секунда, которая присутствует также и в ядре основных тем Largo и финала, что свидетельствует о монотематическом замысле сочинения. Эта тема в своем развитии отталкивается от активного, четко ритмизованного начального элемента:



Мордентообразная фигура этого элемента, его ритмическая структура, основанная на формуле 

а также его растворение в общих формах движения имеют бесконечное множество прототипов в инструментальной музыке XVII и первой половине XVIII века. Убедительно в этом плане сопоставление данного при-

мера с главными темами Concerto grosso № 11, op. 3 Вивальди, Concerto grosso № 8, op. 6 Корелли, Бранденбургского концерта № 3 Баха. Желая отступить от точного следования избранным образцам, Мартину при повторении начального элемента второй такт метрически оказывается сдвинутым на одну восьмую по горизонтали, что нарушает метрическую стереотипность. Этот прием метрического варьирования в высшей степени типичен для метода Мартину и широко применяется им в других сочинениях. В этом сказалась близость методу Стравинского, воздействие которого, как уже отмечалось, было очень заметным особенно в области ритма.

Подобно тому как в сквозных староконцертных формах развитие осуществляется по принципу «прорастания» тематизма, развитие главного элемента в «Трех ричеркарах» приводит к новым тематическим образованиям. Так, еще внутри главной партии, пройдя стадию общих форм движения, этот элемент в момент кульминации поглощается тематически новым построением, образуя с ним единую динамическую волну. Но и здесь начальный элемент не исчезает, а отходит как бы на второй план. Вычленившаяся из него трехзвучная интонация, сохранив характерный ритмический рисунок



имитационно развивается в контрапунктических голосах.

Важная роль в процессе развития отводится восходящей гаммообразной фигурации, впервые возникшей в виде контрапункта к главному элементу.

32 Allegro poco $\text{♩} = 108 - 112$

На общем фоне фигуративного тематизма (трелеобразные обороты, фигурации типа «разложенных» аккор-

дов) выделяется побочная партия. Вначале она стилистически обособляется. В ее мягком и печальном лиризме, напевности ее никнувших мелодических фраз угадывается близость лирическому мелодизму Брамса (например, главной партии Четвертой симфонии), а свободная синкопированная ритмика сообщает черты родства с моравской песенностью. Преобразование темы побочной партии, ведущее к сближению ее с главной партией, рождает много вариантов, свидетельствуя об изощренном мастерстве композитора в области ритмо-интонационного развития тематизма ⁹⁰.

Largo в «Трех ричеркарах» — одно из самых глубоких и вдохновенных лирических откровений композитора. Широко простирающаяся лирическая мысль, исполненная благородства и высокой одухотворенности, раскрывает себя здесь и в сдержанности светлой печали, и в накаленности эмоционального подъема, и в возвышенной просветленности угасания. В этой части своеобразно соединяются черты, свойственные баховским инструментальным ариям, с органной хоральностью и красочностью фоновых построений, представленных во всем своем многообразии — от нежной утонченной звукописи до насыщенных, многослойных оркестровых массивов:

⁹⁰ Показательно отсутствие побочной партии в репризе — в этом проявился «архаизм» сонатной формы сочинения.

Так неоклассическое сочетается здесь с иными при-
сущими Мартину стилевыми признаками, не создавая
нарочитого противоречия, подчеркнутого разногласия
стилей, которое составляет иногда основу замысла. Ком-
позитор обычно не создает преднамеренного резкого со-
поставления различных стилевых сфер (как это бывает
у Стравинского, Пуленка), а, напротив, сближает их.

Особый колорит звучания в *Largo* приобретают ин-
тонационные обороты, основанные на уменьшенных гар-
мониях (уменьшенное трезвучие, уменьшенный септак-
корд), также типичных для инструментальной музыки
Баха, Генделя. Переосмысливаясь, они часто встречаются
и в произведениях Мартину, как своего рода лейт-
гармония.

Однако, как уже отмечалось, черты сходства со ста-
ринной инструментальной музыкой еще не до конца оп-
ределяют неоклассический стиль Мартину, своеобразие
которого в не меньшей степени заключается и в отступле-
ниях от этих традиций. Оказываясь в непривычном для
себя контексте, традиционные элементы музыкального
языка обнаруживают и новые качества, и новые воз-
можности.

Средства обновления традиционных классических
черт особенно ярко прослеживаются на примере фоно-
вых образований, причем не столько в их интонационно-
ритмической структуре, сколько в гармонии, в усложне-
нии ее побочными ступенями, полифункциональными
наслоениями, хроматизмами. В фоновых построениях,
которые являются одной из наиболее оригинальных черт
музыки Мартину, очень ярко проступает синтез разных
стилевых признаков: импрессионистских и старинного
инструментального письма. Разновидности общих форм
движения, которыми насыщена вся ткань фоновых по-
строений, сами по себе, вычлененные из фонов, выявляют
мелодико-графическую природу. Но включенные в
фон в контрапунктических соединениях, они рождают
впечатление красочных педальных обволакивающих зву-
чаний. Примечательно введение фоновых образований в
развивающие разделы формы (в *Largo* — это эпизоды
рондо). Известная аналогия возможна здесь с теми раз-
делами в старых *concerti grossi*, где тематизм растворя-
ется в общих формах движения, где используется фигу-
ративная техника, различные гармонические секвенции.

Выявление неоклассических черт в музыке финала подтверждает характерность многих специфических приемов изложения, использованных в предыдущих частях, а также вносит новые дополнительные детали. Прежде всего, эта часть цикла представляет собой свойственный жанру *concerto grosso* моторный тип финала, где на первый план выступает бурная энергия ритмического движения. Как и в первой части, контраст в финале основан на противопоставлении энергичных и лирических образов. Иной характер их развития и взаимодействия обусловлен закономерностями формы рондо⁹¹, в то время как первая часть написана в форме, близкой сонатной.

Если форма фуги никогда не привлекала Мартину, то отдельные элементы полифонического письма в его произведениях встречаются часто. Так, в главной теме финала дается стреттное проведение ядра темы, как и во многих случаях у Баха, например, в финале Бранденбургского концерта № 3 или в первой части концерта № 6; по характеру изложения эта тема близка теме финальной фуги концерта № 5 Баха:



Стаккатный рисунок четко ритмованной темы, обостренность секундových интонаций и восходящая гаммообразная линия роднят ее с главной темой первой части, наглядно иллюстрируя монотематический замысел этого произведения. Однотемность, являющаяся одним из наиболее существенных признаков старинных *concerti grossi*, у Мартину преобразуется в монотематический принцип.

Обращает на себя внимание и характер взаимодействия оркестровых групп, особенно противопоставление *solì* и *tutti*. Если в первых двух частях в роли солирующих инструментов выступали преимущественно деревянные духовые и струнные инструменты, то здесь значи-

⁹¹ Эту форму можно рассматривать также и как двойную трехчастную, так как есть некоторое сходство между эпизодами.

тельно расширена функция обоих фортепиано. Включение фортепиано в партитуру, с одной стороны, является примечательной чертой современного стиля, а с другой стороны — может знаменовать собой развитие старого принципа (вспомним роль чембало в инструментальной музыке XVI—XVII веков). Фортепиано не только участвуют в проведениях темы рефрена, уплотняют фактуру оркестровых tutti, но и, словно компенсируя отсутствие традиционных сольных каденций, краткими виртуозными сольными построениями прославляют всю музыку финала. В них широко применяется и аккордовая техника, и различные гаммообразные пассажи, и фигуративно-импровизационные элементы, имеющие характер органических импровизаций, типа баховских:



Вообще виртуозность всех оркестровых партий неотделима от произведений концертного жанра, где каждый инструмент является соучастником концертирования.

Но и в этой части «Трех ричеркаров» музыкальный язык Мартину не сведен к стилизации. Традиционные элементы стиля действуют в новых условиях, которые сообщают им современный характер звучания. Решающая роль в этом принадлежит гармонии и ритму. Терпкие диссонантные комплексы, полигармонические сочетания, резкие параллелизмы аккордов, равно как и острая акцентированность ритмики, приемы метрического варьирования, идущие от техники Стравинского, значительно преобразуют вид классических формул.

Так во взаимодействии традиционных черт и характерных особенностей музыкального мышления Мартину складывается индивидуальный «неоклассический» стиль композитора.

Усилившийся интерес Мартину к классическому наследию (в данном случае к венской классике) получил отражение в музыке Серенады для камерного оркестра (1930), посвященной А. Русселю. Светлая и поэтичная

по настроению, она близка по духу серенадам Моцарта, который был для Мартину недостижимым идеалом в камерной музыке. Трехчастный цикл Серенады предназначен для камерного ансамбля: скрипка, два гобоя, фортепиано и струнный оркестр из восемнадцати инструментов. От светлой, весенней, радостной музыки Серенады веет ароматом ранневенского классицизма. Изящный мелодизм, закругленность и пластичность кантилены, простота и безыскусность гармонии, прозрачность инструментовки придают ей сходство с серенадами и дивертисментами Моцарта. Идущее от *concerto grosso* соревнование групп инструментов производит впечатление непринужденной «беседы» солистов и оркестра. Здесь встречаются характерные также для этой формы построения токкатного типа с элементами скрытой полифонии:



О классичности стиля этой Серенады говорит ясность гармонического языка, консонантное благозвучие параллельных секст, терций, секстаккордов, характерные автентические каденции с повторностью аккордов доминантово-тонического соотношения и унисонным гаммообразным восхождением *tutti* (как в каденции первой части). Классичны в этом произведении и формы (трехчастные и рондо). Имеются лишь редкие случаи нарушения классического стиля в гармонии, заключающие в себе момент неожиданности и сообщающие известную пикантность звучанию: последование оголенных параллельных кварт и квинт у солирующей группы, совмещение мажорной и минорной терции в аккорде, параллелизмы созвучий и секвентные построения, помещенные на одной гармонии, и так далее. Исполнение Серенады для камерного оркестра в Париже в 1930 году было принято восторженно.

Отдельные инструментальные и ансамблевые сочинения 30-х годов повторяют прежние опыты Мартину, отражая характерные для парижского периода тенденции. Некоторая нейтральность, унифицированность черт со-

временного стиля⁹² отличают его сонату для скрипки и фортепиано, пятичастное трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1930) и струнный секстет (1932), получивший на Международном конкурсе приз «American Elizabeth Sprague Coolidge».

Среди сочинений, опирающихся на фольклорный материал, обращает на себя внимание шестичастный цикл «Хороводы» (первоначальное название «Моравские танцы», 1930), предназначенный для ансамблевого состава (две скрипки, фортепиано, гобой, кларнет, фагот, труба). Мартину стремится передать в этом сочинении прелесть и аромат народных мелодий, колорит звучания народных танцев. Фольклорные признаки ощущаются в простоте и ясности мелодики, прихотливом ритме (синкопированном и с характерным дроблением сильной доли), ладовой переменности и обращении к народным ладам — лидийскому, миксолидийскому, дорийскому. Приведем несколько примеров:

37 Poco andantino
cantabile

38 Tempo di valse «Хороводы»

39 Andantino

* * *

Большое значение для формирования зрелого стиля Мартину имела его работа в квартетном жанре, которая

⁹² Имеются в виду такие общие черты современного музыкального языка, как линейность, полигармонические комплексы, оstinатный принцип и другие.

завершилась в парижские годы созданием Пятого струнного квартета (1938)⁹³. Заметим, что ни одно из ранних сочинений в этом жанре не обозначено первым номером — либо композитор не счел их достаточно совершенными, либо замыслы не были осуществлены до конца. Завершенный в 1925 году Второй струнный квартет, посвященный Станиславу Новаку, был уже достаточно ярким произведением, чтобы принести его автору широкую известность. Он интересен своеобразным претворением национальных элементов. О Третьем квартете (1929) композитор, обращая внимание на хрупкость его звучания, писал: «Он как будто сделан из фарфора»⁹⁴. Квартет пережил много концертных исполнений — в Америке, Франции, Англии, в Италии, Голландии и в Советском Союзе. Написанный годом раньше Пятого квартета, Четвертый (1937) имеет ряд общих с ним стилистических моментов: активность поступательного движения и распевность чешской лирики в побочной партии Allegro первой части, полифоничность письма в Adagio третьей части и преобладающая моторность в финале. Усилившаяся роль остигатных приемов, «линеаризация» мышления, усложнение гармонического языка, оркестрово переосмысленная фактура приобретут в Пятом квартете, в сравнении с Четвертым, более устойчивый и целенаправленный характер.

Пятый струнный квартет предвосхищает создание следующих крупных камерных и симфонических композиций Мартину и самым непосредственным образом примыкает к Двойному концерту, написанному несколько месяцев спустя. В трактовке жанра квартета Мартину близок многим современным композиторам, в творчестве которых наблюдается тенденция к симфонизации этого жанра (например, у Бартока, Шостаковича, Хиндемита). Обостренность контрастов, усиление экспрессивности музыкальных образов, метод образной трансформации, связанный с принципом сквозного развития, равноправное участие всех инструментов ансамбля в этом процессе — черты, предвосхищающие будущие симфонические партитуры Мартину.

С музыкой Пятого квартета в творчество Мартину вошла новая тема, рожденная тревожной предвоенной

⁹³ Шестой и Седьмой квартеты написаны позже, в США.

⁹⁴ Цит. по кн.: Safránek M., S. 144.

атмосферой. Поэтому в содержании квартета акцентированы остро психологические моменты, а «события» в нем разворачиваются с той динамикой и действенностью, которые присущи сочинениям конфликтно-драматического плана. Основу произведения составляет конфликтное взаимодействие сурово-динамических мрачных образов, вызывающих ассоциации с внешними враждебными силами, и ярко эмоциональной лирики, отмеченной колоритом славянской песенности. Расширяют сферу образов квартета моменты философских размышлений и мрачной скерцозной фантастики. Пятый квартет является своеобразной иллюстрацией того, как в творчестве Мартину ассимилировались достаточно типичные для современного музыкального языка черты: активизация ритмики и усиление роли моторного начала, линейная техника и приемы остинато, полигармонические комплексы и резкие темповые сдвиги. Эти признаки, как своего рода типовые формы, встречаются в квартетах Бриттена, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Онеггера, хотя в каждом случае имеют свои индивидуальные особенности.

Четыре части квартета подчинены единому драматургическому плану. Острая конфликтность образов первой части развивается в последующих трех частях квартета, получая новое освещение в экспрессивном *Adagio*, фантастической гротесковости скерцо, скорбной лирике раздумий обрамляющих разделов финала и суровой поступи его *Allegro*. Произведение отличается яркостью контрастов как между частями цикла, так и внутри каждой из них (они заложены в тематизме, в темповом соотношении крупных разделов формы, в характере кульминаций).

Драматически импульсивная первая часть (*Allegro ma non troppo, g-moll*) написана в форме сонатного *allegro* с присущим ей контрастным соотношением тематизма внутри экспозиции, интенсивным развитием материала в разработке и динамической репризой. Основной контраст первой части составляют мрачная главная партия (*g-moll/d-moll*) с ее суровой моторикой⁹⁵ и эмоционально теплая, распетая побочная.

Структура главной партии типична для стиля автора — последовательный переход от коротких дробных

⁹⁵ Она напоминает сурово-драматические образы в музыке Онеггера, Хиндемита.

ячеек, сплетенных в комплементарной ритмике, к объединению их в аккордовую вертикаль в кульминационном завершении темы. В разделе главной партии обнаруживаются и другие важные стилистические черты музыки Мартину: усиление роли ритма и фактурных преобразований в развитии тематизма. Представленные здесь типы фактуры и ритмической организации заявят о себе в ходе дальнейшего развития. Моторностью токкатного ритма с характерным для него «вдалбливанием» одного звука пронизаны разработка первой части, средняя часть Adagio, скерцо и Allegro финала.

В спокойной лирике побочной темы (F-dur) слышны преломленные интонации чешского мелоса. Ее фактура полифонична, многослойна; протяжное напевное многоголосие при обозначениях *espressivo*, *f* создает объемность, наполненность звучания, яркий кульминационный подъем и спад. Выразительные ниспадающие интонации в завершении побочной партии найдут свое отражение во второй части и в преддытке к коде финала:

40 [Allegro ma non troppo]



Развитие в разработке отличается активным, неуклонным движением к кульминационным вершинам. Образ главной партии приобретает безлико-зловещий характер; это впечатление усиливается вторжением стучащих мотивов:

41 [Allegro ma non troppo]



Широко примененная техника остинато выполняет важную динамическую функцию, способствуя созданию напряженности «действия» в разработке. Лейтостинатная фигура в различных своих трансформациях, ритмо-интонационных вариантах пронизывает всю разработку.

Лирический аспект Allegro в разработке значительно переосмыслен. Чистая и возвышенная лирическая тема

побочной партии после патиска «разбушевавшейся стихии» главной партии звучит в разработке призрачно и холодно. Ее второе проведение (область тихой кульминации), печальное и тонко-поэтическое⁹⁶, растворяется в высоком регистре скрипки и вновь обретает «плоть» в момент завершения, в предыктовом разделе к репризе. Здесь возвращается учащенный ритмический пульс, стремительно возрастает динамический уровень, на гребне которого вступает главная тема.

Два полюса репризы — драматический (главная партия) и лирический (побочная партия) — даны в обнаженном, выпуклом виде, ибо реприза здесь — итог развития⁹⁷. Смысловый акцент падает на кульминационное завершение главной партии, которое в сравнении с экспозиционным расширено.

Побочная партия в процессе длительного развертывания изменяет свой эмоциональный облик, становясь более напряженной и драматичной. Ее мелодия, «расщепленная» на имитационное двухголосие первой скрипки и альты, приобретает черты декламационности. Вся ткань сопровождения пронизана стучащими, тревожными ритмами, которые усиливают зловеще-драматический характер фона. Завершение первой части напряженным монологом не дает разрешения конфликта. Заключительные такты, где происходит темповое и ритмическое торможение, а полифоническое изложение вытесняется аккордовой фактурой, как бы останавливают развитие в его высшей точке.

Вторая часть (*Adagio*) концентрирует субъективно-лирический аспект квартета. Экспрессивная лирика основной темы окрашена глубоко личными трагическими переживаниями. Значение монологического *Adagio* в общей драматургии квартета аналогично значению пассакальи в циклах Онеггера, Шостаковича. Оно построено на непрерывном свободном развертывании лирической темы, подчиненном скорее законам динамической логики, чем определенным структурным закономерностям формы. Трехчастность имеет здесь весьма условные признаки, так как сквозное развитие приводит к стиранию

⁹⁶ Новый характер темы связан и с политональным моментом: тема излагается в *e-moll*, сопровождающий пласт — в *C-dur*.

⁹⁷ Связующая партия (как в некоторой степени разряжающая прослойка) отсутствует.

граней формы. Средний раздел и реприза-кода, где возвращается первоначальный тип изложения (но не тематизм), оказывается тесно сплавленным. А в качестве формообразующего фактора выступает принцип динамической волны — восхождение к вершине-кульминации и спад.

Начинается *Adagio* скорбным монологом скрипки; ее печальная мелодия, изобилующая альтерациями⁹⁸, звучит на приглушенном, тревожном фоне (тремолирующие секунды у второй скрипки и виолончели и остроакцентированное *pizzicato* альты с эффектом ударности). Здесь, как и в дальнейшем, Мартину широко использует технику колористического письма и сонористические эффекты⁹⁹.

Развитие тематизма в среднем разделе, продолжающем лирическое распевание начальной темы, но с большей экспрессией, приводит к полифоническому расслоению фактуры. Здесь встречаются различные виды полифонической техники — от канонических имитаций до приемов контрастной полифонии. В кульминации фактура рельефно членится на два пласта: экспрессивную, нисходящую по звукам уменьшенного септаккорда, мелодию скрипки из первой части квартета, продублированную виолончелью в терцдециму, и остигато повторяющийся жесткий аккорд секундового строения в средних голосах. Это аккордовое остигато с характерными дуольными и триольными переборами заключает в себе нечто зловещее, грозное, внося трагедийную экспрессию в кульминационный раздел.

В репризе-коде, в отличие от экспозиционного проведения, основная тема насыщается никнущими ниспадающими интонациями, а фактура освобождается от полифонической вязкости. Октавное проведение этой темы у скрипок, поддерживаемое *pizzicato* низких струнных, приводит в конце к тихому, скорбному застыванию звучности.

⁹⁸ В первом восьмитакте использованы все двенадцать тонов хроматического лада, но в отличие от серии многие звуки повторяются.

⁹⁹ Это вызывает ассоциации с аналогичными моментами в квартетах Бартока. Мартину так же, как и Барток, многообразно использует тембровые возможности струнных: *pizzicato*, *col legno*, с сурдиной, без сурдины и т. д.

Зловеще-фантастическая гротесковость¹⁰⁰ третьей части (*Allegro vivo*) резко контрастирует с предшествующим *Adagio*. В вихревой калейдоскопичности образов нет места лирике. Лишь в среднем эпизоде сложной трехчастной формы появляется кантиленная тема, но она подана в контексте, который сообщает ей фантастически-иллюзорный оттенок. Другие эпизоды средней части также не привносят образного контраста: приглушенные, таинственные фоны с тремолирующими диссонантными аккордами, короткая визгливая тема, окрашенная пронзительным звучанием флажолетов, атематические построения с резкой звучностью не выпадают из основной сферы зловещих образов. Но в крайних частях напор их активнее, действеннее. Развернутых тем здесь нет. Короткие попевки с острой, чаще синкопированной ритмикой, угловатыми и резкими скачками сменяют друг друга. Они прославляются красочными фоновыми построениями, которые сообщают движению еще большую активность.

Финал квартета — драматургический центр цикла. Медленное вступление (*Lento, Adagio*), к которому перебрасывается арка от *Adagio* второй части, обрамляет центральное *Allegro*. Вступление имеет характер философских размышлений. Но в отличие от медленной части квартета, где развитие приводит к обнаженной экспрессии, страстному прорыву лирических эмоций, динамический профиль вступления к финалу больше выровнен. Незначительные динамические отклонения в звучании сосредоточенных лирических тем не снимают общего впечатления глубокой скорби.

Форма *Allegro* — свободно трактованная рондо-соната с сжатой разработкой и эпизодом на материале вступления. В графичном, рельефном рисунке начального ядра темы, изложенной энергичным унисоном всех струнных, заметно воздействие инструментального стиля старых мастеров. Несмотря на необычность метrorитмической организации — тема оказывается как бы сдвинутой на одну восьмую относительно тактовой черты, — в ней чувствуется чеканность, упругость маршевой поступи. Побочная тема захлестывается экспрессивным пото-

¹⁰⁰ Гротесковая образность в общем-то не свойственна Мартину; в качестве одного из немногих аналогичных примеров можно привести скерцо из его Четвертой симфонии.

ком основной темы и существенного контраста в развитие не привносит.

Компактная, динамическая разработка развивает интонации главной темы, а в среднем ее разделе, компенсируя отсутствие в Allegro лирики в «чистом» виде, появляется реминисценция темы вступления; но звучит она здесь более тускло и надломленно.

Реприза вводится большим преддыктом, в котором происходит наращивание темпа, динамики, частоты ритмического пульса, расширяется диапазон звучания. Главная партия в репризе предстает в своем обнаженно-драматическом облике. Если в экспозиции в унисонном проведений она излагалась в g-moll, то в репризе она гармонизована в c-moll; тональное переосмысление темы привело к обострению тяготений звуков, ее составляющих. Тенденция к сжатию формы, проявившаяся уже в лаконичных масштабах разработки, в репризе получила новое подтверждение: второй элемент главной темы, равно как и связующее построение, отсутствует. В результате побочная тема, непосредственно примыкая к главной, оказалась спаянной с ней в единый драматический образ. После яростного напора основного тематизма Allegro возвращение вступительного раздела (без какой-либо цезуры) воспринимается как тихая послекульминационная зона, как трагическое послесловие.

Посвященный бельгийскому квартету «Pro-Arte», Пятый струнный квартет не был, однако, исполнен этим прославленным коллективом, а впервые прозвучал в Праге в 1958 году, спустя двадцать лет после его написания.

* * *

Одним из самых значительных сочинений парижского периода явился Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и ударных. Замысел Двойного концерта возник летом 1938 года в Поличке. Мартину не мог еще тогда предполагать, что это было последнее лето и последние каникулы, которые он проводил у себя на родине. Война разрушила планы Мартину — ему больше не суждено было вернуться в Чехословакию.

В предвоенные годы Европа жила в предчувствии надвигающейся катастрофы: «...планы уничтожения Ев-

ропы пришли в движение, и каждый день приносил нам подтверждение невероятного, непостижимого разумом катаклизма»¹⁰¹. Отношение к фашизму стало мерилom совести человека и художника. Б. Мартину, ощущая атмосферу приближающихся трагических событий, создает произведение, протестующее против жестокости, насилия, разрушения.

Партитура Двойного концерта, посвященного базельскому дирижеру Паулю Захеру, была закончена в конце сентября 1938 года в Шёненберге, где по приглашению П. Захера композитор проводил остаток отпуска. Позднее Мартину писал: «С постоянным чувством страха слушали мы сообщения по радио, старались найти в них какую-нибудь поддержку и надежду, но не находили; напротив, тучи над моей страной сгущались, становясь день ото дня все более угрожающими... В то время я работал над Двойным концертом, и все мои страхи и надежды, все устремления и мысли были обращены к находящейся под угрозой отчизне... И в этом отгороженном от всего мира швейцарском уголке раздавались звуки моего рояля, полные отчаяния, боли и надежды, и эти звуки выражали чувства и страдания моих соотечественников, которые вдали от своего дома наблюдали неотвратимо надвигающуюся трагедию»¹⁰².

Такова атмосфера, в которой родилась эта музыка. Сама предыстория создания Двойного концерта и инспирировавшие Мартину мотивы обусловили определенный круг музыкальных образов, динамическую активность их развития, острый и напряженный драматический пульс всего сочинения.

В отдельных компонентах музыкального языка и в композиции этого произведения органично сплелись различные тенденции, указывающие, с одной стороны, на преемственность традиций искусства классиков и, с другой стороны, на воздействие современной музыки, что станет типичным для целого ряда композиций Мартину 40—50-х годов. Первая тенденция связана с претворением принципа *concerto grosso*, с присущими ему сопоставлением *solo* и *tutti*, выделением концертирующих групп, типичными темповыми контрастами в цикле (быстро — медленно — быстро). Родство с музыкой Корелли, Ген-

¹⁰¹ Martinu B., s. 330.

¹⁰² Ibid., s. 279—280.

дея, Баха, как и в сочинениях неоклассической линии, обнаруживается в драматургии концерта (в развитии принципа однотемности), в характере тематизма (преобладание общих форм движения при непрерывной ритмической пульсации, использование типичных мелодико-ритмических формул) и его развития (типа развертывания).

Жанр и инструментальный состав отводят Двойному концерту срединное положение между камерной и симфонической музыкой. Стирание граней между этими жанрами является в известной степени уже характерной приметой нового времени. Камерная музыка XX века значительно расширяет свои возможности, оказывается более емкой и способной к глубоким обобщениям, что связано с новым качеством тематизма, и его разработкой, и новой трактовкой цикла с подлинно симфоническими масштабами контрастов. Симфония же, в свою очередь, в силу ограничения оркестровых средств обнаруживает тенденцию к сближению с сочинениями камерного жанра. Сокращение оркестрового состава отличает произведения многих современных композиторов, например, Бартока («Музыка для струнных, ударных и челесты»), Онеггера (Вторая симфония) и других.

Цикл Двойного концерта трехчастен. Динамичная, остроимпульсивная первая часть и причудливо-фантастическое *Allegro* третьей части прославляются *Largo*, с величием его хоральных звучаний и выразительной сольной партией фортепиано. Сжатие цикла до трехчастности осуществляется совмещением в третьей части функций скерцо и финала.

Архитектоника этого произведения стройна и логична, подчинена развитию одной главной мысли. Здесь нет такого обилия тем, такой красочности оркестровых фонов, как в произведениях импрессионистской линии (хотя элементы импрессионистской техники здесь присутствуют). Единство интонационного замысла проявляется в родстве главной и побочной партий первой части, тематических связях между второй и третьей частями.

Первая часть (*Poco allegro, d-moll*) написана в свободно трактованной сонатной форме¹⁰³. С первых же

¹⁰³ Свободная трактовка формы сонатного *Allegro* объясняет разночтения в подходе к анализу формы этого сочинения, содержащемуся в монографии М. Шафранека, с приведенным здесь. Осно-

тактов главной партии ощущается тревожный и драматический пульс, пронизывающий почти все произведение:

42 Poco allegro



Синкопированная мелодия скрипок накладывается на активный оstinатный фон токкатного типа. Динамика этого фона постепенно возрастает. В момент кульминации меняется фактура — синкопированные аккорды струнных и резкие аккордовые «кляксы» фортепиано сметают непрерывную моторику длительного нагнетания темы. Этот раздел может служить примером сложных политональных наложений:

43 [Poco allegro]



Медленное начальное одноголосие побочной темы, в которой выразительно обыгрываются малая и большая

ванием для иного толкования строения Двойного концерта послужило наблюдение над эволюцией формы в творчестве Мартину, которая заключается в постепенном становлении типичной для многих его последующих сочинений формы (схематично): $A B A_1 B_1 + Coda$, где A (вступительный по функции раздел) обособляется в самостоятельную часть. В Двойном концерте, по нашим наблюдениям, только намечаются черты новой формы, поэтому начальное построение еще можно рассматривать как главную партию сонатного Allegro.

терции, вливается в общий поток полифонического движения. Так же, как и в главной партии, ядро темы побочной партии основано на звуках тонического трезвучия d-moll с выразительным переинтонированием квинты (то чистая, то уменьшенная). Образованное при понижении ля уменьшенное трезвучие принадлежит к кругу лейтинтонаций музыки Мартину:



Начальный раздел разработки с приглушенно таинственными и мрачно-фантастическими звучаниями повторяется дважды. В полифоническую ткань вплетаются попевки главной партии. Атмосфера перед репризой становится все более накаленной и напряженной: тревожные фигурации струнных (*pizzicato*), стремительные пассажи фортепиано готовят драматическую кульминацию разработки. Репризные изменения коснулись только побочной партии, которая оказывается захлестнутой драматическим потоком главной. Она звучит в верхнем регистре скрипок (в a-moll) наполненно и страстно. Кода построена на главной партии, что создает арку в первой части, сообщая ей еще большую компактность и архитектурную стройность.

Величественный хорал, торжественный и скорбный, открывает вторую часть (*Largo*, H-dur). Характеру его звучания присуща органная патетика. Трехзвучная восходящая интонация, образуемая верхними звуками аккордов оркестра, имеющая сходство с мрачной темой виолончелей и контрабасов из разработки первой части, во вступлении к средней части прозвучит как трагический отголосок этой мощной хоральной темы:



В центре второй части — соло фортепиано. В начале звучит полифонический диалог двух голосов, регистрово удаленных один от другого. Острое выражение «отчаяния, боли» сосредоточено в хроматических изломах мелодического контура. Второй раздел каденции приводит к активному разрастанию полифонической ткани; в нее вплетается разветвленная сеть голосов струнных и ритмическое остигато литавр. Длительное развитие с накоплением напряженности гармонии, динамики, учащением ритмического пульса достигает апогея в репризе. В завершающем построении звучит просветленно-скорбная тема — реминисценция фортепианной каденции.

В финале (*Allegro, b-moll — h-moll*) возвращаются беспокойные образы первой части, но теперь они приобретают зловещую фантастическую окраску. Вместе с ними повторяются уже знакомые по первой части приемы изложения: остигатный токкатный фон, напряженные политональные созвучия, диссонантные аккорды фортепиано. Импульсивная, остро ритмизованная основная тема звучит у скрипок. В середине финала появляется новая тема у фортепиано и струнных в октавном удвоении, в мелодии которой скрыт лейтмотив. Ее можно назвать, вспоминая слова композитора, темой надежды¹⁰⁴. Величественная хоральная тема коды из второй части завершает этот цикл.

* * *

С тягостным чувством Мартину возвращается после своих каникул из Швейцарии. Война еще не подступила к Парижу, и, казалось, французы не воспринимали ее всерьез. Концертная жизнь продолжалась. Шарль Мюш давал вечера камерной музыки в старом зале консерватории. Не прекращало своей деятельности «Общество современной музыки» (прежнее название «Тритон»). В уютной квартире Мартину на улице Маронье собирались его друзья, беседовали, дискутировали, играли новые произведения.

¹⁰⁴ Поводом к этому послужили уже цитированные слова автора: «И в этом отгороженном от всего мира уголке раздавались звуки моего рояля, полные отчаяния, боли и надежды...» (курсив мой. — *Н. Г.*).

Известия с фронта все настойчивее напоминали о страшных событиях на Востоке. После Мюнхенскогоговора фашистская машина была приведена в действие. В марте 1939 года Гитлер оккупировал Чехословакию. Для Мартину это было началом и его личной трагедии. Многие годы вынашиваемые планы о возвращении на родину рухнули¹⁰⁵. «Я чувствую такое страстное желание вернуться в Чехию, что каждый проведенный здесь день для меня потерян. Мне кажется, будто бы закончился целый этап моей жизни — время подготовки — и мое место только на родине»¹⁰⁶, — строки из письма к Йозефу Шисзелю. Все уже было подготовлено, и Мартину уже через месяц должен был ехать, но тут началась война.

Мартину расценивал происходящее как тягчайшее преступление против человечества. Его сознание с трудом выдерживало натиск обуревавших его чувств, раздумий, сомнений. Что же выстоит перед лицом надвигающейся трагедии? Ему казалось, будто время остановилось. «Все вываливалось из рук, мысли не могли ни на чем остановиться и ни в чем не находили опоры. Они текли куда-то в ничто, как будто разверзшаяся пустота втягивала в себя все человечество. Последние проблески какой-либо надежды, казалось, поглощены этой пропастью. Бессмысленность и бесцельность каких-либо действий давила сознание. Все, к чему я стремился, что делал, писал, о чем думал, казалось лишенным всякого смысла. Подобно тому как, стерев с доски написанное мелом, вы оказываетесь перед черной поверхностью, и ничего на ней нет, и нет ничего, что стоило бы на ней написать. Но другая ценность стала теперь яснее, ценность, над которой мы прежде мало задумывались, при-

¹⁰⁵ Мартину неоднократно (в 1929 и 1932 году) получал предложения приступить к педагогической деятельности в консерватории в Брно, но отклонял эти предложения по той причине, что не осуществил еще своих замыслов и планов, связанных с пребыванием во Франции. В 1935 году, после смерти Й. Сука, Мартину предпринимал шаги к возвращению в Прагу, предполагая занять освободившееся в консерватории место профессора композиции. Однако эти усилия, уже не по вине Мартину, не увенчались успехом. А на предложение возглавить Пражский оперный театр Мартину ответил, что «не обладает необходимыми качествами»: «У меня нет ни темперамента дирижера, ни практического сценического опыта». (Цит. по кн.: Safránek M., S. 195.)

¹⁰⁶ Цит. по кн.: Safránek M., S. 211.

нимая ее как само собой разумеющееся, данное, и оценили ее, лишь утратив,— это чувство свободы. Liberté! Только теперь мы осознали, что она не дается, а завоевывается. Лично я всегда платил за свою свободу. Но то была моя собственная, маленькая личная свобода. А то, о чем шла речь теперь, это свобода духа, свобода человечества. И еще одна из основных человеческих ценностей, казалось, начала рушиться под натиском событий — ценность убеждений, которые руководят всеми нашими поступками и ведут нас к цели, которую мы перед собой поставили или для которой мы были избраны,— убеждений человеческих и художественных, что, может быть, одно и то же»¹⁰⁷.

В это смятенное и трудное время Мартину хочет почувствовать свою полезность, ему надо как-то действовать. Чехи, живущие во Франции, вступали в отряды добровольцев. Однако кандидатура Мартину была отклонена. У него оставалось другое оружие — его музыка. Для музыкальной капеллы и хора чешских добровольцев Мартину создает военный марш и развернутую вокальную фреску «Полевая месса» (1939), написанную для баритона соло, мужского хора и камерного оркестрового состава без струнных (флейты-пикколо, кларнеты, трубы, тромбоны, фортепиано, гармоний и большой набор ударных).

Тема войны в «Полевой мессе» получает обобщенную форму выражения. Она решена в плане постановки проблем, актуальных для всех времен. Это проблема мира и войны, человеческих радостей и страданий, жизни и смерти. Основываясь на поэтическом тексте, Мартину создает сочинение большой впечатляющей силы, насыщенное яркими драматическими контрастами. Весьма примечательно, что для выражения антивоенной гуманистической идеи Мартину, живя во Франции, вновь обращается к чешской поэзии и языку своего народа¹⁰⁸.

Привлекая текст литургической мессы (в виде отдельных строф), трактуя его в обобщенно-философском, может быть, даже символическом плане, Мартину ока-

¹⁰⁷ Martinu V., s. 334.

¹⁰⁸ Краткое содержание мессы: Воины в ожидании новых сражений взывают к богу с мольбой о спасении, о наказании врагов, о возмездии; в поэтических строфах воплощены их воспоминания и тоска по далекой отчизне.

зывается в русле современной тенденции. Многие композиторы XX века для воплощения больших тем современности воскрешают старинные жанры (в частности мессу и ее разновидности), темы и образы прошлых веков (библейские, античные) — «вечно живые» символы идей. За ними стоит история человечества. Воплощенные в этих жанрах проблемы нашего времени приобретают особую значимость. В этом смысле «Полевая месса» вызывает аналогии с «Мессой» Стравинского, «Глаголической мессой» Яначека, «Военным реквиемом» Бриттена.

Собственно, формы католической мессы в этом произведении нет. Это свободное от церковного ритуала синтетическое произведение, сочетающее черты особой разновидности мессы (полевой), распространенной в военной ритуальной музыке, и реквиема с его философско-трагедийными аспектами содержания.

Контраст образных сфер «Полевой мессы», в которой героинка сопоставляется с трагедийными страницами, драматизм батальных сцен со светлыми образами мирной родины, дополняется яркостью стилевых контрастов. В вокальной партии соединились архаическая суровость хорального письма с мягким лиризмом чешской песенности; в оркестре — изысканность, красочность с неоклассической графичностью.

Дифференцированность стиля вокальной партии различима при сопоставлении хоровых и сольных разделов. Сурово-сдержанный колорит отличает первое же вступление хора (молитва «Отче наш»), основанное на гетерофонном двухголосии:

46 Andante moderato

T. *mf* *p* *pp*
 Ot_če_náš, Ot_če náš jenž jsi nanébesích, posvětse jmeno tvé

B. *mf* *p* *pp*

Проследивая линию развития хоровой партии, можно найти примеры многообразного использования ранних форм многоголосия. Здесь и псалмодические песнопения, канонические имитации, ведение мелодии параллельными терциями и квинтами, унисонное пение в духе гусит-

ских хоралов. Они воссоздают мужественную и суровую атмосферу борьбы чешского народа в эпоху Реформации, связывают прошлое с настоящим:

47 [Meno]

T. *f* Stůj - te jak ska - ly vmož ském pzi - bo - ji

B. *f*

Лирической теплотой, песенностью, интонационной и ритмической свободой выделяется партия солиста. Специфически «чешское» проступает прежде всего в ее ритмике, в характерности синкопированной структуры:

48 Moderato, poco andante

mp C Pa - ne můj - vza - hra - dě O - li - ver - ské

mf dím a vo - lám kdy du - še ksmr - ti smut - ná:

Отмеченная выше двуплановость инструментального стиля выражена в контрастном противопоставлении классицистского и современного письма. Для воплощения светлых образов Мартину использует технику *concerto grosso* с его радостной оживленностью движения, ритмической энергией: оркестровая фактура здесь прозрачна, оркестр имитирует органные тембры. Примером тому — центральный оркестровый раздел. Хоральный эпизод (соло гармонiuма), звучание которого рождает ощущение возвышенной отрешенности, словно воссоздаст атмосферу церковной службы.

Иные оркестровые средства, более разнообразные и изощренные, применены композитором для воплощения картины битвы. Отмеченная яркой изобразительностью черт, она воспроизведена эффектно и броско (трубные фанфары, активная ритмика ударных, неуклонное возрастание динамики). Здесь Мартину использует приемы остигатной техники, принцип полифункциональных на-

ложений, контрасты динамического плана, что усиливает экспрессивность этих сцен.

В основе драматургии «Полевой мессы» — контрастное сопоставление разделов. Вступление, пять вокальных разделов, предваряемых инструментальными интерлюдиями, и центральный оркестровый эпизод органично спаяны в единый композиционный цикл. Важная драматургическая роль отводится вступлению (*Lento*, *Adagio*, *Roco moderato*). Оно рисует обстановку действия — поле битвы. Вначале мы «видим» его как бы издали: отдаленные трубные кличи, которые, как и ритм ударных из вступления, имеют в «Мессе» лейтмотивный и символический смысл, прорезают зыбкую и звенящую фоновую звучность. Затем картина баталий разворачивается уже непосредственно перед нашими глазами. Именно на такое восприятие рассчитан динамический рельеф вступления. Хоральное построение, выдержанное в сумрачно-приглушенных тонах, перерастает в маршевое шествие с призывными военными фанфарами и активными ритмами ударных. Музыка шествия приближается и внезапно обрывается. Резкий и неожиданный контраст вносит выдержанный в духе молитвы хор. Внутри этого раздела имеется одна из главных драматических кульминаций произведения (в начале *Largo*).

В центре кантаты крупным планом даны две контрастные образные сферы: светлая — в большом оркестровом эпизоде (*Roco allegro*), написанном, как уже упоминалось, в традициях старинной инструментальной музыки, и героико-драматическая, моментами напоминающая трагические образы типа «*Dies irae*» (с цифры 19).

В последнем разделе «Мессы» архаическое и строгое звучание псалмов предваряет заключительное хоральное построение. Колорит просветляется; торжественное и умиротворенное звучание хора в сопровождении лейттембра труб и маршевых ритмов ударных завершает «Мессу».

Как и во многих сочинениях, рожденных войной, в музыке «Полевой мессы» прозвучал голос художника, исполненный протеста, скорби и надежды. «Полевой мессой» Мартину продолжает линию чешских национально-патриотических произведений, являясь непосредственным преемником Яначека, как автора кантаты «Вечное Еван-

гелие» и «Глаголической мессы», по поводу которой им было сказано: «Я хотел здесь передать веру в непобедимость нации»¹⁰⁹.

В 1939 году, совсем незадолго до отъезда в Америку, Мартину создает ряд сочинений, стоящих как бы в стороне от трагических событий военных лет. Вероятно, надо было обладать большим мужеством, способностью внутренне противодействовать мрачным мыслям и настроениям, глубокой верой в будущее, чтобы создавать музыку радостную, светлую, улыбчивую. В этом, может быть, проявились также известная «отгороженность от окружающего», свойственная натуре композитора, и моменты ухода в «свой мир», в котором он находил отдохновение и радость. Так можно было бы объяснить возникновение *Sinfonietta giocosa* для фортепиано и малого оркестра, сонаты *da camera* для виолончели и камерного оркестра, фортепианного трио «*Bergerettes*» — неоклассических произведений Мартину, отражающих склонность композитора к чистой инструментальной музыке, далеких от воплощения сложных, психологически заостренных проблем века.

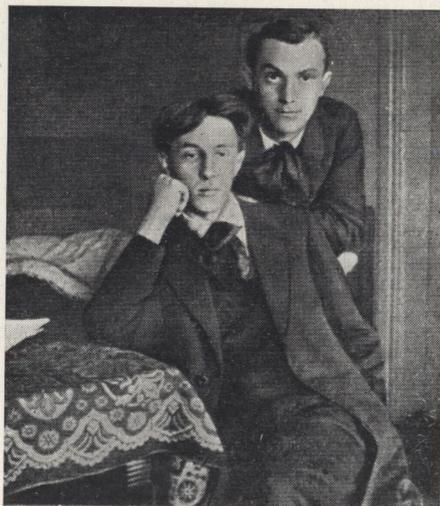
В июне 1940 года события развивались так, что оставаться в Париже было небезопасно. Друзья Мартину настаивали на его переезде в США, куда, гонимые фашистским режимом, эмигрировали крупнейшие музыканты Европы¹¹⁰. Однако получение разрешения на выезд из Франции затянулось, так как было сопряжено со множеством трудностей. На несколько месяцев Мартину вместе с женой Шарлоттой поселяется в Экс-ан-Провансе, на юге Франции. Благодаря усилиям Пауля Захера удается, наконец, получить билеты на корабль, а затем и разрешение на выезд, и 21 марта 1941 года из Лиссабона Мартину отплывает за океан. Впереди — далекая и неизвестная страна, новая жизнь, о которой Мартину знал только одно — там он будет свободен и сможет творить.

¹⁰⁹ Цит. по кн.: Полякова Л. Оперное творчество Леоша Яначка. М., 1968, с. 285.

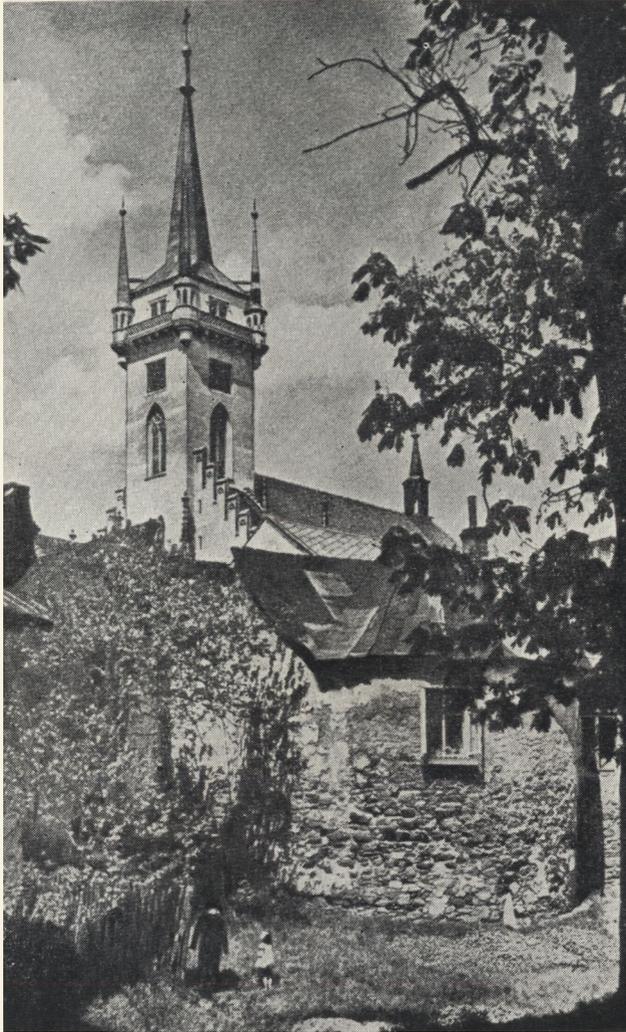
¹¹⁰ Среди них: Г. Эйслер, А. Шёнберг, П. Хиндемит, Б. Барток, К. Вайль, Д. Мийо, Э. Кшенек, К. Сакс.



Богуслав Мартину в 7 и в 12 лет



Богуслав Мартину и Станислав Новак (1910)



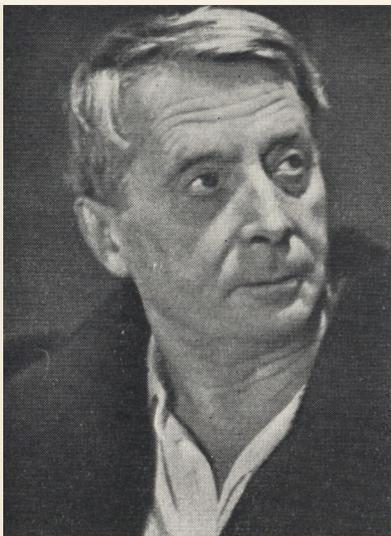
Башня церкви св. Якуба



Богуслав Мартину (1941)



Богуслав Мартину (1944)



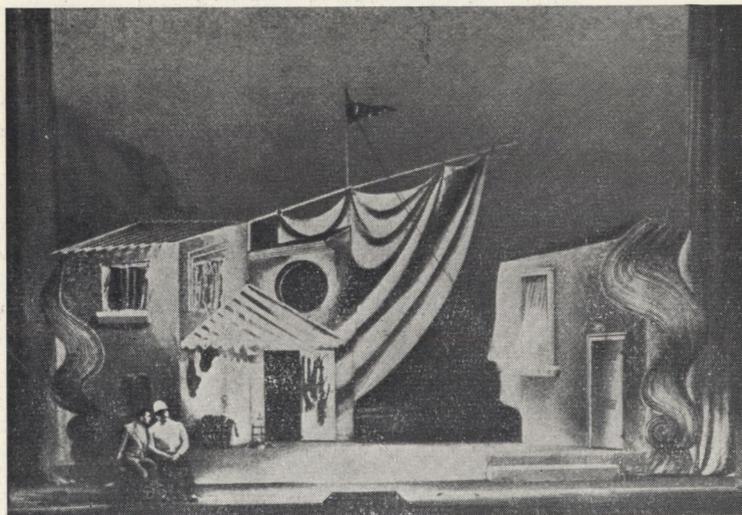
Шарль Мюнш



Шарлотта Мартину, Богу-
слав Мартину и Милош
Шафранек (1945)



«Театр за воротами» в постановке Национального театра
в Брно (1937)



«Жюльетта» в постановке Национального театра в Праге (1938)



«Греческие пассионы» в постановке Национального театра
в Праге (1968)



Богуслав Мартину

Богуслав Мартину

Глава четвертая

В АМЕРИКЕ. ЗРЕЛОСТЬ ХУДОЖНИКА

(1941—1953)

Творческая деятельность Мартину в США началась не сразу. И хотя он был встречен дружелюбно, с почестями, достойными известного маэстро (Американская лига композиторов устроила в его честь прием), стал исполняемым в Америке автором, и все, казалось, располагало к работе,— первое время он сочинять не мог. Мартину трудно вживался в новую обстановку.

Здесь все было для него необычно: другой народ, со своими обычаями, жизненными традициями, бурным и активным ритмом деятельности; длинные авеню Нью-Йорка, ошеломляющие светом своих реклам, дух предпринимательства и какая-то особая оживленность чувствовалась во всем, что происходило вокруг него,— словом, это был другой мир, который Мартину должен был осмыслить. Как и много лет назад в Париже, Мартину вновь оказался в роли «размышляющего зрителя», который наблюдал, изучал незнакомое для себя окружение, прежде чем приобщиться к новому укладу жизни и начать работать. «Приступил было к работе, но результаты плохие. Нужно сказать, что новая жизнь меня совершенно поглощает и не оставляет времени для занятий самим собой»¹¹¹,— пишет он Паулю Захеру. Мартину был сразу втянут в стремительный водоворот американской жизни с ее шумной рекламой. Его имя было уже широко известно публике; падкие до сенсации репортеры крупнейших газет добивались от него интервью,

¹¹¹ Martinů B., s. 113.

а те, кто слышал или играл его сочинения, при встрече непременно вынуждали композитора рассказывать о себе. Этот американский образ жизни оказался глубоко чуждым натуре Мартину. Он не мог, как прежде в Париже, часами бродить по улицам или просиживать в кафе, оставаясь незамеченным, наедине со своими мыслями. «Как часто вечерами, бродя по улицам Нью-Йорка, я все более убеждался в том, что исчезают ценности, которые, по моим понятиям, не могут исчезнуть, даже если исчезнет само человечество. И поверьте мне, эти бесконечные авеню и улицы Нью-Йорка не самый лучший источник для мыслей такого рода. Они падают на вас, скручивают, и вам кажется, что вы не можете вырваться... Нет, не могу сказать, что мои воспоминания о Нью-Йорке только счастливые»¹¹². И все-таки Америка стала для Мартину убежищем на многие годы. И хотя он всегда чувствовал себя здесь чужестранцем, не «привившимся» на новой почве, не сумевшим приспособить свои вкусы, привязанности, привычки к условиям другой среды, тем не менее двенадцать лет, проведенных в Соединенных Штатах, составили большой этап жизненного и творческого пути композитора.

Интенсивность концертной жизни открывала перед Мартину завидные перспективы. Америка располагала замечательными исполнителями, высокопрофессиональными симфоническими коллективами и дирижерами. Исполнительское искусство благодаря «усилиям» Европы после первой мировой войны представляли выдающиеся музыканты — Иосиф Гофман, Игнац Падеревский, Сергей Рахманинов, Артуро Tosканини, Яша Хейфец, Отто Клемперер, Леопольд Годовский, Бруно Вальтер. Исторически сложилось так, что Европа издавна и щедро «экспортировала» сюда свою культуру. На заре своего становления (вторая четверть XVIII столетия) американская композиторская школа питалась традициями европейской классики. В своей эволюции она претерпела воздействие английского искусства, венского классицизма, и после продолжительного периода увлечения немецким романтизмом на рубеже XX века она переменяла свою ориентацию — в орбиту ее художественных вкусов попадает современный Париж. Обстоятельство небеспеч-

¹¹² Martinů B., s. 340.

венное. Во Франции совершенствовали свое образование многие композиторы Нового Света. Среди учеников Нади Буланже — Рой Гаррис, Аарон Копленд, Уолтер Пистон, Эли Сигмейстер, Вирджил Томсон, Марк Блицштейн. Они воспитывались на Равеле, Бартоке, Стравинском, Хиндемите; многое было ими воспринято от практики французской «Шестерки». В творчестве большинства из них модернистские искания тесно взаимодействуют с элементами американского джаза. Среди крупных композиторов выделяются Самюэл Барбер, Джан Карло Менотти, Леонард Бернстайн.

Тщетно стали бы мы искать в творчестве Мартину этого периода влияние музыки американских авторов. Мартину, безусловно, слышал их сочинения, со многими был знаком еще по парижским временам, но его эстетические и стилистические принципы к моменту переезда уже сложились прочно, и переориентации в его музыке не произошло.

Зато в концертной жизни Мартину принял самое активное участие как автор симфонической, камерной и инструментальной музыки. К его сочинениям проявляли огромный интерес крупнейшие дирижеры и исполнители Америки: особая заслуга в популяризации его музыки принадлежит прежде всего Сергею Кусевицкому и Шарлю Мюншу — дирижерам Бостонского симфонического оркестра.

Мартину приехал в Америку «налегке». Все его сочинения, за исключением четырех партитур — Двойного концерта, *Concerto grosso*, *Sinfonietta giocosa* и Второго фортепианного концерта, остались в Европе. Одно из этих сочинений — *Concerto grosso* — и было предложено Кусевицкому для исполнения. 14 ноября 1941 года Концертный зал в Бостоне был оглашен громом оваций. М. Шафранек рассказывает эпизод, подтверждающий успех этого произведения: в поезде, по возвращении из Бостона, Мартину был узан пассажирами; они поднялись со своих мест, окружили его и долго аплодировали. Газеты писали о необычайном успехе *Concerto grosso*, называя его «интереснейшей новинкой всего сезона, чрезвычайно удачным и достойным восхищения произведением»¹¹³. В январе 1942 года оно вновь прозвучало в нью-йоркском зале «Карнеги-холл».

¹¹³ Цит. по кн.: S a f r á n e k M., S. 237.

В практике американских симфонических коллективов и дирижеров было принято заказывать музыку авторам. Поэтому концертные программы пестрили множеством имен современных композиторов. Новые сочинения не залеживались, а часто бывали приняты к исполнению сразу же после их написания. Вскоре после исполнения *Concerto grosso* от Кусевицкого последовал заказ на симфонию. Мартину согласился. Его давно уже занимали планы создания симфонии, но осуществлены эти замыслы были несколько позже. Первым же его сочинением в Америке был *Concerto da camera* для скрипки соло, фортепиано, литавр, ударных инструментов и струнного оркестра. К этому времени (июль 1941 года) Мартину переселился в Эдгартаун (на острове *Martha Vineyard*), где проводила летние месяцы группа американских композиторов. Из аннотации композитора к программе Базельского симфонического оркестра об этом сочинении известно следующее: «Первая часть (*Moderato poco allegro*) написана в форме вариаций, с большим динамическим *tutti* оркестра. Вторая часть — «*Agia*» с протяженной, пронизывающей всю часть мелодией. Третья часть, тематически связанная с первой, основана на форме рондо с каденцией...»¹¹⁴. Судя по переписке Мартину с Паулем Захером, главную исполнительную трудность представляет ритмическая сторона. Насыщенный синкопами мелодический рисунок в лирических темах, почти игнорирующий тактовые членения, требовал очень свободной и чуткой трактовки. «Мне кажется, было бы лучше не разделять такты, а брать за основу не один, а несколько тактов, в соответствии с фразировкой... Вначале ритм: 1—6—5—6—5—7, что для исполнения такт за тактом трудно, но было бы легче, если бы мы за целое принимали фразу из четырех тактов:



Сможете ли Вы разъяснить это оркестру и солистке?»¹¹⁵.

¹¹⁴ Martinů V., s. 285.

¹¹⁵ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 234; из письма Мартину к П. Захеру.

Первое исполнение Concerto da camera состоялось в Базеле в январе 1942 года.

С созданием этого сочинения к Мартину вернулась способность писать, произведения выходили из-под пера одно за другим,— и он был счастлив. Работе Мартину отдавался самозабвенно. В его занятиях композицией всегда была продуманность и систематичность. День подчинялся строгому распорядку: с утра он сочинял, перерабатывал написанное раньше, после обеда работал над партитурами, вечером — чтение, прогулки, встречи с друзьями.

Из соотечественников, живших в Америке, особую привязанность Мартину питал к скрипачу Эмануэлю Ондржичеку, которого навещал в Бостоне. Частым гостем он был в доме Франка Рыбки в городке Ямайка, близ Нью-Йорка (где семья Мартину жила с сентября 1941-го по июнь 1942 года). Органист, всесторонне образованный музыкант, Франк Рыбка был учеником Леоша Яначека в органной школе в Брно. Незадолго до первой мировой войны он эмигрировал в Соединенные Штаты. Позднее они вместе с Мартину путешествовали по Европе (Франция, Италия); ему же была посвящена Вторая виолончельная соната (1941). Мартину встречался с Шарлем Мюншем. Был дружен с Кусевичким; поддерживал переписку с теми, кто остался в Европе. Вместе с французскими друзьями, прибывшими из оккупированной Франции (среди них была Надя Буланже), совершил летом 1942 года поездку по штату Вермонт. Общение с этими людьми, замечательными музыкантами, которые с большим интересом следили за его творчеством, несколько притупляло чувство одиночества композитора.

В Америке Мартину с большим энтузиазмом включился в педагогическую деятельность, был профессором композиции в городе Леннокс, преподавал сочинение в Беркширской музыкальной школе, где его знаменитыми предшественниками были Хиндемит и Стравинский. И хотя его знания английского языка оставляли желать лучшего, стиль его занятий очень нравился ученикам.

В июле 1942 года до Мартину доходят известия о чудовищной трагедии, разыгравшейся на чешской земле. Фашисты разрушили и превратили в пепелище село Лидице, над жителями была учинена варварская расправа.

Событие это своей неслыханной жестокостью глубоко потрясло композитора. Величественным пафосом скорби, страдания и мужественной суровостью проникнут его инструментальный реквием «Памятник Лидице» — одно из наиболее значительных произведений в творчестве Мартину, посвященных национально-патриотической теме. Оно является достойным продолжением историко-героической традиции в чешской музыке, и не только в плане идейно-образного содержания, но и в своих жанровых истоках. В тематизме «Памятника Лидице» обобщены характерные признаки старинных эпических песен, хоралов, гуситских напевов, к которым композитор обращается как к памятникам исторического прошлого своего народа.

По первоначальному замыслу это сочинение должно было войти в трехчастный цикл в качестве медленной части. Это наложило определенную печать на образный строй произведения. В нем отсутствует драматургия конфликтов, свойственная многим симфониям военного времени. Здесь доминируют образы величественной траурной скорби, они звучат как обращение: «Склоните головы перед могилой жертв».

По своему образному строю «Памятник Лидице» близок «Полевой мессе». Здесь также есть элементы траурной речитации, траурного марша, преломленные через эпическое начало и отмеченные чертами мужественной сдержанности. Правда, в кульминационных моментах Мартину использует средства остро экспрессивной выразительности.

Однако композитор не замыкается в трагедийной сфере. Память о погибших рождает образы возвышенной, просветленной, национально-окрашенной лирики, а торжественная гимническая тема, завершающая экспозицию, заключает в себе пафос жизнеутверждения.

«Памятник Лидице» представляет собой свободную композицию с довольно условно намеченной трехчастностью, которая проявляется в наличии тональной репризы (*Andante moderato*, *c-moll*), в интонационной общности (хотя и слабо выраженной) лаконичной экспозиционной мелодической фразы с широко протяженной лирической темой в репризной части. Благородной печалью проникнута лирика этой темы (цифра 5). Составляющие ее плавные секундовые и терцовые попевки имеют лейт-

интонационное значение. Они прослушиваются во всех кантиленных темах, но в новом фактурном и ритмическом варианте приобретают иной эмоциональный оттенок. В среднем разделе скорбным причетом звучат эти попевки у солирующих английского рожка и фаготов:



Трихордные попевки, асимметричная метроритмика

($5/4$, длительности \downarrow, \downarrow), параллелизм трезвучий со-

общают этой хоральной теме оттенок архаики. Весь этот раздел (4) напоминает старинное хоровое пение в сопровождении органа. В репризе у труб и валторн появляется экспрессивная интонация призывного клича, озаряющая предкодовую кульминацию. Несколькими тактами спустя она суровым эхом откликается в низких струнных. Прообраз этой трехзвучной попевки (октавный ход через большую септиму) можно найти в лирико-драматической теме скрипок средней части (3), в которой сплавлены поступенные и широкие, полные напряженной экспрессии мелодические ходы. По своему колориту эта тема ярко национальная, ее характеризует переменность размера, насыщенность синкопами, изложение певучим многоголосием струнных, мажоро-минорная переменность.

Интересной представляется деталь, связанная с ритмической стороной сочинения. На фоне общей торжественно равномерной метрической пульсации выделяется своей ритмической структурой короткая последовательность тревожных аккордов, повторяемая с незначительным варьированием несколько раз в экспозиции. Ее рит-

моформула $\underline{\text{♪♪♪}} \text{♪♪}$ или вариант $\text{♪♪♪♪} | \text{♪♪♪}$,

характер проведения вызывают ассоциации с фаталь-

ными темами. В репризе, в предкодовой кульминации (Тетро I) появляется новый производный вариант этой лейтритмической ячейки, обнаруживающий абсолютное сходство с бетховенской темой из Пятой симфонии.

Интонационные и метrorитмические связи при отсутствии прямых репризных повторений в подобных сквозных формах играют важную объединяющую роль. Форма основана на сопоставлении небольших контрастных разделов, скрепленных единой линией развития, и разработочного принципа развития тематизма здесь нет. В этом произведении, как и во многих последующих (например, в симфониях, концертах, симфонических поэмах), действует принцип постоянного обновления тематизма.

Гармонический язык «Памятника Лидице» намеренно упрощен, хотя сохраняет специфику мышления композитора. Величественные органно-хоральные звучности, основанные на плагальных последованиях, сопоставление мажора и минора, ладовая переменность, плавность модуляций характерны для большинства сочинений Мартину. Но здесь эти черты гармонии Мартину органически вошли в особый контекст, в котором акцентированы моменты архаики (так же, как и в «Полевой мессе»). Упрощение стиля этого произведения связано также и с отсутствием полифонических приемов, с преобладанием гомофонного склада, что идет от традиций хоральных жанров. Однако в отдельных отрезках музыкальной ткани композитор применяет более сложные гармонии, напряженные бифункциональные сочетания, выявляет колористические моменты в сопоставлении далеких тональностей. Например, в начале этого произведения на трезвучие *c-moll* (*tutti*) накладывается минорное трезвучие II низкой ступени (по нотации *cis-moll*); а затем доминанта *E-dur*'а разрешается в *C-dur* (как вариант главной тональности). Красочная последовательность этих тональностей сообщает вступительному разделу и особый выразительный смысл.

Частые органные пункты способствуют объединению многотактных разделов, благодаря чему тональности представлены как бы крупным планом. Завершающая мажорная тоника *C-dur*'а просветляет колорит, но не снимает впечатления от продолжительно господствующего минора; возникает ассоциация с умиротворяющей

просветленностью мажорных кадансов в скорбных сочинениях Баха.

«Памятник Лидице» как сочинение программной музыки занимает особое место в творчестве композитора. Оно выделяется среди произведений Мартину такого рода прежде всего характером программы, ибо поводом к его созданию было конкретное историческое событие, а не литературный источник или сюжеты изобразительного искусства (как, например, во «Фресках Пьеро дела Франческа», «Притчах» и др.). Правда, и здесь программа воплощается обобщенно, но требует иных выразительных средств. Эпико-трагедийная образность, хорально-возвышенный строй музыки «Памятника Лидице» связаны с обращением композитора к ранним формам народной песенности, гуситским хоралам и гимнам, составляющим основной тематический пласт сочинения. В этом отношении «Памятник Лидице» представляет уникальное явление в симфоническом наследии композитора как сочинение с такого рода идейной и стилистической направленностью. В последующие симфонические произведения Мартину, в частности в симфонии, это войдет в качестве важнейшего аспекта содержания и стиля, но в сочетании с другими темами и стилистическими тенденциями.

Симфоническая поэма исполнялась в разных странах разными дирижерами. Впервые — в Америке 28 октября 1943 года (оркестр Нью-Йоркской филармонии, дирижер Артур Родзинский), в Праге — 14 марта 1946 года, в Советском Союзе — 15 ноября 1965 года (чешский дирижер Отакар Трглик).

* * *

В Нью-Йорке, где Мартину прожил в общей сложности десять лет (1943—1953), дни его были заполнены интенсивными и сосредоточенными занятиями композицией, преподаванием сочинения (сначала в школе имени Леопольда Манеса, потом в Принстонском университете). Как и прежде, важное место в его жизни занимают книги. Почти ежедневно во время своих прогулок Мартину заглядывает в лавки букинистов; перебирает, покупает, меняет книги, как когда-то на набережных Парижа. Чтение было для него неутолимой внутренней

потребностью, необходимым условием существования; оно было его духовным убежищем от одиночества, его «миром в себе». Он обладал тонким литературным вкусом; обширность его познаний в области литературы уже отмечалась. И как у всякого художника, у него были свои литературные симпатии, любимые книги, писатели, поэты. В современной литературе ему ближе всего был Антуан де Сент-Экзюпери с его гуманизмом, поэтичностью и тонкостью мировосприятия. Не потому ли «Притчам», одному из самых поэтичных симфонических сочинений последних лет, Мартину предпослал эпиграфы, цитирующие строки из «Цитадели» Экзюпери?

Мартину был одержим жаждой познания, расширения своих представлений о жизни, о мире; в этом постижении нового и заключалась его жизненная философия. Он внимательно изучал литературу по современному естествознанию, следил за развитием физики, углублялся в изучение теории относительности Эйнштейна. Мартину интересуют работы Лобачевского, создателя неевклидовой геометрии, крупного немецкого математика Римана, физиков — Максвелла, создавшего теорию электромагнитных процессов, Бора, занимавшегося исследованием строения атома и внутриатомных процессов, Больцмана, который внес большой вклад в молекулярную физику, и др. Знакомство с такого рода научной литературой не всегда означало глубокое постижение композитором физических проблем, теорий, закономерностей, а скорее давало ему общее представление о достижениях в области науки и техники, и это приносило ему огромную «радость познания». «Я сам не понимаю формулировку закона Больцмана, — пишет Мартину по поводу одной из выведенных Больцманом физических закономерностей, — не улавливаю ее смысла, но могу представить себе две вещи: радость физика, который формулирует закон, ощущение, которое появляется в связи с его трудом... и ощущение человека, который, не будучи физиком, знакомится с физическими законами, и ему закон этот что-то подтверждает, он осмысливает его, это наблюдение и открытие новых соотношений. Для физика — это радость в сфере знаний, для второго — радость познания»¹¹⁶.

¹¹⁶ Martinu B., s. 190.

С особым увлечением Мартину отдается изучению философии. В работах древних китайских и индийских авторов он находит подтверждение своим представлениям о смысле жизни, об общечеловеческих проблемах этики. Вероятно, в увлечении древневосточной философией с ее известной отвлеченностью, абстрактностью истин, элементами экзотики можно видеть некоторую долю эстетства, которое не было чуждо Мартину. Неисчерпаемым источником народной мудрости были для него старые гимны, мифы, сказки, легенды, параболы.

Мартину знал античную философию, труды немецких философов-классиков XVIII — начала XIX века, интересовался новейшими философскими течениями. Интересы его в этой области были достаточно пестрыми. Авторы, к которым он обращался, а также высказывания, пометки композитора¹¹⁷ говорят о значительном воздействии на него различных направлений современной идеалистической философии (Шпенглер, Фрейд, Юнг, Пирс, Моррис, Витгенштейн, Карнап и др.¹¹⁸).

Мартину занимали также вопросы психологии восприятия и созидания, влияние философии и точных наук на процесс художественного творчества. Все эти проблемы получили освещение в его письменных высказываниях и имели воздействие на его художественный метод, что может быть предметом специального исследования. Обобщая, можно сказать, что при всей разносторонности интересов Мартину, у него не было достаточно определенной, последовательной философской концепции.

Следует подчеркнуть, однако, что Мартину не был теоретизирующим художником. Его знания преломлялись через призму эмоционального восприятия («Я должен ко всему прийти чувством»¹¹⁹, — говорил он), и в своих сочинениях он был прежде всего музыкантом. Но его творческий процесс не был подвластен только полету фантазии — им управляла сдерживающая сила интеллекта. По словам самого Мартину, «композитор творит

¹¹⁷ Некоторые книги из его библиотеки испещрены пометками на полях в виде музыкальных знаков (скрипичного ключа, диезов, бемолей), выражающих согласие или несогласие композитора с автором.

¹¹⁸ Со многими, в частности американскими, философами он был знаком лично.

¹¹⁹ Martinu B., s. 245.

в момент, когда хочет сознательно выразить свое „Его”. Нередко его композиция развивается совершенно иначе, чем это предусмотрено его планом, и очень часто композитор приостанавливает творческую деятельность, если не хочет руководствоваться, например, данной формой, ибо она уже не соответствует идее его сочинения, его внутреннему намерению и непосредственному выражению этой музыкальной идеи»¹²⁰.

В Америке Мартину вплотную подошел к проблеме создания симфонии. Композитору было уже 52 года, а за его плечами — опыт большой работы в камерно-инструментальной, оперной, балетной музыке, когда он приступил к осуществлению замысла своей первой симфонии. Его замечание о том, что прежде он не чувствовал себя достаточно подготовленным к созданию симфонии, кажется почти парадоксальным, если не принимать во внимание той ответственности и серьезности, с которыми композитор обращается к этому жанру. В понимании Мартину симфония — это обобщение значительных и важных жизненных событий, явлений, воплощение эстетических и этических представлений композитора, его устоявшихся и прочных художественных позиций. В таком значении, по мнению Мартину, симфония существовала в творчестве классиков и романтиков в пору своего расцвета.

Из крупнейших композиторов-симфонистов прошлого Мартину почитал превыше всего Бетховена и Брамса. «Прошрое столетие,— писал он,— оставило нам совершенную форму (симфонии.—*Н. Г.*) не только в отношении структуры, но и содержания, которое отличают возвышенность выражения и величие. Бетховенская Девятая может служить здесь примером. Романтическая и послеромантическая эпохи ведут к дальнейшему углублению значительности содержания: трагическое, патетическое, даже ораторское чувство ставит симфонию на высший уровень, какой только может достичь творчество <...>. Нужно также признать, что такое значительное произведение, как Девятая симфония Бетховена, могло быть создано только в определенных исторических

¹²⁰ Martinů B., s. 190.

условиях и при известных предпосылках, и не могло быть создано кем угодно и в любой исторический период»¹²¹.

Проследивая дальнейший путь симфонии и обобщая свои наблюдения, Мартину отмечает, что воплощение трагических эмоций и конфликтов стало своего рода нормой, почти непреложной, в современной симфонической музыке. «Стремление, тенденция казаться крупнее, чем есть на самом деле, может привести к преувеличениям, которые не являются, мягко говоря, музыкальными по своей сути»¹²². Такого рода преувеличения, по мнению композитора, ведут к отрицанию важных эстетических принципов и часто — к использованию таких средств выразительности (оркестровых в частности), которые переступают границы «подлинной красоты искусства». Эти рассуждения могут показаться несколько формальными, если не принять во внимание, что связывает их композитор не с творчеством крупных художников, которые, раздвигая границы выразительных возможностей, подчиняют их воплощению значительных замыслов, а с опытом авангардистов в сфере так называемой «шумовой» музыки.

Эти рассуждения Мартину представляют особую ценность для понимания его художественного кредо, облика его симфоний и поздних симфонических поэм. Неприятием ложного пафоса, фальшивой трагедийности, преувеличенной возвышенности эмоций, свойственных, по его мнению, современной музыке, и объясняется обращение Мартину к жанру *concerto grosso* и к классической музыке. Симфонии Мартину (особенно ранние) строже, классичнее многих ранних оркестровых сочинений, как могут быть строже и классичнее (хотя при этом и сложнее) сочинения зрелого мастера по сравнению с его произведениями, написанными в годы поисков, становления. Музыкальный стиль симфоний отвечает тем требованиям, которые Мартину считал для себя непреложными; это — строгая соразмерность и равновесие всех компонентов музыкальной речи, лаконизм и ясность выражения музыкальных идей, разумная экономия выразительных средств. Мартину писал, в частности, о Пер-

¹²¹ Martinu B., s. 285—286.

¹²² Ibid., s. 286.

вой симфонии: «...Я преследовал определенную эстетическую цель, которая диктуется моими убеждениями, что музыкальное искусство никогда не должно переступать границ своих выразительных возможностей... Я избегал тех элементов, которые мне казались чуждыми выразительному смыслу произведения»¹²³.

Симфонии Мартину — высшее достижение его инструментальной музыки и в плане синтеза разных стилистических тенденций, к чему была направлена эволюция стиля композитора. В этом смысле его позднее творчество следует рассматривать как развитие уже сложившегося метода. Симфонии — обобщение всего предшествующего творческого пути композитора как в отношении идейно-образного содержания, так и стиля. Знаменательно, что в конце 30-х годов Мартину словно подводит итоги ведущим тенденциям своего творчества. Кантата «Букет», опера «Жюльетта», симфонические партитуры «Трех ричеркаров», Concerto grosso, Двойного концерта, ярко отразившие разные тенденции в музыке композитора, явились логическим завершением подготовительного этапа и вехой на пути к симфониям.

Утвердившись как чешский композитор, Мартину и в симфониях остается верен национальным традициям. Тема родины продолжает «существовать» как важнейший аспект содержания его симфоний, приобретая в них наиболее обобщающее выражение. Линия импрессионистских и неоклассических сочинений, их тематика и специфические черты музыкального языка вошли в симфонии неотъемлемым компонентом содержания и стиля, во многом определив эволюцию симфонического жанра в творчестве Мартину.

Пять симфоний написаны в 40-е годы, последняя — Шестая — в 1953 году. Доминирующие темы симфоний Мартину — мир, война, родина — актуальны для того времени, но особенности жизненного пути композитора наложили свою печать на трактовку этой тематики. Общие закономерности в идейно-образном содержании и стиле симфоний находят в каждой из них свою индивидуальную форму воплощения, что позволяет судить об эволюции самого жанра симфонии у Мартину. В первых двух симфониях многое свидетельствует о развитии лирико-

¹²³ Martinů B., s. 287.

жанрового симфонизма Сметаны и Дворжака, традиционно-классическое в них выступает ярче, чем в последующих. Если ранних симфоний не коснулись события военных лет, то в Третьей, обозначившей новый рубеж в симфонизме Мартину, они легли в основу ее героико-трагедийной концепции. Последние симфонии при всем различии их драматургической концепции объединяет тенденция к сближению с симфоническими поэмами и фантазиями, усиливающаяся от Четвертой к Шестой (кстати, названной автором «Симфоническими фантазиями»). Эволюция образного содержания симфоний ведет к усилению лирико-философского начала. В последних симфониях запечатлен непрерывный поток жизненных наблюдений композитора, процесс и результат его философских размышлений. При этом Пятая симфония более объективна, картинно-повествовательна, в то время как в Шестой усугубляется лирико-психологическая сфера образности.

Замысел Первой симфонии вызревал долго, закончена она была в сентябре 1942 года. Сам композитор отмечает «спокойный и лирический характер»¹²⁴, выдержанный на протяжении всего четырехчастного цикла. Лишь третья часть (*Largo*), проникнутая лирикой скорбных размышлений, напоминает о посвящении симфонии памяти Наталии Кусевицкой. Структура цикла классична — *Moderato*, *Scherzo*, *Largo*, *Allegro*. Достаточно традиционны и формы частей — сонатное *allegro* в первой части, сложная трехчастная форма во второй и в третьей, рондо в четвертой. Преломление лирико-жанрового начала, близость к традициям чешской классики заметны в песенном тематизме первой части (в ее теме главной партии обобщены признаки старинного хорала¹²⁵ и моравской песни), в жанрово-танцевальных темах скерцо (воспроизводящем черты фурианта) и финального рондо. Опора на национальные традиции определила специфику музыкального языка симфонии, его стилистическую однородность при сохранении тех черт стиля, которые сложились в результате иных воздействий на композитора. Обращаясь к большому симфоническому

¹²⁴ Martinů B., s. 287.

¹²⁵ Я. Мигуле отмечает родство с темой святовацлавского хорала. (См.: Mihule J. Symfonie Bohuslava Martinů. Praha, 1959, s. 20.)

составу оркестра (впервые после «Хавтайма» и «Суматохи»), Мартину добивается, по его словам, «единства оркестрового звучания», не отказываясь при этом от поисков новых звуковых комбинаций, колористических возможностей оркестра. Так, используя традиционный духовой состав в трио скерцо (флейта, гобой, кларнет), Мартину находит изысканные звуковые сочетания, расцвечивает звучность фигурациями арф, подключаемых в отдельные моменты. Мастерство владения оркестром особенно проявилось при варьировании тематизма: вариационный принцип развития является здесь преобладающим.

Первое исполнение симфонии Бостонским симфоническим оркестром под управлением Кусевицкого вызвало много восторженных отзывов критиков и крупных музыкантов. Так, Кусевицкий заявил, что он «столь совершенного произведения не держал в руках уже 25 лет, а может быть и более... В нем невозможно изменить ни одной ноты, и в этом отношении оно равноценно классическим симфониям»¹²⁶. Столь же высока оценка Онегера: «Мы были поражены, какую сочность и силу заключает в себе эта симфония. Она захватывает как неискущенного, так и рафинированного слушателя... все в ней покоряет силой подлинного вдохновения»¹²⁷.

Вторая симфония (в ее посвящении стоит: «Моим соотечественникам в Кливленде»), завершенная годом позже¹²⁸, имеет немало сходства со своей предшественницей. В ней также господствует светлая лирика и пасторальность, а в тематизме проступают связи с чешской песенностью; она тоже четырехчастна (правда, медленная часть и скерцо даны в обратной последовательности). В этой симфонии еще больше ощутимо стремление композитора к простоте и ясности выражения музыкальной идеи, она демократичнее по своей направленности. Однако стиль Второй симфонии более камерный, несмотря на использование в марше третьей части фан-

¹²⁶ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 250, 251.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Первое исполнение этой симфонии состоялось в Кливленде в 1943 году, дирижировал Эрих Лейнсдорф.

фарных интонаций «Марсельезы», что придает звучанию геронко-драматический оттенок.

Жанровые истоки тем — те же, что и в Первой симфонии. Воздействие моравского фольклора на тематизм этой симфонии более всего ощутимо во второй части. Уже в начале у гобоев и кларнетов на органном пункте альтов звучит лирическая тема в духе моравских песен:



Первые две симфонии — начало пути Мартину-симфониста, подтвердившего верность своим художественным позициям и наметившего ход дальнейшего развития своего симфонического метода. Примечательно, что Первая симфония, созданная в период пребывания в Америке, сразу же определила путь симфонизма Мартину в русле национальных традиций. Лирическая наполненность ранних симфоний — это реализованная потребность композитора, томившегося тоской по родине, в сокровенном и глубоко лирическом высказывании, породившая наиболее впечатляющие образы и последующих симфоний. Эти сочинения на новом, зрелом этапе обобщают разные стороны стиля Мартину. Если прежде, в связи с различными группами сочинений, можно было выделить ведущие стилистические тенденции, то симфонии выдвигают проблему синтеза этих тенденций. Эволюция характерных черт стиля композитора идет по пути закрепления типических выразительных средств и жанровых истоков за определенным типом образности. И это уже нашло отражение в первых симфониях. Так, различные аспекты лирики имеют здесь разную жанрово-стилистическую природу. В одних случаях — это моравская песенность, в других — инструментальная ария; в воплощении иных лирических образов участвуют полифонические средства. Кристаллизация и дифференциация этих признаков происходит постепенно от симфонии к симфонии.

Разумеется, далеко не все проблемы, связанные с работой Мартину в жанре симфонии, были решены в первых двух. Индивидуальные черты симфонического метода, отразившиеся впоследствии в строении цикла, трактовке формы, в принципах тематического развития, в них еще не до конца определились. Надо сказать, что сам композитор, видимо, с этой точки зрения расценивал их как начальный этап, заметив однажды, что только Третью симфонию он рассматривает как свою «первую настоящую симфонию»¹²⁹.

Поводом для написания Третьей симфонии явился юбилей творческой деятельности Кусевицкого. Симфония была закончена летом 1944 года.

В Европе еще шла война. Это время было трудной порой в жизни композитора, с особой остротой переживавшего свою разлуку с родиной. «Третья симфония — моя гордость. Она трагична по содержанию; когда я ее писал, я чувствовал боль за родину»¹³⁰, — сказал Мартину в интервью с американским критиком О. Даунсом. Подобно Двойному концерту, «Полевой мессе», «Памятнику Лидице», Третья симфония, отразившая события военного времени, принадлежит к героико-трагедийным произведениям. Чувство одиночества, которое никогда не покидало Мартину в Америке, его угнетенное душевное состояние углубили субъективно-психологический план этой симфонии. «Мы здесь совершенно одни... Я не знаю, что со мной происходит, но что-то неладное»¹³¹.

Из всех симфоний Третья отличается наибольшей сосредоточенностью на трагических образах, но ей чужды настроения пессимизма и беспросветного отчаяния. Ее скорбь мужественна, а трагедийность соединяется с героикой.

Тема войны в Третьей симфонии неотделима от темы родины, от тревожных дум о ней композитора. Однако связи с чешскими национальными традициями проступают здесь в более обобщенном, опосредованном виде, чем в других симфониях.

В этой симфонии особенно ощутима близость традициям венских классиков. Примечательно признание Мартину, что во время работы над этой симфонией он имел

¹²⁹ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 301.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Martinů B., s. 139.

перед глазами «Героическую» Бетховена. Об этом говорится во многих цитированных нами источниках. Воздействие бетховенской симфонии отразилось в героико-драматическом элементе (в первой части), в народно-жанровой образности (в финале), в общей направленности образного развития и в тональном плане — движении от минора к мажору: первая часть — b-moll, вторая часть — c-moll — C-dur, третья часть — f-moll — E-dur. Бетховенские черты особенно явственно проступают в действенно-волевых образах первой части, рельефности и пластичности тематизма, чеканной упругости ритмики. В лирическом аспекте этой симфонии проявляются связи с Бахом и Брамсом.

Концентрирует в себе ведущую идею сочинения лейт-образ симфонии; его интонации, пронизывая весь тематизм, раскрывают монотематический замысел произведения.

Конфликтная драматургия, основанная на взаимодействии героико-трагедийного и лирико-психологического аспектов, логично и последовательно раскрывается в трехчастном цикле симфонии. От Allegro, являющегося драматической основой цикла, через психологически заостренное Largo смысловые и интонационные нити ведут к финалу, направленному на преодоление драматической коллизии и завершающемуся светлым, величественным апофеозом в коде¹³².

Все темы первой части, концентрирующей трагедийный аспект симфонии, скреплены внутренним единством и сходятся в общем русле целенаправленного раскрытия ведущей идеи. Волнообразный динамический рельеф — от кульминации к еще более острой драматической кульминации — отражает бетховенский принцип последовательного, поэтапного развития музыкальной идеи.

Форма первой части — сонатное allegro. Мрачный, императивный мотив-тезис (трехзвучный лейтмотив Мартину), данный в начале симфонии в унисонном звучании, является ее образно-тематическим стержнем (в дальнейшем он будет по-разному преломляться в темах первой и третьей частей).

Во вступительном разделе первой части (Allegro poco moderato) лейтмотив начинает собой оба построения,

¹³² Драматургия цикла напоминает «Литургическую симфонию» Онеггера, особенно просветляющим характером коды.

растворяясь затем в зыбкой фоновой звучности, которая образуется сплетением кратких остинатных попевок¹³³. Здесь господствует субдоминантовая сфера, что характерно для аналогичных разделов и других симфоний, так же как и зарождение в них интонаций главной темы:

52 *Allegro, poco moderato*
V-ni I, II

mp pizz. *p* *pp* *P* *P-no* *V-c* *pp*

В смятенно-тревожном тоне главной партии, основанной на лейтмотиве, заложено драматически экспрессивное начало¹³⁴. Порывистые взлеты кратких трезвуч-

¹³³ Мигуле в анализе Третьей симфонии тонко вскрывает эмоционально-психологический подтекст этого построения, видя в навязчивом повторении и остинатной фигурации своего рода *idée fixe*.

¹³⁴ Структура темы, ее членение на трезвучные попежки, передаваемые от струнных к деревянным духовым инструментам, позволяет сопоставить ее с темой побочной партии Третьей симфонии Бетховена.

ных фраз завершаются мощным аккордом tutti и резким срывом — прием, характерный для Мартину.

Побочная партия, в отличие от большинства аналогичных тем Мартину, не обладает национальной окраской и не вносит просветляющего контраста, а воспринимается скорее как продолжение главной партии, воздействие которой ощутимо в несколько суровом лиризме темы, в особенностях ее структуры (та же трехзвучная фразировка в основе); сохраняется минорный лад:

Сходство усиливается в процессе развития побочной партии, ее трансформации в волевой драматический образ: возрастает динамика и напряженность мелодического тока, обнажается метрическое противоречие между синкопированным рисунком темы и чеканной ритмической поступью акцентированных аккордов на сильной доле.

Построение связующего типа — призрачный тремолирующий фон с вторгающимися аккордами органной звучности — временно приостанавливает действие и вводит в заключительную партию. Ее тема (у солирующего фагота, затем у английского рожка) в сопровождении тревожно пульсирующих аккордов звучит мрачно, с элементами траурной экспрессии;

54 Fag. solo
mf

О наступлении разработки возвещает грозный начальный мотив. Неожиданным контрастом включается фон в высоком оркестровом регистре — призрачный, звенящий, с призвуком органности. Разработка, лаконичная по масштабу, строится на развитии основных тем, акцентируя героико-драматический аспект.

Отделенная продолжительной паузой реприза начинается со вступления. Материал экспозиции в ней повторяется без изменения, кроме заключительной партии, тематически трансформированной; тема словно погружается в глубинный, беспросветный мрак. От заключительной партии новая волна развития ведет к коде, где в вихревом, неистовом, страшном кружении проносятся мотивы главной партии. Заключение подобно трагическому срыву.

Как в медленной части «Трех ричеркаров», в возвышенном строе музыки *Largo* (вторая часть) снова возникают скорбно-лирические образы проникновенных *adagio*, пришедших в современную музыку из эпохи Генделя и Баха; однако лирика здесь более экспрессивна и действенна, чем в «Трех ричеркарах».

Largo (сложная трехчастная форма) переключает «действие» в другой аспект — лирико-психологический. Драматическая «событийность» *Allegro* уступает здесь место проникновенности лирического высказывания. Диапазон его простирается от сдержанно-сосредоточенного, затаенного до открытого, яркого проявления эмоций.

Не противоречит образному содержанию *Largo* внимание композитора к колористической стороне; многообразие тембрового решения, использование соло различных инструментов, красочные оркестровые фоны не толь-

обогащают и расцвечивают партитуру этой части, но и усиливают ее психологическую выразительность. Эта часть имеет рельефный динамический профиль, отражающий устремленность развития к кульминации, совпадающей с началом репризы, и спад в послекульминационной зоне.

В Largo, которое Мигуле определил как «контрапунктическую фантазию», ярко отразилась специфика полифонического письма Мартину. Моментами в нем ошутимо воздействие баховского тематизма, но характер его развертывания отличен от техники старых мастеров. Здесь уже вступают в действие принципы контрастной полифонии, являющейся достижением музыки XX века. Но в отличие от линейности в произведениях современных авторов, Мартину большое значение придает вертикали, гармоническому развитию, его полифонию всегда «контролирует» гармония.

Напряженная кантиленная тема струнных во вступительном построении, интонационно родственном тезису первой части, звучит как своеобразный эпиграф ко всей части; ее мелодическим током пронизана вся музыка Largo. Полифонически расслаиваясь, она дает начало теме основного раздела, воплощающей лирику тягостных и сосредоточенных раздумий. Вначале она изложена имитационно:

55 Largo
V-ni I, II
f
V-c.
f

Словно преодолевая трудные, уступчатые подъемы в процессе длительного полифонического развития, эта тема достигает остро драматической кульминации, завершающейся неожиданным срывом. После напряженной паузы и мрачных ударов литавр вступает напев гобоя на скупом, едва прослушиваемом оркестровом фоне. В его горестных интонациях слышится щемящая печаль:

56 [Largo]

Ob.

V-no II *pizz.*

C-le.

pp

pp

Гобой отвечает флейте. Ее мелодия заключает в себе глубоко личное, сокровенное переживание. Возможно, эта мелодия навеяна воспоминаниями о далекой родине, и поэтому в ней поэтическая грусть соединяется со славянской напевностью. Ее своеобразие и отличие от большинства лирических тем Мартину — в ритмическом оформлении: в ней нет синкоп. Спокойное, размеренное движение, диатоническая ясность сообщают ей характер созерцательной отрешенности. Первая часть *Largo* завершается таким звучанием оркестрового фона, удивительно прозрачным при насыщенности музыкальной ткани скрупулезно выписанными фигурациями.

Начало средней части *Largo* полифонически развивает интонации вступления. В создании динамического нарастания участвуют и гармония (накопление неустойчивости), и фактура (уплотнение, расширение диапазона звучания при расходящемся движении крайних голосов), и ритмика (остинато струнных). В момент наивысшего подъема, знаменуя начало репризы, вступает главная тема. Она звучит накаленно и страстно. Это — кульминация всей части: вскрывается драматическая экспрессия, таившаяся в сдержанной лирике экспозиционного проведения темы, которая теперь поднята в высокий

регистр, заполняя всю оркестровую ткань, и неотступно сопровождается тревожно пульсирующими аккордовыми остиinato. Меняется облик и гобойного напева. Достигая большой протяженности, напев звучит еще более горестно и моляще. В заключительное построение, несколько просветляя колорит, вплетаются народно-песенные интонации. Флейтовой темы нет, ее отголоски слышатся в легком пробеге восходящей гаммы. Тихий и трепетный фон, которым завершается *Largo*, вносит умиротворение, но оставляет впечатление недосказанности.

Направление образного развития в финале отражает классическую формулу — от мрака к свету. Драматургия финала необычна, и форма его не поддается точному определению в силу своеобразия своего строения. Финал членится на три самостоятельных тематических раздела, образуя сложную безрепризную трехчастную форму с чертами внутренней цикличности: первая часть (*Allegro*, трехчастная репризная форма), где сопоставляются драматические народно-жанровые и лирические образы; вторая часть (*Andante*), примыкающая к первой части, представляет собой тип медленной середины; третья часть (*Andante poco moderato*) имеет значение коды. Краткое вступительное построение — резко звучащий унисон оркестрового *tutti* (с призвуками побочных ступеней) и восходящая трехзвучная интонация-крик медных духовых — обрисовывает контуры главной темы финала. Обладающая чертами народно-жанровых образов, она подана в мрачно-драматическом аспекте. Ее отличительные признаки — синкопированный ритм, отрезки уменьшенного септаккорда в мелодии, тембр низких струнных и духовых:



ная тема солирующей трубы с сурдиной звучит в контрапункте с лейтмотивом симфонии (у гобоев). Второе представляет собой предыкт к репризе и примечательно включением типичных для Мартину плагальных кадансирующих оборотов.

Средняя медленная часть финала — лирическая исповедь композитора — представляет собой речитативный монолог попеременно солирующих инструментов и воспринимается как реминисценция заключительной партии первой части финала симфонии.

Предкодовое построение впервые вносит настроение умиротворения и покоя. Это впечатление рождает нежное пение разделенных струнных, воздушная ткань оркестрового фона, просветленность доминантовой окраски A-dur после длительного господства минора.

В коде ярко ощутимо воздействие чешских национальных традиций. Патетические возгласы медных звучат на фоне звончатых переливов оркестра в духе «Вышеграда» Сметаны. Это музыка торжественных финалов, но не блистательная, громкая и победная, а слегка «оминоренная». В гармонии преобладают ясные и простые функциональные связи, характерные для композитора чередования мажорных и минорных разрешений аккордов. Величественная хоральность, «органно» окрашенная, господствует и в завершающем разделе, отмеченном обилием типичных кадансовых оборотов, разряжением оркестровой фактуры, общим просветлением. Заключение несет в себе умиротворяющее начало — звучит лейтмотив в светлом тембре валторн и английского рожка. Я. Мигуле, указывая на сходство этого лейтмотива с Реквиемом Дворжака и симфоническим произведением Й. Сука «Азраил», пишет, что «достаточно этого музыкального образа-цитаты, чтобы для чеха идея финала была понятна»¹³⁵.

Третья симфония как начало зрелого симфонизма Мартину многое определяет в содержании и стиле будущих симфоний. Восприняв трагедийный пафос Двойного концерта, эта симфония подводит к драматическим образам Четвертой и Шестой симфоний. Некоторые драматургические принципы Третьей симфонии сохраняют свое значение и в будущих симфониях. Они воспримут

¹³⁵ Mihule J. Symfonie Bohuslava Martinu, s. 51.

идею — «от мрака к свету», — хотя в каждой из них эта идея воплотится иначе. Закрепится ведущая роль в цикле за финалом с характерной для него народно-жанровой образностью.

Год создания Четвертой симфонии — последний год войны. Третья часть и финал были написаны летом 1945 года. Война была позади, но отзвуки ее еще остались в памяти. И хотя в целом характер Четвертой симфонии в сравнении с Третьей более просветленный, а кода финала венчает ее торжественным апофеозом, отголоски недавних событий повлияли на общую концепцию симфонии. Ей присущи и патетика и драматизм, но иного качества, нежели в Третьей симфонии и некоторых сочинениях военного времени. Трагедийное начало отсутствует, уступая место проникновенной лирике, градации которой необычайно многообразны. Изменение образного строя симфонии сказалось в усилении народно-жанрового начала, в более ярком выявлении национального колорита, что сближает ее с первыми двумя симфониями.

Чешская лирическая песенность, олицетворяющая в творчестве Мартину образ родины, выступает как антитеза мрачно-драматическим образам. В этом качестве она присутствует в «Памятнике Лидице», Двойном концерте, Третьей симфонии, воплощая глубоко запечатлевшиеся в памяти композитора воспоминания о родине, о мире. Сохраняя тот же смысловой подтекст, лирическая песенность и танцевальность пронизывает музыку Четвертой симфонии. Видимо это и позволило некоторым музыкантам подметить в первых трех частях шубертовский лиризм. Но в целом симфонию можно назвать лирико-драматической.

Концепция этой четырехчастной симфонии основана на традиционном распределении образных сфер между частями цикла, но особенность ее в том, что центр тяжести цикла падает не на первую часть, а на финал. Первая часть скорее напоминает развернутое вступление к последующим частям. Такое впечатление складывается прежде всего из-за отсутствия в ней драматической коллизии, присущей обычно первым частям в симфонических циклах, а также в силу импровизацион-

ности ее характера. Следующие части раскрывают основные аспекты содержания симфонии. Скерцо (вторая часть) присуща суровая фантастичность звучания; которая в трио сменяется поэтической лирикой и жанрово-танцевальными образами. Ведущие музыкальные образы Largo (третья часть), проникнутые драматическим пафосом, оттеняются нежной, прозрачной фоновой музыкой. Финал с его яркостью контрастов, действенностью музыкальных образов оказывается драматургическим центром цикла. Идейно-обобщающее значение приобретает победно-апофеозная кода финала.

Интересен общий тональный план цикла, отражающий движение от миноро-мажорной переменности к устойчивости мажора в конце каждой части: первая часть — *b-moll/B-dur* — *B-dur*, вторая часть — *c-moll (C-dur)/d-moll* — *D-dur*, третья часть — *b-moll/B-dur* — *D-dur*, четвертая часть — *c-moll* — *C-dur*. Это связано с общей концепцией сочинения, идеей просветления, утверждения позитивного начала. Отчасти в этом сказываются классические, бетховенские традиции (в завершении минорных симфоний мажорным финалом, в самом процессе завоевания мажорной тоники). Но в большей мере — особенности чешской национальной музыки, для которой, как уже отмечалось, ладовая переменность очень типична¹³⁶. Совмещения и смены мажоро-минорных наклонений (что очень важно для Мартину при его тяготении к красочности гармонии) дают эффект тончайших светотеней. Часто внутри частей, но особенно в начале их, показаны одноименные тоники, с попеременным разрешением неустойчивости в мажор и в минор. Это иногда затрудняет выявление основной тональности. В некоторых случаях избегается показ главной тональности; она представлена тогда доминантовой или субдоминантовой сферой, общей и для мажора и для минора. Во второй части, обладающей ладовой двойственностью, таким образом совмещены *c-moll/C-dur* и *d-moll*.

¹³⁶ В симфоническом цикле Сметаны «Моя родина» можно найти немало примеров совмещения одноименных тональностей (в поэме «Из чешских лугов и лесов» — *g-moll* — *G-dur*, *a-moll* — *A-dur*), ладовой переменности (в теме Влтавы — *e-moll* — *G-dur*), ладовой двойственности (в теме Вышеграда — *Es-dur* — *c-moll*).

В Четвертой симфонии ярко отразился принцип сопоставления рельефа — то есть тематически самостоятельных построений, где тема выдвигается на первый план, и фоновых эпизодов, в которых нет четкого отделения тематизма от сопровождающих элементов. В тематически оформленных построениях сказывается воздействие национальных чешских традиций и традиций классической музыки. Хорошо знакомы и по прежним произведениям широко распевные, лирические темы Мартину, с плавными, по-славянски мягкими очертаниями мелодии. Их фактура мелодически насыщена, а тембр струнных сообщает им широту и напевность звучания. Темам, в которых ярко проступают классические черты, свойственны четкость структур, ясность и простота мелодии, определенность гармонических функций.

Фактурно изощренные фоновые эпизоды обнаруживают вкус Мартину к колористической стороне звучания. Такие эпизоды участвуют и в процессе развития, прощаясь собой тематически оформленные разделы и выполняя функцию оттеняющего контраста.

Своеобразие композиторской техники Мартину нашло свое отражение и в ритмической стороне произведения. Многообразие ритмов, их изобретательность, частые смены ритмических структур являются действенным фактором развития. Переходы к контрастным ритмам исключительно органичны — от мягко синкопированных (здесь характерны лиги от слабых долей к сильным) в лирически-повествовательных мелодиях к активным, упругим, напряженным ритмам в драматически-импульсивных темах. Многие страницы партитуры обращают на себя внимание характерной для Мартину комплементарной ритмикой, которая оживляет музыкальную ткань. В среднем разделе *Largo* такая ритмика участвует в создании фона, сопровождающего звучание высоко парящей и одновременно накаленной кантилены струнных. Оркестровая фактура фона — плотная и вместе с тем прозрачная.

Большую роль в создании колорита играет оркестр. В симфонии использован тройной состав с обогащенной группой ударных (большой барабан, тарелки, малый барабан, треугольник, тамтам) и фортепиано. Как и в большинстве симфонических партитур Мартину, красочное богатство фонов прежде всего достигается средства-

ми инструментовки. Среди необычных и интересных приемов запечатлеваются, например, имитации органичных тембров или эффект остаточности звучания, получающийся путем снятия в мощном аккорде *tutti* нескольких оркестровых пластов: словно отдаленные отзвуки аккорда продолжают еще звучать у какой-либо одной группы инструментов. Так сделан в первой части переход (таящий в себе момент неожиданности) от интенсивной кульминации в *Allegro* (раздел В) к зыбкому, «воздушному» фону вступления к *Moderato* (раздел А₁) в репризе. Аналогичным приемом воспользовался Мартину в начале симфонической поэмы «Памятник Лидице».

Фортепиано, как и в других партитурах Мартину, является важным тембровым компонентом. Использование его многообразно. В оркестровых *tutti* включение фортепиано насыщает, уплотняет общую звучность, выполняет динамическую функцию в оркестровых *crescendo* и *diminuendo*. Рельефно выделяющийся тембр фортепиано используется в создании богатой полиритмии оркестровой ткани; фактура фортепианной партии чаще аккордовая. «Ударностью» фортепиано Мартину любит подчеркивать остроту ритма, смены метрических акцентов, акцентировать слабые доли. Встречаются и эффектные глиссандо фортепиано. Но особенно значительна его роль в фоновых разделах — причудливые фигурации и пассажи, звучащие одновременно терпко и мягко, вплетаются в общий оркестровый фон как специфическая краска.

В первой части нет заостренности конфликтов. Она насыщена импровизационными фигуративными построениями, красочными и оживленными, которые непрерывно обновляющимся потоком почти поглощают островки тем. Собственно, тем в первой части немного, а по содержанию они не выходят за пределы лирики — гимнически торжественной или мягкой, пасторальной (в первом разделе), светлой и напевной (во втором). Особенностью формы первой части является чередование крупных разделов с разными темповыми обозначениями *Poco moderato* и *Poco allegro*, создающих сложную двойную двухчастную форму. Здесь впервые отчетливо обозначились контуры этой типичной для Мартину формы. Ее схема:

A	B	A ₁	B ₁	Заключение
Poco moderato	Poco allegro Più vivo	Poco moderato	Poco allegro Più vivo	

Если в разделе *Poco moderato* (A) наблюдается движение от фоново неопределенных построений к рельефно оформленному тематизму, то раздел *Poco allegro* (B) характеризует обратная тенденция. При повторении этих разделов их экспозиционный материал получает дальнейшее развитие, которое заключается не в трансформации тематизма, а носит характер динамико-колористический. В целом контрасты между разделами незначительны. Камерное, мягкое и тонкое по колориту *Moderato* (A) сопоставляется с более активным, устремленным развитием в *Allegro* (B), чему способствует и неуклонное наращивание динамики (от *p* к *ff*) и темпа.

В разделе A есть начальное вступительное построение, в котором формируются элементы основных тем первой части. Так, из широких, «размашистых» ходов у гобоев рождается гимническая тема *Moderato*, а в начальных фигурациях у флейт и гобоев угадываются очертания темы *Allegro*. Для последующего развития имеет значение и пасторальный наигрыш у фортепиано и деревянных духовых. Вступительное построение выдержано в характере свободной импровизации. Этой музыке свойствен безмятежный идиллический тон. В процессе развития звучность становится более объемной и мощной: нарастание звуковых волн (на выдержанной гармонии двойной доминанты) несколько напоминает фактуру «Моря» Дебюсси.

В общем импровизационном, импрессионистски окрашенном потоке музыкальной ткани первого раздела (A) выделяются две темы. Первая тема вступает в момент спада кульминации. Ее отличает плавное, покачивающееся баркарольное движение ($\frac{6}{8}$), мягкость, закругленность мелодических фраз, плавно испadaющие интонации, образующие хроматические ходы по звукам уменьшенной гармонии, которая сочетается с доминантовой окраской гармонической вертикали. Во второй теме гимнического характера, отмеченной чертами жанровости (вальсообразная основа), ощутим чешский ко-

лорит. Изложенная двойными терциями, она обладает полнотой и объемом звучания, упругостью ритма (при том же размере $\frac{6}{8}$), выпуклостью мелодических контуров и тональной определенностью (B-dur).

В разделе *Poco allegro* (B), как отмечалось, выступает тенденция к рассредоточению тематизма. Основная тема, обладающая классически ясной структурой, растворяется в потоке полифонически расслоенной музыкальной ткани срединного развивающего построения, а затем — в активно устремленной к завершающей кульминации музыке фона. Главная тема построена как диалог струнных и духовых инструментов. Мелодическая фраза у струнных включает энергичные, устремленные вверх ходы по звукам тонического секстаккорда. Благодаря мягким терцовым и секстовым окончаниям, плавности синкопированного ритма она звучит лирично. Ответное построение у деревянных духовых (здесь интересен эффект «рассыпчатого» стаккато) обладает элементом скерцозности:

The image shows a musical score for measures 58 to 69. The tempo is marked *Poco allegro* with a metronome marking of 69. The score is in B major and 6/8 time. It features two staves: the upper staff is for the Oboe (Ob. b2) and the lower staff is for Violins I and II (V-ni I, II). Both parts begin with a piano (*p*) dynamic. The woodwind part has a staccato articulation. The string part consists of rhythmic patterns and melodic lines.

В процессе развития главная тема накладывается на постоянно обновляющийся оркестровый фон, вначале — прозрачный, искристый (стаккато у деревянных духовых инструментов), затем все более уплотняющийся путем включения других голосов. При этом каждый голос имеет свое «лицо»: характерную ритмическую структуру, мелодический оборот, оstinатную фигурацию или трелеобразные обороты.

Повторение разделов имеет своей целью, разумеется, не только укрупнение масштабов первой части. Композитор вновь возвращается к уже запечатленным образам и звуковому пейзажу, словно желая продлить свое любование их красочностью и поэтичностью.

В коротком заключении содержится оттепляющий контраст: спад звучности до *pp*, временно приостановле-

но движение тремолирующими аккордами. Затем — вновь восхождение к мощным завершающим аккордам оркестрового tutti.

О второй части симфонии (*Allegro vivo*) Мартину писал: «Это фантастическое скерцо с внезапными изменениями и постоянно обновляющимся триольным движением у струнных, которые создают образ второго плана. Ведущая мелодия с ритмическими переборами дана в короткой экспозиции у фагота, флейты, гобоя и кларнета. В дальнейшем мелодия развивается у английского рожка на ритмическом движении струнных. Все непрерывно стремится к *forte* всего оркестра. Трио — спокойное, нигде не достигает *forte*. Струнные осуществляют переход к основной части. Потом предписывается *da capo al Fine*»¹³⁷.

В трактовке этого скерцо много типичного для симфонии XX века. Остротой, колкостью, подчас хлесткостью звучания, непрерывным натиском остинато оно напоминает скерцо из Пятой симфонии Онеггера и многие скерцо Шостаковича. Правда, у Мартину эти образы, сохраняя свой мрачный колорит, даны в приглушенном, смягченном виде. Их сущность не так обнажена и заострена, не лежит в сфере обличительного гротеска. В целом скерцо напоминает причудливый и жутковатый танец (с элементами тарантеллы и марша). Основная тема, ритмически сбивчивая, излагается фаготами на остром пиццикатном фоне струнных с сурдинами. Политональная в своей основе (в первоначальном изложении в ней совмещаются признаки *c-moll* и *d-moll* с участием побочных тонов в гармонической вертикали), она постоянно смещает гармонические акценты: звучит на двойном органном пункте — доминантовом и тоническом — с попеременным усилением минорных и мажорных наклонов:



¹³⁷ Martinu B., s. 291.



Многочратное варьирование этой темы вносит фактурные, тембровые и ладовые изменения.

Значительным контрастом в цепи вариаций выделяется проведение темы у английского рожка. Минорный лад (b-moll), обостренность тяготений звуков мелодии в силу характера гармонизации¹³⁸, тревожное tremolo струнных перекрашивают ее в сумрачные тона. Так могла бы начинаться разработка. Впрочем, последующее развитие действительно обладает чертами разработки: на фоне остигатного кружения, напоминающего тарантеллу, слышатся то натиск фантастического марша, то наплывы хоральных звучаний. Жесткость гармонического языка в скерцо часто имеет политональную природу.

В трио колорит проясняется. Его фактура полифонизируется, оркестровые краски становятся светлее, гармонический язык с опорой на диатонику (F-dur/d-moll) — проще:

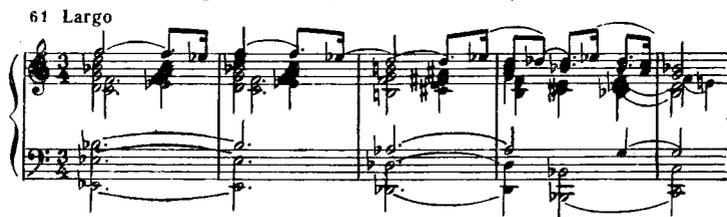


Национально-жанровые черты, рассредоточенные по всей симфонии, в сконцентрированном и наиболее приближенном к фольклору виде проступают в тематизме трио. В центре — лирико-танцевальная тема, прообразом которой явилась песня из цикла «Новый Шпаличек». Светлую идиллию трио вновь сменяет сумрачная фантастика обрамляющей части.

¹³⁸ Отдельные звуки мелодии являются напряженно звучащей септимой или нисходящим задержанием.

Сам автор о третьей части пишет так: «Largo начнется короткими пассажами деревянных духовых. Вся часть строится, собственно, на продолжительно развивающейся мелодии струнных, к которой затем присоединяются украшающие пассажи деревянных инструментов; к концу все успокаивается»¹³⁹.

Музыка третьей части исполнена высокого благородства. По строению Largo приближается к трехчастной форме со сквозным, свободным развитием. Главная тема с первых же тактов вводит в атмосферу глубоких и возвышенных переживаний. В характере ее звучания есть общность с органными хоралами (аккордовая фактура изложения, размеренность движения, медленное нисхождение «органно» гудящих басов):



Мелодия темы вся сочленена из напряженных секундовых интонаций. Тонально неустойчивая, насыщенная многочисленными альтерациями, вязкая гармоническая ткань (последовательность нон- и септаккордов) затрудняет выявление основной тональности. Если исходным тоническим центром считать *b*-moll/*B*-dur, то в начале он представлен главным образом субдоминантовой сферой (только в половинном кадансе — двойной доминантой и в заключительном — доминантой), затемненной низкими ступенями. В репризном проведении темы *B*-dur высветляется, тем логичнее установление *D*-dur в конце части.

Начальное построение темы как бы дает заглавие всей части, определяя ее возвышенный лирический строй. Последующее развитие вскрывает и развертывает содержание образа. В лирический поток включаются новые мелодии, вытекая одна из другой (даже гармонические цезуры не нарушают непрерывного течения мелодической линии). Иногда этот лирический поток

¹³⁹ Martinů В., s. 291.

насыщается драматически напряженной экспрессией, иногда приобретает более светлые, пасторальные тона. Но значительных контрастов (даже в границах лирики) нет. Развитие, характеризующееся уплотнением оркестровой фактуры, введением новых тембров, оживлением ритма к концу части, идет волнообразно — движение к кульминации и спад.

В оркестре много фонических и колористических эффектов. Интересно в этом плане начало среднего раздела: широкая, просторно распетая мелодия струнных звучит на фоне арпеджированных пассажей кларнетов и фортепиано. При включении других оркестровых голосов короткие взлеты арпеджио и хроматизированные гаммообразные пассажи заполняют почти всю оркестровую ткань сопровождения. Это создает впечатление оживленного и объемного, «дышащего» фона.

В репризе начальная тема не досказана до конца, она обрывается (в момент отклонения в *g-moll*). Ее мелодию подхватывает гобой, остинатно повторяющий трехзвучный мотив. К нему присоединяются новые остинатные напластования, ведущие к разбуханию общего звучания. Яркий красочный эффект заключает в себе тональное движение в завершающем построении минорных тональностей (*b-moll*, *des-moll*, *g-moll*, *c-moll/C-dur*) к *D-dur*, который устанавливается только в заключительных аккордах.

Финал (*Poco allegro*) концентрирует драматическую сферу симфонии. Он велик по масштабу, значителен по образному содержанию и насыщен контрастным тематизмом. Финал написан в сонатной форме с зеркальной репризой.

Движение от минорной главной темы, мятущейся и драматичной, наполненной внутренней взрывчатой силой, к блистательной апофеозной мажорной коде выявляет общую направленность развития в симфонии. Развернутое вступление в финале заключает в себе интонации главной партии (трехзвучный унисонный ход по звукам уменьшенного септаккорда). Устойчивость основной тональности (*c-moll*), которая представлена в начале выдержанным аккордом тонического трезвучия, подрывается полифонией остинатно повторяющихся попевок, образующих политональные наслаения. Сфера главной партии становится средоточием активных и дра-

матически действенных образов симфонии. Этому способствует напряженность интервального строения мелодии, включение хода на уменьшенную квинту, расчлененность темы на короткие фразы паузами на сильных долях и, наконец, гармоническая неустойчивость (с-*mol*’ная основа темы «подтачивается» введением хроматических ступеней). Сопровождающая «звонящая» октава у деревянных инструментов и фортепиано привнесит в звучание темы оттенок таинственной неопределенности, фантастичности:

62



Вторая тема главной партии (два такта до цифры 2) дает яркий образный сдвиг — активное драматическое начало соединяется в ней с жанровостью. Она звучит в одноименном мажоре (C-dur) на *forte*; обилие синкоп подчеркивает остроту ритма. К концу ее характер становится все более накаленным и неистовым; упорное повторение одной фразы и низвергающийся каскад звучности завершает раздел главной партии. Следует небольшое связующее построение: на выдержанном доминантовом (к F-dur — тональности побочной темы) органном басу слышна переливчатая музыка фона.

Небольшое построение в начале побочной партии — это сдержанная, несколько суровая лирика струнного унисона. Интонационную основу темы побочной партии составляет лейтмотив Мартину:

63



Аккордовая фактура в продолжении темы, обладающая эффектом органной звучности, сменяется полифонизированным многоголосием развивающего раздела этой темы, которая в своем развитии достигает высокого эмоционального подъема.

Разработка невелика в сравнении с масштабами основных тем, но обладает ярким динамическим рельефом (от *p* к *ff*). Партитура как бы распадается на пласты оркестровых голосов с различной ритмической структурой; вместе они создают впечатление потока движения. Разработка сурова и драматична. В ней преобладает ритмическое начало, моторность движения с резким возрастанием динамики. Начальный мелодический импульс в каждой из двух волн разработки использует интонации главной партии. Побочная партия не участвует в разработке, это в какой-то мере объясняет зеркальное расположение основных тем в репризе¹⁴⁰.

Репризному проведению главной темы, представляющему новый, еще более драматичный этап развития в сравнении с экспозиционным, предшествует яркая кульминация побочной темы.

Кода, как и в большинстве симфонических циклов Мартину, дает жизнеутверждающий итог симфонии. Это определяется мощным звучанием *tutti*, яркостью мажора (*C-dur*), активностью фанфарного элемента. Направленность развития в коде — от просветленности к торжественному апофеозу в конце.

В финале нашли отражение и фоновые эпизоды, обладающие динамической функцией. Их роль — в подготовке кульминации (как и в разработке перед динамизированным проведением побочной темы или в коде четвертой части). Они лишены тематической оформленности; особое значение приобретают здесь общие формы движения, четкость ритмической пульсации, не исключаящая и моменты полиритмии, многократное повторение «заданной» ритмо-формулы с постепенным усилением динамики.

¹⁴⁰ Однако допустимо и иное толкование формы финала. Вступление динамизированной (в результате фактурного уплотнения) побочной темы в момент кульминации разработки позволяет также отнести ее к сфере разработки, хотя и сохраняется ее экспозиционная тональность *F-dur*.

Четвертая симфония предвосхищает многие страницы Пятой симфонии. Важнейшие ее стилистические моменты (импровизационность изложения, возрастание роли динамико-колористических принципов и вариационных приемов развития, своеобразие форм, выразившееся в постепенном отходе от классических структур) отражают общую направленность симфонического творчества Мартину к усилению поэзных черт.

Пятая симфония, законченная в мае 1946 года,— произведение картинно-повествовательного типа драматургии. Мир образов этой симфонии многогранен и сложен. Это развернутая поэма о жизни и природе, о полноте и многообразии восприятия их человеком. В ней постоянно ощущается присутствие человека с тонким интеллектом и обостренностью личных, интимных эмоций. Отсюда углубленность философских раздумий и тонкий проникновенный лиризм.

Тема Пятой симфонии— тема родины, запечатленной в памяти композитора. Ее облик предстает в картинах народного празднества, воспроизведенных живописно и с той утонченностью, которая свойственна натуре композитора. Эта тема раскрывается в эпически монументальных образах, с присущей им колокольной окрашенностью и величественностью органно-хоральных звучаний, которые моментами напоминают о строгом и возвышенном строе «Памятника Лидице». Характерно для Мартину присутствие в симфонии лирико-психологического аспекта, также связанного с воплощением темы родины. Коллективный образ радости, вылепленный выпукло, возникающий в финале как гимнический апофеоз,— кульминация в развитии ведущей темы симфонии. Картинная повествовательность в Пятой симфонии подчинена общей мысли, отражает своеобразие понимания и видения мира композитором. Многие разъясняет в этом плане воспоминание Мартину из поличкинских лет, проведенных им в башне костела св. Якуба: «Совершенно изолированный от остального мира, как будто на маяке, я занимался и развлекался тем, что записывал в памяти разнообразные картины, открывавшиеся передо мной. С одной стороны — вид на пруд, на купальни, с другой — кладбище и уходящие вдаль де-

ревни, на севере — безлесное пространство, а впереди — простор, все в миниатюре, с маленькими домиками и маленькими людьми. Думаю, что этот простор — одно из самых глубоких впечатлений моего детства, особенно сильно осознанное и, по-видимому, играющее большую роль во всем моем отношении к композиции. Это не мелкие интересы людей, их заботы, горести и радости, то, что я видел с большой высоты. Это тот простор, который постоянно у меня перед глазами и который, мне кажется, я всегда ищу в своих работах. Простор и природа, а не люди. За людьми я начал наблюдать значительно позже»¹⁴¹.

Простор и природа, общий поток движения жизни в ее постоянном обновлении отражены в содержании и характере музыки Пятой симфонии. Это — отражение многообразных наблюдений композитора, слившихся в единое и цельное представление об окружающем мире, но не сотрясенном страшными катаклизмами века, а исполненном гармонии, красоты и поэзии. Поэтому в Пятой симфонии почти отсутствуют тот напряженный драматизм и трагедийные мотивы, которые были присущи Двойному концерту, Третьей симфонии. Трагическому началу композитор противопоставляет в Пятой симфонии светлые и прекрасные стороны жизни, стремясь воплотить их в чувственной и зримой красоте. В этом смысле симфония воспринимается как выход на большой простор; к ней применимо понятие «пленэрности»: картинная живописность, насыщенность музыки красочными фонами, щедрость оркестрово-тембровых красок.

Ход развития симфонизма Мартину становится нагляднее в сопоставлении Пятой симфонии с предшествующей. Эти симфонии многими своими гранями соприкасаются, но во многом они и различны. Не оставляет сомнений общность стилистических моментов, выраженная в характере лирических тем, в оригинальности соотношения тематического рельефа и фона, в специфике оркестровой техники. Усиление красочно-живописного плана в Пятой симфонии совместились и с обобщенной формой выражения в целом. Лирико-жанровая природа, присущая и этой симфонии, не получила

¹⁴¹ Martinů B., s. 306—307.

в ней столь значительного акцента, как в Четвертой. Драматургия цикла в Четвертой (четырёхчастной) симфонии определеннее и классичнее. В Пятой (трехчастной) концепция цикла более индивидуализирована. Если в Четвертой каждая часть концентрирует в себе один из аспектов симфонии, а финал объединяет все образные сферы, то в Пятой они рассредоточены по всем частям цикла, хотя за финалом сохраняется функция обобщения. В целом Пятая симфония представляется более типичным для мышления и стиля композитора произведением. В ней ярче выступает то, что присуще именно Мартину.

Сходство формы первой части Четвертой и крайних частей Пятой симфонии ¹⁴² обнаруживает предпочтение, отдаваемое композитором этому типу строения. Отличительной чертой строения Пятой симфонии является внутренняя дробность, многоэлементность разделов формы. Связанное с указанной выше рассредоточенностью драматургии сопоставление контрастных музыкальных построений, лаконичных, тематически и ритмически самостоятельных эпизодов составляет особый принцип цикличности симфонии.

В Пятой симфонии ярко проступает индивидуальность оркестрового письма композитора, специфика которого заключена не только в необычайной красочности, но и в характерности самих приемов. Тонкая дифференциация тембров, полифоническая рассредоточенность тематизма по голосам оркестра, приемы концертирования, переключки групп оркестра, выделение камерных ансамблей, полнозвучность и насыщенность музыкальной ткани в *tutti* ¹⁴³ являются неотъемлемым свойством оркестрового мышления композитора.

Первая часть (*Adagio, Allegro, B-dur*) совмещает в себе много контрастных планов. Здесь соединяются эпическая монументальность и пасторальная лирика, скерцозность и песенность, густая звучность органических *crescendo* и фигуративно-орнаментальная, изысканная оркестровая ткань. Вступительный раздел своей импро-

¹⁴² Характерная схема: АВА₁В₁+Coda, но в отличие от Четвертой, в Пятой симфонии в разделе В присутствуют элементы сонатной формы.

¹⁴³ В Пятой симфонии использован большой состав оркестра с фортепиано и разнообразно представленной группой ударных.

визационностью, отсутствием рельефного тематизма, неопределенностью ладового наклонения контрастирует с более четко оформленными музыкальными образами Allegro. Этот прием контраста идет от Четвертой симфонии; однако импрессионистское и неоклассическое, красочное и графическое в соответствующих разделах Пятой симфонии не столь разграничены между собой. Стилистический контраст сглажен, выровнен.

Музыка несколько сумрачного вступительного Adagio рождает ощущение простора, пробуждающейся природы:

Впечатление пространственности создается разрывом регистров оркестра, своеобразием структуры гармонии (преобладание кварто-квинтовых и секундовых интервалов в аккордах), зыбкостью, воздушностью pedalного фона (флажолеты скрипок, засурдиненные валторны, фортепиано в верхнем регистре), на котором звучат краткие попевки-блики у деревянных духовых. Переключки пентатонических попевок у валторн и деревянных духовых, наложенные на мелодическое оstinato струнных в высоком светлом регистре, привносят оттенок пасторальности.

В высоком регистре флейт и фортепиано словно звончатые переливы колокольчиков звучит краткое построение, которое послужит основой главной темы Allegro. Предыктовый раздел к Allegro — новая волна развития, более напряженного, с красочным сопоставлением аккордов¹⁴⁴ на выдержанном звуке доминанты B-dur, учащенной ритмической пульсацией и органной гулкостью звучания.

¹⁴⁴ Трезвучия e-moll, Es-dur, b-moll, B-dur и аккорды с побочными тонами.

Главная тема Allegro, представляющего собой сонатную экспозицию, вступает без цезуры, появляясь на гребне фоновой волны ¹⁴⁵:



По сравнению со вступлением в ней усилено жанровое начало, ярче проступают черты национально окрашенной танцевальности. Ритмика становится более простой и четкой. Обширная сфера главной партии включает в себя много тематических элементов, различающихся, главным образом, ритмом, тембром и фактурой. Главной партии свойственна мотивная дробность, краткость мелодико-ритмических ячеек, разбросанных по разным оркестровым голосам. Причудливое сцепление мелких мотивных построений, слитых в едином потоке звучания, определяет своеобразность музыкальной ткани этого раздела формы, завершающегося скерцозной перекличкой остро ритмизованных аккордов в разных оркестровых пластах.

Жанрово-танцевальной главной партии противопоставлена лирико-песенная побочная. Мелодичная, наполненная светом тема побочной партии звучит гимном природе, выражает радость бытия. Звучание ее насыщено и красочно, чему способствует полимелодичность фактуры, полнозвучие широкого лирического потока, переменный лад (F-dur — B-dur, завершается в g-moll), светлые оркестровые тембры (струнные, валторны, флейты, позже фортепиано):

¹⁴⁵ Подобным приемом введения нового тематического материала Мартину пользуется довольно часто, особенно в моментах перехода от фоновых образований к изложению темы.

[Allegro]

86

V-ni I
Fl. picc. b2
f V-ni II
espress.
f marc.
Cor.
f
f
espress.
V.c. b1

В момент динамического спада на выдержанном трезвучии у струнных ярким темброво-колористическим пятном выделяется соло фортепиано; терпко и пикантно звучат параллелизмы септаккордов. Такое завершение побочной партии заключает в себе момент неожиданности и своеобразно скрадывает цезуру между разделами.

Возвращение музыки вступления воспринимается как новый этап развития. Ярче проступает контраст при сопряжении Allegro с начальным построением Adagio, которое звучит, кажется, еще более хрупко и невесомо. Обе сферы главной и побочной партий в репризе обогащены новыми чертами. В главной партии появляются элементы разработочности. Обостренность интервалики, гармонии, резкость и какая-то угловатость звучания определили образный сдвиг от танцевальной жанровости в сторону несколько абстрактного динамизма с налетом фантастичности. Другие изменения внутри главной партии затрагивают в основном область фактуры и тембра, и меньше — мелодики и лада. Так, в начальном построении основной тематический пласт, порученный в экспозиции деревянным духовым, теперь дан в изложении струнными, а в партии деревянных духовых появляются новые тематические элементы. Эти изменения, не затрагивая образной сущности, обновляют звучание.

Сфера побочной партии расширена включением нового, предваряющего ее основную тему лирического эпизода. В отличие от объективной светлой лирики побочной темы протяжная свирельная мелодия у солирующего гобоя в этом эпизоде окрашена в личные тона. Словно образ далекой родины вновь возникает в памяти композитора. Отсюда и чешский колорит, простота и просветленность диатонического звучания мелодии.

В связи с тем, что реприза побочной партии подготавливает гимнический апофеоз в коде, переосмысливается ее завершающее построение. Вместо угасания звучности, спада, закругления мелодического потока (в разделе В₁) здесь — возрастание динамики, активизация трубных и валторновых тембров, включение ударных инструментов (литавры и малый барабан).

Кода (Adagio), заимствуя тематический материал из предыкта к Allegro, воспринимается одновременно и как обрамление и как завершающая торжественная кульминация первой части.

Развивая основные образы первой части, Larghetto (скерцо, F-dur) дает им новую трактовку. Лирика имеет здесь не столь яркую жанровую основу, как в первой части; скерцозное начало приобретает то остро характеристичное, то обобщенное звучание, подчас экспрессивное и напряженное. Лирика в Пятой симфонии — субъективна и психологически заострена, что усиливает в этой части степень образного контраста. Оригинальность, утонченность и изящество оркестрового стиля свидетельствуют о замечательном мастерстве композитора, а в глубине лирических откровений отражена необычайная душевная тонкость его природы. По свидетельству М. Шафранека, Мартину выделял Larghetto как лучшую часть в симфонии.

Многогранность содержания Larghetto выразилась в особенностях его сложной «циклической» формы. В строении второй части можно видеть черты рондо и трехчастности. Ее схема: АВсА₁, DeA₂В₂СА₃. Указанные разделы не всегда равнозначны по масштабам и по своей роли в форме. Повторяющийся, как рефрен в рондо, раздел А выдержан в скерцозном характере и включает несколько небольших построений, объединенных непрерывной поступательностью движения. Средние разделы либо обладают фоново-динамической функцией, либо переключают в сферу сокровенных лирических переживаний (разделы В, е). Однако в соотношении и чередовании разделов при всей кажущейся импровизационности и произвольности есть своя логика и цельность. Контрастно-сопоставленные, они образуют калейдоскоп сменяющихся образов, рождающих впечатление оживленной праздничной атмосферы.

Светлое и безмятежное звучание, полетное движение,

тонкая игра оркестровых тембров (ансамбль деревянных инструментов, валторн, фортепиано и альтов) отличают первое построение (А). В нем закладывается ритмическая основа *Larghetto* — моторная непрерывность движения шестнадцатыми пронизывает прозрачную комплементарную ткань. Облегченность, воздушность звучания достигается разреженностью оркестровой фактуры (ее составляют краткие интонационные ячейки, сложенные паузами), зыбкостью ладовой основы (В-dur, g-moll). Ведущий принцип формы *Larghetto* — множественность в единстве — отражен уже в строении первого раздела, который слагается из нескольких лаконичных звеньев-фрагментов. На общем празднично-оживленном скерцозном фоне в виде наплывов возникают различные по своему характеру образы: то народно-жанровые, ярмарочные (порой напоминающие «Петрушку» Стравинского), то лирико-пасторальные. Намеченные здесь контрасты усилены далее. В выразительном соло флейты (раздел В) слышна щемящая печаль, как при воспоминании о чем-то далеком и утраченном; в нем есть поэтическая тонкость и изысканность, и нет ничего внешнего, все сосредоточено на передаче сокровенных личных эмоций. Этой образной характеристике как нельзя более соответствуют хрупкость мелодизма, причудливая утонченность изгибов хроматизированной мелодической линии, ее отдаленность, обособленность от сопровождения, прозрачность фактуры:

67 [*Larghetto*]

Fl. solo

poco f cantabile

V-ni I, II *pp*

V.c.

The image shows a musical score for measures 67-70. The top staff is for Flute solo, marked 'poco f cantabile'. The bottom staff is for Violins I and II and Viola, marked 'pp'. The music is in 3/4 time and features a chromatic melody in the flute and a rhythmic accompaniment in the strings.

Взаимодействие непрерывного остинато в сопровождении и свободной импровизационной ритмики в мелодии создает тот внутренне беспокойный пульс, который способствует преодолению некоторой статичности музыки. Контрастен этому небольшой эпизод (с) с его огромной энергией динамического роста. Развитие в нем происходит по принципу волны — «органиное» *crescendo*, «разбухание» звучности и постепенный спад. Раздвигаются пласты оркестровой ткани в расходящемся движении, образуя «ползучие» параллелизмы аккордов (трезвучий и секстаккордов). Мощная кульминация озаряется ярким звучанием медных духовых и валторн.

При возвращении рефрена (A_1) изменяется его облик. Вначале музыка кажется еще более игривой и беспечной, приобретая даже ярмарочно-шутливый оттенок; высветляется мажорная краска. Таков смысл образной модуляции. Зато «петрушечий» элемент, коротко мелькнувший в экспозиционном проведении, здесь более экспрессивен — словно печальный облик маски раскрывает свою человеческую сущность. Значение лирико-экспрессивной нисходящей фразы у струнных, рельефно выделенной на гребне скерцозного потока, проясняется, когда вступает в свои права новый эпизод (D).

Органично вытекающий из рефрена, он совмещает в себе обе контрастные сферы образов, составляющих основу содержания *Larghetto*. Для выражения напряженной лирической эмоции Мартину вновь использует соло, на этот раз — виолончелей. Соло непродолжительно; словно вдохновленные его экспрессией, подключаются другие струнные, валторны, труба. Лирический поток в своем развитии достигает высокого накала звучания. В отличие от первого эпизода с солирующей флейтой, музыка этого эпизода проще и яснее как в образно-эмоциональном плане, так и в отношении музыкальных средств. Мелодический рисунок включает трезвучные ходы и нисходящие секундовые интонации, но в нем нет такой изысканности изгибов, какая была раньше. Ритмика незамысловата, ладовая основа проступает отчетливее, тональные сдвиги звучат мягче.

Скерцозный образ постепенно утрачивает свою самостоятельную функцию, превращаясь в оттеняющий фон, — вначале прозрачный, расцвеченный яркими короткими «всплесками» деревянных духовых и фортепиано.

но, затем его звучность становится более густой, насыщенной. Важнейшим конструктивным моментом здесь является остинаята техника и комплементарность ритмики. Второе возвращение рефрена (A_2) предваряется небольшим эпизодом-связкой (e). Ярко звучит в нем торжественно-фанфарная тема у трубы. Ее интонацию возгласа подхватывают деревянные духовые и звучание приобретает более мягкий оттенок. В заключительном построении интересен мерцающий колорит оркестровых переключек. В однотактном соло ударных и фортепиано закладывается ритмическая основа репризы, которая дается в сокращенном виде.

Минорная краска (b-moll), отказ от верхнего, светлого оркестрового регистра (исключены флейты), «сухое» pizzicato струнных вместо звонкости рояля совершенно преобразили облик рефрена, лишили его прежней нарядности, пикантности звучания и веселого скоморошьяго характера. Вначале в нем чувствуется какая-то неуверенность, и только спустя несколько тактов возвращается первоначальный тип изложения. Дальнейшие изменения при повторении разделов имеют ту же тенденцию к приглушению светлого аспекта *Larghetto*. Соло флейты, порученное здесь скрипке, значительно сокращено, отчего лирический образ кажется еще более беззащитно хрупким, в то время как сопровождающий элемент в силу тембрового обновления и перемещения в средний регистр становится самостоятельной. Ладовая минорная основа «упрочняется» выдерживанием органной тонической квинты (затем октавы) b-moll'a. В заключении возникает реминисценция виолончельной темы (из раздела D), вернее, ее начальной фразы, которая в результате интонационного переосмысления (завершается восходящей секундой) приобретает характер печального вопроса. Скерцозный элемент истаивает, вопрос звучит снова и как бы «повисает в воздухе».

В финале (*Lento*, *Allegro*, d-moll) соединились два образных плана: лирико-философский, субъективный и героико-драматический, массовый в сочетании с жанровостью. Воплощая обобщенный образ родины, Мартину акцентирует в нем коллективное героическое начало, насыщает народную жанровость активными героическими эмоциями. Картинно-живописная же сторона и скерцозность отступили на второй план. Своеобразное ре-

шение формы финала связано с драматургией симфонии, отсутствием медленной части. Форма финала основывается на контрасте разделов *Lento* и *Allegro*; при повторении этих разделов, значительно измененных, образуется следующая форма:

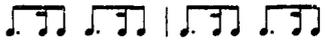
A	B	A ₁	B ₁	Coda
<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>	<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>	<i>Poco vivo</i>
аb	г. п., св. мат.	а ₁ б ₁	п. п., разр., г. п.	A ₂ B ₂

Но и в этом типичном для Мартину строении имеются свои индивидуальные особенности, заключающиеся в своеобразном преломлении сонатных черт. Контрастное соотношение сосредоточенного хорального *Lento* и *Allegro* с его народно-праздничной атмосферой соответствует вступлению и развернутой главной партии, а разделы B и B₁ (с новой темой) составляют рассредоточенную и неполную сонатную форму. В экспозиции (между связующим материалом и побочной партией) вклинивается раздел A₁, после чего следует ее продолжение: разработка, реприза главной партии и кода. Таким образом, медленный раздел финала (*Lento*) при повторении оканчивается внутри сонатной формы, в результате чего значительно преобразуется его первоначальный облик. Он воспринимался как самостоятельный раздел, характер образности и масштаб которого позволили бы выделить его и в самостоятельную (медленную) часть цикла. Причем при повторении вступительный раздел сокращен (но звучит экспрессивнее), а предыкт к *Allegro* в котором преобладает фоново-красочная сторона и импровизационный тип изложения, становится более развернутым.

Обращает на себя внимание интонационное единство основных тем финала. Все они вырастают из начального лейтмотива:

Его выразительный смысл в каждом случае меняется. В *Lento* этот мотив вводит в атмосферу напряженных и тягостных раздумий, концентрируя в себе глубоко психологическое переживание. Развиваясь поначалу имитационно, он вливается в широкий мелодический поток струнных с величественной и строгой органно-хоральной звучностью. Вновь возникает имитация мотива ¹⁴⁶ как навязчивая мысль, которая возвратится в коде финала. Здесь с наибольшей остротой выявится его драматургическая сущность и сходство с императивным тезисом Третьей симфонии, от которого этот мотив непосредственно происходит.

Иной характер образного перевоплощения начального мотива в темах *Allegro*. Его трехзвучная интонация,

ритмически заостренная (), в

условиях быстрого темпа и стремительного движения перерождается в массовый волевой, активный образ. Народно-героический характер и ритмо-интонационная структура тематизма подсказывают сравнение с первой частью Седьмой симфонии Бетховена. Значение этого мотива велико, хотя в форме *Allegro* ему отведена роль связующего элемента. Он предваряет и сопровождает проведение главной темы, на нем построена разработка, а также кода финала. Обладая огромной ритмической энергией, этот волевой образ проходит через все *Allegro* и обуславливает активный пульс развития. В связи с тем, что главная и побочная партии остаются неизменными, процессом развития «управляет» именно этот образ:



С его трансформацией связано усиление то народно-жанровых, то героических черт в *Allegro*, при этом преобразование затрагивает, главным образом, интонационную сторону, а характерность ритма сохраняется.

¹⁴⁶ Теперь уже у валторн и с полутоновым сдвигом вверх.

Лейтмотивная интонация лежит в основе побочной темы, в которой на первый план выступает жанрово-танцевальное начало. Своеобразие этой темы — в игровой прихотливости ритмики, кстати, очень типичной для Мартину: синкопа или залигванная нота на сильной доле такта нарушают равномерность метрических акцентов. Ритмика, как и ладовая переменность (B-dur — F-dur), указывает на связь темы с моравскими мелодиями.

Напевная главная партия, выдержанная в характере светлого героического апофеоза, имеет более отдаленное сходство с лейтмотивом. Здесь его трехзвучная интонация, выровненная в нисходящую поступенность, дает начало протяженной теме, в которой напевность соединяется с активностью:



Процесс становления главной партии напоминает классический принцип формирования темы из коротких мелодических фраз. В Allegro эта тема проводится трижды, при этом меняется ее тональный облик в сторону диезного «высветления» — от As-dur через F-dur к D-dur¹⁴⁷. Существенны и фактурные изменения при повторении темы. В первом проведении она поручена струнным, а фактура сопровождения «начинена» ритми-интонациями связующего материала. Процесс развития приводит к постепенному вытеснению сопровождающего элемента и, наконец, к полному и безграничному господству темы во всем оркестре. Терцовые и секстовые дублировки мелодии сообщают ей сочность и наполненность звучания. Здесь она имеет празднично-апофеозный характер.

В сравнении с первыми двумя частями финал более классичен. Подтверждением этого служит направлением развития лейтмотива, допускающая аналогию с трансформацией темы рока в Пятой симфонии Бетховена (перерождение ее в триумфальный образ), а также опора на обобщающие жанры народной музыки. Что же

¹⁴⁷ Важно отметить, что уже первое проведение воспринимается как просветляющий контраст, так как начинается Allegro в c-moll.

касается формы финала, национальной окрашенности основных тем, красочности оркестра, то все это относится к специфическим чертам стиля Мартину.

Шестую симфонию, названную композитором «Симфоническими фантазиями», отделяют от предыдущей шесть лет, последних лет его пребывания в Америке. Весной 1953 года Мартину завершает партитуру этого сочинения и возвращается в Европу. Шестая симфония — вершина симфонизма Мартину, к которой ведут пути из разных точек его сложного и многогранного творчества. Надо вспомнить «Жюльетту», Двойной концерт, предшествующие симфонии, чтобы понять, откуда выросли «Симфонические фантазии», и чтобы оценить, какого мастерства достиг здесь композитор. Шестая симфония — обобщение, итог и кульминация симфонизма Мартину. Она завершает его цикл симфоний и открывает путь к последующим композициям — симфоническим поэмам. Не случайно в названии этого произведения соединились симфония и симфонические фантазии.

Программы у Шестой симфонии нет. Мартину не высказал ничего конкретного по поводу ее содержания. Однако, если соотнести ее с творчеством композитора в целом и с отдельными произведениями (в частности например, с упомянутыми выше), то, заметив непосредственные связи, можно ясно представить себе замысел симфонии. Ее внутренние силы, на которых зиждется вся концепция Шестой симфонии, получают в ней столь образное воплощение, взаимодействуют с такой яркостью образного конфликта, что оказывается возможным достаточно конкретное толкование ее содержания.

Содержание симфонии окрашено личными мотивами. В пояснении к исполнению Бостонским симфоническим оркестром ¹⁴⁸, Мартину в 1955 году писал, что сочинения «могут быть частью личной жизни композитора, о чем он неохотно говорит, да может быть и сам не знает, в какой мере его личная жизнь связана с творчеством» ¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Шестая симфония написана к 75-летней годовщине Бостонского симфонического оркестра и посвящена его дирижеру Шарлю Мюншу, с которым композитора связывала многолетняя творческая и личная дружба.

¹⁴⁹ Martinu B., s. 297.

«Личная» тема в творчестве больших художников всегда возрастает до обобщения значительных, общечеловеческих проблем. Субъективные моменты, явившиеся импульсом к созданию «Симфонических фантазий», отнюдь не сужают их замысел.

Шестая симфония воспринимается как исповедь, как выражение самых сокровенных раздумий и чувств. В ней — то, что глубоко пережито и выстрадано, что выношено годами. Она открывает нам доступ к глубочайшим процессам духовной жизни художника, вступившего уже в последний этап своего жизненного пути, художника, до конца дней своих пронесшего чистый свет в своей душе — свет его родины, свет его детства. Чувство композитора к родине было обнаженной раной, которую он старался скрыть от посторонних глаз, но этим чувством проникнута вся его музыка, и Шестая симфония в особенности. Светлой радостью наполнены лирические образы симфонии, согретые воспоминаниями детства. И чувством горечи, щемящей печали проникнуты те страницы партитуры, где выражена тоска Мартину по родине. Таковы два аспекта лирики, имеющей одновременно и конкретный и обобщенный смысл; они составляют позитивный, реальный план симфонии. Это внутренний мир композитора, его мечты, надежды и его горе.

Окружающий мир враждебен Мартину и представляется ему миром хаоса, жестокости и зла; и в этом мире, чуждом и пугающем, отгороженный стеной непонимания, он не мог рассчитывать на участие и поддержку. Этот второй контрастный план симфонии, получивший мрачно фантастическую окраску, порожден не только личными мотивами; он имеет социальные корни, связанные с проблемой отчужденной личности в условиях «капиталистических дебрей» (по выражению Мартину), одиночества среди людей, безучастных и замкнутых в своих буднях. Замысел симфонии глубже раскрывается в сопоставлении с «Жюльеттой», в содержании которой много сходного с обстоятельствами жизни композитора. Если вспомнить «Жюльетту», становится понятным, почему воспоминания, мечты стали для Мартину, как и для Мишеля, единственной светлой реальностью, чем-то стабильным, его жизненной опорой, а весь окружающий мир — мрачным видением. «В нем нормальная,

апробированная „действительность”, — пишет Мартину, характеризуя город, куда попадает Мишель, — представляется праздной, бледной и, собственно, иллюзорной, в то время как все эти фикции, фантазии принимают форму реальности»¹⁵⁰. В симфонии словно возрождена атмосфера оперы¹⁵¹. Знаменательным это представляется потому, что именно в послевоенное время мотивы «отчуждения» личности получили широкое распространение в искусстве. Но в творчестве Мартину они не имеют такого пессимистического и острого воплощения, как в произведениях многих других западных художников. Мартину никогда не выходит за рамки эстетического в воплощении негативных образов.

Лейтобраз симфонии (то есть лейтмотив и его трансформация), концентрирующий в себе основополагающие моменты ее содержания, объединяет оба плана в единый комплекс. В сквозной линии развития этого лейт-образа, являющегося стержнем трагического конфликта, заключен обобщенно-философский смысл.

Драматургия симфонии построена на тончайших градациях реального и фантастического, постоянных сменах света и тени. Контрастами насыщен весь организм симфонии; они — в соотношении музыкальных образов, в тематизме и характере его развития, для которого свойственно активное устремление к кульминациям и резкие срывы, острота смен динамических планов, неожиданное внедрение инородных элементов. В создание контрастов вовлекаются все средства музыкальной речи — ритм, темп, динамика и, что следовало бы выдвинуть на первое место, — оркестр. В этом произведении особенно ощутимо то, что мыслит композитор прежде всего «оркестрово», что облик симфонии, ее тем, весь процесс симфонического развития уже рождается в определенном оркестрово-тембровом решении. Оркестр у

¹⁵⁰ Цит. по кн.: Mihule J. Simfonie Bohuslava Martinu, s. 75.

¹⁵¹ Мартину сам подтверждает родство двух произведений и так объясняет реминисценции четырнадцати тактов «Жюльетты» в Шестой симфонии: «В ней («Шестой симфонии». — Н. Г.) я использовал несколько тактов из другого моего сочинения (оперы «Жюльетта»), которые, по-моему, здесь очень уместны... Я это сделал также и для себя, так как люблю в ней особые звуковые краски. Убежденный, что я никогда больше не услышу своей оперы, я хотел повторить хотя бы те несколько тактов, которые я записал по памяти»

(цит. по кн.: Š a f r á n e k M., S. 312).

Мартину выразителен и красочен. Композитор извлекает необычные звуковые эффекты, оригинально используя возможности оркестра. Его большой состав «расширяется» в результате разделения партий, поэтому увеличивается в партитуре и количество реально звучащих голосов с самостоятельной функцией. Это открывает новые возможности для различных комбинаций инструментов, смещения тембров, создания плотной звучности (особенно в фоновых построениях) и, наоборот, участков разреженной звучности, где происходит переключение на новые тембровые соединения. В Шестой симфонии особые темброво-колористические сочетания используются для создания объемности фона, той призрачно-иллюзорной и фантастической атмосферы, в которой живет «герой» симфонии.

Здесь сказалось воздействие импрессионистической техники оркестрового письма, которая во многих предшествующих сочинениях, особенно в Пятой симфонии, служила для воплощения красочно-живописного начала, связанного с моментами поэтического созерцания. В Шестой симфонии изменилось смысловое значение фоново-звуковой сферы (воплощение мрачно-фантастического начала), что определилось иным замыслом сочинения в сравнении с Пятой симфонией. Фантастическое начало сконцентрировано в обрамляющих разделах первой части, вступлении и его реминисценции в середине второй части, в разделах финала: *Poco vivo* — *Adagio*, *Allegro*, *Moderato*.

В воплощении лирических образов Шестой симфонии ярко проявилось мелодическое начало, несущее на себе следы глубокого родства с чешской песенностью. Как и в прежних сочинениях, это выражено в темах с широким лирическим распевом струнных, с характерным синкопированным ритмом, ясной ладогармонической основой. Гармоническое развитие таких тем основано на диатонике; в них часто можно услышать типичные для Мартину лейтмотивы с участием альтерированного септ- или нонаккорда IV ступени или его обращений. Эти образы проникнуты особой теплотой чувства, напоены светом, в них чувствуется полнокровность жизнеощущения. Олицетворяя обобщенный образ родины, они звучат апофеозно; их кульминации протяженны, длительно господствуют, утверждают радость, счастье бытия. Таковы лирические

темы в первой и второй частях, с которых начинаются репризы этих частей, и в Allegro (два такта до цифры 14) финала.

Иной аспект лирики связан с обостренностью личных эмоций. Это моменты удивительных «откровений души». Хрупкий, изысканный мелодизм, усложненный элементами хроматики, камерность инструментовки (обычно солирующие инструменты и скупой, чаще остигнутый, фон сопровождения) — доминирующие признаки этих тем. В первой части — это соло скрипки (цифра 22), в третьей — соло кларнета (цифра 8). В контексте с мрачно-фантастическими образами такие темы воспринимаются как сокровенное высказывание, выражающее мучительную и острую одиночность души. Аналогию им можно найти в флейтовом соло из второй части Пятой симфонии и во многих прежних сочинениях композитора.

Большую роль в драматургии симфонии играет лейт-образ. Лежащий в его основе четырехзвучный мотив появляется в важнейших опорных и поворотных моментах. Лейтмотив имеет широкую «сферу действия» как источник тематизма симфонии. Проникновение его интонаций в основные темы симфонии и, более того, насыщение ими всей ткани свидетельствуют о монотематическом замысле, осуществленном с поразительным мастерством. Трансформации лейтмотива всегда драматургически обусловлены; они оправданы самой логикой образного развития симфонии.

Нити интонационного сходства ведут от лейтмотива к фоновым образованиям и тематическим, рождая новые мелодические варианты. Эти варианты получают в дальнейшем самостоятельное развитие, связывая в единое целое всю сложную конструкцию «Симфонических фантазий».

Лейтмотив Шестой симфонии имеет давние традиции в творчестве Мартину, и поэтому его первый показ в начальных тактах симфонии воспринимается скорее как вариация на заданную тему. Интонации лейтмотива завуалированы фоновыми фигурациями. Складывается впечатление, что не лейтмотив рождается из фона, а сами фоновые фигурации возникают в результате опевания его основных тонов, то есть лейтмотив служит канвой для фоновых образований:

71 Lento $\text{♩} = 44-46$

Fl. 10 10 10

p

Tr. I, II, III con sord.

p (*poco marc.*) *p*

Но в «чистом» виде лейтмотив впервые звучит в начале основного раздела первой части в Andante у солирующей виолончели, словно робкий росток, пробившийся к свету:

72 Andante moderato

f *v.c.*

Здесь лейтмотив дан в своем основном виде — исходный тон, опевающие его звуки, которые образуют напряженный интервал уменьшенной терции, и возвращение к исходному тону. Проследившая дальнейший путь лейтмотива, обнаруживаем его в контрапунктическом слое темы побочной партии и в завершающем ее отрезке, где тема приобретает черты драматической взволнованности. Значительна его роль на первом этапе разработки. Здесь лейтмотив, вовлекаясь в орбиту фантастических образов, выступает в искаженном облике (прежде всего изменяется интервалика), его звучание призрачно-бесплотное. В кульминации (два такта до цифры 16) он всплывает на поверхность, преграждая яростный напор активного наступления зловещего начала. В таком же противоборствующем качестве и тоже в переломный момент, сворачивая натиск мрачно-фантастических образов ¹⁵², вступает лейтмотив в кульминации финала (цифра 13).

¹⁵² После этого звучит самый светлый лирический эпизод финала.

Во второй части симфонии интонации лейтмотива снова вплетаются в фигуративную ткань вступительного раздела, в развитие главной темы, появляясь в полифонически ответвленном верхнем голосе. Он составляет интонационную основу певучей лирической темы в среднем разделе.

Интонационные связи финала (третья часть) с лейтмотивом проступают в зерне основной темы, включающей в себя четырехзвучный мотив — вариант, самый близкий его первоначальному изложению. В первом эпизоде финала в теме кларнета снова происходит «модуляция» лейтмотива в сферу лирики. Он отчетливо здесь прослушивается в силу своего положения в вершинисточнике темы. Последнее его реминисцентное проведение — словно выход под занавес, последнее напоминание о себе; затем эти интонации истаивают в хоральной звучности концовки финала.

Раскрытие интонационных связей в Шестой симфонии можно было бы продолжить, если обратить внимание на характерность ходов по звукам уменьшенного трезвучия, секундовых интонаций, идущих от лейтмотива.

Конструктивно-объединяющая роль лейтмотивных интонаций компенсирует отсутствие четких принципов формообразования. Развитие в Шестой симфонии словно пущено по свободному руслу, проложенному фантазией композитора, и в ней нет тех внешних структурных рамок, которые организуют музыкальный материал по образцу классической симфонии. Лишь в первой части заметно сходство с закономерностями сонатной формы, вторая и третья части больше отходят от традиционных схем. Мартину называл Шестую симфонию произведением «без формы». Шафранек вспоминает, что композитор употреблял в связи с этим слово «хаос». «Но что-то ее объединяет, я не знаю — что, но есть единая линия, и я в ней что-то выразил»¹⁵³, — отмечал при этом Мартину.

К созданию такой свободной, индивидуализированной формы привел длительный творческий путь композитора, его богатый опыт работы в жанре оперы и симфонии. Новые формы в Шестой симфонии — результат

¹⁵³ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 309.

мастерства, которое управляет потоком фантазии. «Я был готов творить фантазии!»¹⁵⁴ — говорил Мартину. То новое, что отличает формы Шестой симфонии, появилось в ней не вдруг, не неожиданно, а подспудно и постепенно созревало в недрах творчества композитора. Обновление классического цикла связано, по признанию автора, с влиянием оперной музыки, с логикой сценического сквозного действия: «Это потому, что я писал оперы — а это и есть свободная форма»¹⁵⁵. Весь путь Мартину-симфониста подтверждает обоснованность эволюции формы — от классического типа (в ранних симфониях) до свободных, поэзных структур (особенно в Шестой).

Своеобразие драматургического плана Шестой симфонии, так же как и Пятой, во многом ее подготовившей, выразилось в рассредоточении в цикле образных аспектов, заложенных в первой части, в то время как для классической симфонии характерна их концентрация в определенных частях и последовательности: сонатное *allegro* — медленная часть — скерцо — финал. В Шестой симфонии (трехчастной) каждая часть заключает в себе основные аспекты образного содержания симфонии (лирику и фантастическое начало), но меняет их соотношение, глубже раскрывает их смысл в соответствии с направлением образного развития в целом. Вероятно, это одна из причин отсутствия в цикле медленной части, как и в Пятой симфонии¹⁵⁶. Таким образом, Мартину осуществляет принцип дальнейшего параллельного развития в симфоническом цикле образов первой части, параллельного контраста.

В первой части (*Lento*, *Andante*, *moderato*, *Poco allegro*, *F-dur*) вступительный раздел закладывает основы тем-образов симфонии; они здесь лишь намечены, но предполагают дальнейшее развертывание. Сумрачная таинственность фона предвещает будущие драматические «события». В кружащихся фигурациях сплетаются струнные (с сурдинами) и низкие флейты (попеременно с кларнетами), образуя сплошную полосу секундовых

¹⁵⁴ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 309.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ С подобной трактовкой формы (замены медленной части скерцо, что для Мартину стало характерным) мы сталкиваемся, например, в Пятой симфонии Онеггера.

наслоений. Из этого фонового сумрака постепенно выступает мелодический рельеф восходящей темы у скрипок и альтов; мелодия медленно поднимается к кульминационной вершине, с ее неожиданным просветлением. Этот момент совпадает с разрешением накопившейся гармонической неустойчивости — длительно выдержанная субдоминантовая гармония на тоническом органном пункте разрешается в тонику F-dur (в главную тональность первой части). Это один из вариантов типичного для Мартину кадансового оборота, за которым обычно следует его повторение, точное или варьированное (здесь при повторении органнй пункт смещается на доминанту).

При переходе к *Andante* звучит печальная мелодия флейт, выросшая из лейтмотива, — первое проникновение в сферу субъективной лирики. Не случайным кажется ее сходство с лейтмотивом Жюльетты-мечты; может быть, поэтому в характере ее звучания есть что-то нереальное, бесплотное. Колорит неопределенности в этой теме связан с тончайшими колебаниями мажоринорных красок (F-dur, f-moll) и вуалированием tonальной основы путем сопоставления двух уменьшенных трезвучий в полутоновом соотношении, с красочной игрой звуковых нюансов (альтерации). В конце темы в контрапунктическом голосе у скрипок появляется терция $d^2 — h^1$; ее скорбно ниспадающая интонация послужит мелодическим истоком соло скрипки перед репризным проведением побочной партии. Широкий разлив струнных — прообраз будущих лирических, апофеозных в своих кульминациях тем — прерывает на некоторое время горестный монолог флейты.

Начало второго раздела (*Allegro, Più allegro*) воспринимается как вторжение зловещего начала. Это область главной партии¹⁵⁷, рисующей образ активной наступательной силы. Ее комплементарный тематизм слагается из кратких тематических ячеек, сплавляющихся в единый целенаправленный поток музыкальной мысли. В заостренном пунктирном ритме нанизываются краткие возгласы валторн, альтов, фаготов и т. д., составляющие ядро музыкальной ткани, в которую вкрап-

¹⁵⁷ Это один из редких примеров главной партии, написанной в трехчастной репризной форме с сокращенной репризой.

ливаются взлеты струнных, трели кларнетов, удары тарелок, литавр. Две волны с резко возрастающей звучностью сменяются призрачно-фантастическим колоритом развивающегося построения, объединенного сквозным пунктирным ритмом.

Побочная партия, как и обычно у Мартину, является областью лирической кульминации уже с момента вступления ее темы, она возникает на высоком динамическом уровне и идет к следующей вершине. Тема широко распета «хоровым» многоголосием струнных. Особый, напоенный светом колорит придает этой теме пентатоническая основа мелодии в соединении с переменным мажоро-минорным ладом (F-dur, d-moll), что так свойственно чешской песне¹⁵⁸.



Светлая радостная лирика неожиданно (с момента вторжения *fis-dur*'ного квартсектаккорда) направляется в русло драматической кульминации. Малосекундовые вращения, опевания в мелодии, жесткие, полифункциональные созвучия, уплотнение оркестровой массы — все неминуемо движется к драматическому взрыву. Это рубеж между экспозицией и разработкой, обещающей напряженный ход развития образов в дальнейшем.

Два раздела разработки — два этапа интенсивного наступления фантастических образов, их прорыва в кульминационных зонах. В первом случае они выступают в облике трансформированного лейтмотива, во втором — главной партии, образуя волны огромного нарастания напряжения. Кажется, сама стихия в злом бешенстве готовится смести все на своем пути.

¹⁵⁸ Звуки лейтмотива в контрапункте к теме побочной партии являются основой гармонических функций. Опевающие звуки (здесь — *es* и *ges*) как низкие ступени в тональностях F-dur и d-moll несколько обостряют звучание пентатонической мелодии.

таинственный фон, секундовые зовы засурдиненных труб, кульминация на кадансовых плагальных оборотах и тема флейт в заключении. Завершающее построение несет с собой умиротворение, очищающий свет¹⁶¹. Особый выразительный смысл заключен в тональном просветлении, яркости и чистоте мажорной краски после ладотональной неопределенности вступления.

Вторая часть (*Poco allegro*, B-dur) продолжает линию образного развития первой части. Однако в целом ей присуща бóльшая импровизационность в изложении тематического материала, мозаичная множественность образов. В частности, фантастическое начало рассредоточено введением красочно-живописных моментов, в которых ярче проступают импрессионистские черты. Лирика расширяет сферу действия, однако, она более однопланова, чем в первой части, в силу того, что субъективный психологический аспект здесь не так акцентирован. В этом проявилась тенденция, обратная той, которая имела место в Пятой симфонии; в ее *Larghetto* усиливались психологические моменты в лирических образах. Вероятно, в Шестой симфонии некоторая «выровненность» лирики, ее бóльшая объективность связаны с общей импрессионистской ориентацией стиля второй части.

Усиление красочного начала сглаживает, но не исключает моменты драматического конфликта. Резким контрастом «внедряются» в музыкальную ткань среднего раздела минорные трезвучия (с-moll и h-moll), предваряемые пронзительным кличем медных (один из вариантов лейтмотива).

В строении второй части намечены черты сложной трехчастной формы:

Первая часть	Вторая часть	Третья часть
Вступление A → A ₁	Вступление ₁ B → B ₁	AB Заключение

¹⁶¹ Несколько пояснений к форме первой части: обрамляющий характер вступления привносит элемент концентрической формы, которая чаще встречается у Мартину в средних частях цикла; отсутствие главной партии в репризе связано с тем, что она достаточно ярко «проявила себя» в разработке (в этом моменте есть сходство с формой, например, в b-moll'ной сонате Шопена), наконец, характер развития лейтмотива в первой части, многообразие его трансформаций, говорит о проникновении вариационного метода в сонатную форму.

Сходство с первой частью выразилось в характере основной лирической темы, которая в первой части выступила в роли побочной партии, в наличии обрамления на фоновом материале вступления. Много общего со вступительным разделом первой части в самом музыкальном языке вступления: в выборе инструментального ансамбля (струнные, деревянные духовые) с выделяющимся тембром труб, в сплошной полосе секундовых наслоений фона, в фигурациях которого скрывается лейтмотив, в тональной неопределенности (лишь отрывистая терция *es — g* у контрабасов проясняет тональную основу *Es-dur*, субдоминанты по отношению к главной тоналности части *B-dur*).

Но в отличие от первой части, вступление ко второй имеет местное значение, что сказалось на его меньшем масштабе и на его слитности с главным разделом. Однако образный контраст между вступлением и главной темой значителен (фантастика и реальность).

Фоновая сторона вступления приобретает яркую образную, даже конкретную сущность, в значительной степени благодаря четкости метрической пульсации, уси-

ленной ритмическим остинато (♩ ♪♪ ♩| ♪♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪).

Вступление ассоциируется с каким-то фантастическим танцем, устрашающим в своем эффекте приближения¹⁶². С рельефностью динамического развития (от *p* до *ff*) связано изменение и в характере музыки вступления — от призрачной неопределенности приглушенного звучания до сильной драматической напряженности в конце, где обнажается враждебное начало.

«Приближение» фантастического танца неожиданно обрывается (хочется еще раз отметить особый выразительный смысл таких срывов для процесса развития в Шестой симфонии). Фигурации духовых выполняют роль связки. Но и сами фигурации тематически содержательны: они основаны на лейтмотивном сопоставлении двух уменьшенных трезвучий в секундовом соотношении. Дальнейший путь их развития ведет к контрапункту главной темы и к среднему разделу основной части.

¹⁶² Нельзя не вспомнить здесь в связи с восходящей линией динамического развития об аналогичном принципе в «Болеро» Равеля, в марше из Седьмой симфонии Шостаковича.

Главная тема лирически напевна (шестой такт после цифры 8). Сначала она звучит в насыщенном виолончельном тембре, затем, полифонически расслоенная, широко распевается квартетом струнных и деревянными духовыми, а в кульминации предстает во всем полнозвучии оркестрового многоголосия, вытесняя тревожный контрапунктический элемент. В мелодии этой темы ощущается лирическая теплота национальной песенности, с ней связана и столь характерная синкопированная ритмика, и плагальные обороты, и ладовая переменность (основная ее тональность — As-dur). Эта тема варьирующе повторяется, образуя репризу трехчастной формы. Здесь, в репризе, наряду с моментами, несколько омрачающими ее колорит, происходит дальнейшее развитие темы в сторону усиления светлого апофеозного характера.

Возвращение музыки вступления знаменует начало средней части. Развитие лирических образов направлено к гимнической кульминации, что дало основание для их синтеза в репризе всей части (раздел АВ). Между темами заметна и интонационная общность. Сравним следующие примеры:

The image shows two musical excerpts. The first, starting at measure 75, is for Violins I and II (V-ni I, II) and Violoncello/Contrabasso (V. c. C-b.). It is marked 'Poco allegro' and 'f espress. molto'. The second excerpt, starting at measure 70, is for Flute 1 (Fl. I) and is also marked 'Poco allegro'. Both excerpts show melodic lines with some syncopation and dynamic markings.

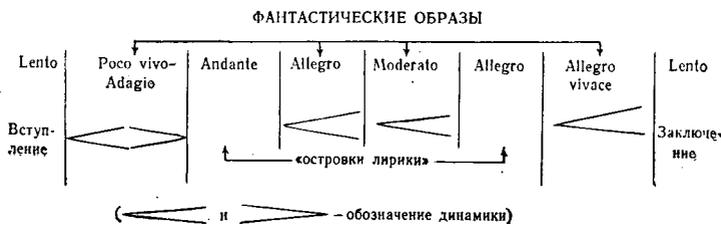
Однако характер их лирики существенно различен. Отсутствие жанровой основы, мягкость и зыбкость фонового сопровождения, характер гармонизации (значительная роль уменьшенных созвучий) сообщают оттенок иллюзорности, нереальности теме средней части. Ей предшествует эпизод, окрашенный в импрессионистские тона. Этот эпизод отличает фрагментарность тематизма, расцветченность красочными «пятнами», изысканность

оркестровки. Ярко себя проявляет в эпизоде тема фагота, напоминающая по началу фантастическую, «угловатую» тему из скерцо Четвертой симфонии Мартину. Затем, на фоне нежных переливов, мягких глиссандо, журчащих трелей у струнных и певучих аккордов духовых, она становится напевнее, ее мелодия выравнивается, обрастает полифоническими подголосками, фактура сопровождения утоньшается.

Прорыв фантастического элемента в среднем разделе лирической темы, завершающийся мрачным звучанием лейтмотива и минорных аккордов, создает яркий образный контраст. В репризе второй части снова возникает возвышенно-прекрасная лирическая тема, расцветающая в своем развитии до яркой торжествующей кульминации. Но ее победное звучание вновь резко обрывается, и короткое заключение, в котором напоминают о себе фантастические элементы, словно «свертывает» развитие, ставит под сомнение победное торжество реальности.

Драматургия финала (*Lento*, *Poco vivo — adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Moderato*, *Allegro*, *Allegro vivace*, *Lento*; *Es-dur*) построена на обострении конфликта двух основных образных сфер. Но в отличие от второй части, лирических «просветов» в финале мало. Буйство злой фантастики заполняет почти всю музыку финала, образуя ступенчатую последовательность развития со все возрастающей активностью страшных фантастических образов. Лирические образы оказываются замкнутыми в небольших эпизодах; они не имеют широкого развертывания и в них нет ничего победного, торжествующего. Это лирика, светлая, теплая — словно сбереженная в душе память о самом дорогом.

Соотношение образных сфер видно из следующей схемы строения финала:



Несмотря на то, что тематических реприз здесь нет (общность тематизма заметна лишь в обрамляющих Lento), распределение образных планов создает наглядную концентрическую форму, в которой доминирующее значение сохраняется за фантастическими образами. При этом, в Poco vivo — adagio, в Allegro и особенно в Allegro vivace с его экспрессионистски взвинченной кульминацией (на стыке с Lento) возникают остро драматические ситуации. В центральных разделах (по существу, это один раздел с двумя обозначениями темпа последовательно — Allegro, Moderato) фантастика получает стенок призрачной иллюзорности, что, главным образом, связано с динамическим уровнем (преимущественно *p*, *pp*). Кстати, именно здесь, в Moderato, включены четырнадцать тактов из «Жюльетты» (с пятого такта после цифры 12). Таким образом, контраст между самими «фантастическими» разделами усиливает в форме финала элементы концентричности.

Новый аспект в симфонию вносит вступление к финалу, запечатлевающее образ возвышенной патетики. Оно звучит как призыв к мужественному сопротивлению страданиям и бедам, как выражение непоколебимой стойкости духа. Вступительные такты Lento напоминают величественный органно-хоральный гимн, но не торжественно-строгий, а передающий огромное внутреннее напряжение чувств.

Особая значительность начального образа, обобщающего образы многих произведений Мартину, таких как «Памятник Лидице», «Полевая месса», определила и специфику средств воплощения, восходящих к традициям прошлого. Мощь органно-хорального звучания соединяется с функциональной ясностью гармонии, с типичным баховским задержанием к мажорной терции в кадансе:

77 Lento $\text{♩} = 44 - (48)$

The musical score shows a piano part with a complex harmonic structure. It begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked Lento, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

В этом вступительном построении нашли отражение неоклассические элементы стиля Мартину, которые проявляются и в *Andante* (цифра 9) финала. Музыка завершающего построения лирической темы кларнета обладает простотой и ясностью классического стиля, светлые тембры деревянных духовых словно воскрешают в памяти композитора звучание маленького органа в костеле св. Якуба. В общей драматургии финала, наряду с лирическими образами, этим моментам отведена роль антитезы зловещим образам фантастики.

Первый раздел, в котором господствуют зловещие образы фантастики (*Poco vivo — adagio*), вызывает некоторые образные ассоциации с финалом «Фантастической симфонии» Берлиоза («Сон в ночь шабаша»). Общий план этого раздела: пятитактное вступление с резким динамическим подъемом к кульминационному квартсекстаккорду *es-moll*, трубный клич, словно созывающий ведьм, разгул фантастической стихии, ее «усмирение» и переход к *Andante*. Основным средством воплощения этого содержания является богатая фоновая техника Мартину. Здесь нашли отражение и те элементы, которые участвовали в создании фонов в предыдущих частях,—полосы секундовых наслоений, параллелизмы уменьшенных трезвучий, трелеобразные фигурации, тремолирующие созвучия. В этом сплошном фоновом потоке оркестровой массы возрастает роль внетональных моментов.

Центральный и последний «фантастические» разделы — своеобразные варианты *Poco vivo — adagio*, различные по своей динамико-драматической сути. Хотелось бы отметить воздействие техники *concerto grosso* в центральном разделе (*Allegro, Moderato*), выразившееся в моторике движения, четкости кратких тематических структур, рельефной графичности их рисунка. Последний раздел — *Allegro vivace* — воспринимается как кода, пронсящаяся в стремительном темпе к последнему яростному взрыву в кульминации.

Лирические эпизоды в окружении образов мрачной фантастики ярко высветлены. Первый эпизод (*Andante*), отличен своим минорным колоритом (*b-moll*), камерностью звучания, одиноким тембром солирующего кларнета, мелодия которого слагается из нисходящих звеньев секвенции (это один из редких примеров секвентного

строения мелодии у Мартину). В ней ошутим национальный колорит. В Allegro (два такта до цифры 14) лирика лучезарна, она разлита в оркестровом многоголосии. Гармоническое развитие лирического потока насыщено плагальными кадансами, светотенями мажор-минора с преобладанием мажорных красок (Des-dur, Es-dur, g-moll, G-dur, D-dur, A-dur, G-dur) ¹⁶³.

Завершающее Lento, хотя оно и не столь развернуто как вступительное, создает в финале обрамление. Смысловая значительность его подчеркнута возвращением лейтмотива, в развитие которого в виде краткой реми-нисценции вплетаются отголоски темы кларнета.

Строгая бесстрастность заключительного хора после накаленности драматических событий в симфонии глубока по смыслу. Она заключает в себе идею просветления, катарсиса, но может означать и уход в мир умиротворенно-возвышенных эмоций.

По глубине обобщений, проникновению в сложные процессы человеческого сознания, богатству эмоциональных и психологических аспектов Шестая симфония Мартину сопоставима с крупнейшими созданиями в симфонизме XX века.

Весь путь Мартину-симфониста — путь художника ищущего, не замыкающегося в рамках однажды найденного художественного решения. Каждая симфония, являясь звеном в общей эволюции его творчества, оригинальна по замыслу, типу драматургии. И вместе с тем, принадлежащие перу композитора, обладающего особым видением мира, композитора-лирика, всегда вносящего свое личное в освещение актуальных тем современности, его симфонии — явления родственные по комплексу эмоционально-образных аспектов и стилю. Как высшее достижение инструментальной музыки чешского автора, его симфонии внесли значительный вклад в музыкальную культуру XX века.

Линию концертного симфонического жанра в американском периоде продолжают «Концертная симфония» (1949) и «Симфонietta Ла Холла» (1950). В них ска-

¹⁶³ Отметим особенность фактуры: Мартину здесь отказывается от принципа смешения тембров, который он обычно использует для создания фонов, и распределяет тематизм по группам оркестра, создавая эффект чередования инструментальных ансамблей по принципу concerto grosso.

зываются традиции венской классики. Прообразом «Концертной симфонии» (для скрипки, гобоя, фagота, виолончели и камерного оркестра с фортепиано) послужила гайдновская «Концертная симфония», которую Мартину слышал еще в Париже в 1935 году. И с тех пор она не выходила у него из головы. «Когда я в 1948 году начал преподавать в Принстонском университете,— пишет композитор,— и нашел там редкую библиотеку, тогда появилась первая мысль — найти партитуру Гайдна, и я ее действительно нашел. Когда я ее основательно изучил, впечатление от ее простоты и совершенства только усилилось. Было в ней то, что должно всегда быть в музыке: радость и скромная, неприятельная простота, что свойственно великому, простому человеку. Я действительно был вдохновлен этим произведением, и если в моей «Концертной симфонии» (в которой я использую те же солирующие инструменты, что и Гайдн) обнаружится влияние Гайдна, меня это не расстроит, это мне будет даже приятно. Я начал свою работу с желанием передать в ней, если смогу, настроение спокойной и счастливой жизни»¹⁶⁴.

«Концертная симфония» состоит из трех частей: *Allegro ma con troppo*, *Andante moderato*, *Poco allegro*.

«Симфониетта Ла Холла» (для фортепиано и камерного оркестра) была заказана музыкальным обществом городка Ла Холла в Калифорнии, в честь которого она и была названа. Это произведение также трехмерно: крайние части — *Poco allegro* и *Allegro*, средняя — *Largo*, *Andante moderato*, *Largo*. Первая часть игривая, оживленная, вся пронизанная скерцозным движением токкатного типа. Она построена по принципу постоянного обновления тематизма, хотя в ней есть черты трехчастности. В репризе слышны отголоски основной жанровой темы финала Пятой симфонии композитора. В третьей части медленное вступление скоро сменяется оживленной музыкой *Andante*. В ней есть несколько контрастных эпизодов: выразительное соло фортепиано (мелодия фортепиано включает отрезки уменьшенного септаккорда, являющиеся одной из лейтинтонаций в творчестве Мартину) на оstinатном оркестровом фоне;

¹⁶⁴ Martinů B., s. 296.

большой полифонический раздел с участием главным образом струнных; фоновый раздел с зыбкой и трепетной импрессионистской звучностью. В кульминации звучит лейтмотив музыки Мартину. В завершающем построении интересен фонический эффект: к гулким аккордам фортепиано примыкают высокие, словно фальшивые, призвуки скрипок и деревянных духовых. В третьей части (форма рондо) возвращается оживленный поток движения, в котором чувствуются жанрово-танцевальные элементы. Это рефрен. В эпизодах доминирует красочное начало, густые полнозвучные фоны с объемными нарастаниями звучности. Перед стремительной кодой снова звучит трансформированный лейтмотив.

Хотя произведения концертного жанра имеют много точек соприкосновения с симфониями, но содержание их не столь многогранно, как в симфониях. Кроме того, здесь больше ощутимо воздействие традиций *concerto grosso*, что сближает их скорее с сочинениями Мартину камерно-инструментального жанра, в которых неоклассические элементы стиля преобладают.

Неожиданным было создание в 1945 году оркестрового скерцо «Тандерболт П-47», напоминавшего об урбанистических увлечениях композитора в 20-х годах. Мартину посвятил скерцо своему другу — дирижеру Гансу Киндлеру, который его исполнил с американским Национальным симфоническим оркестром в Вашингтоне в 1947 году.

Широкий доступ к эстраде произведений концертного жанра стимулировал Мартину к созданию в Америке большого количества концертов для разных инструментов с оркестром. Его музыка обладала общительной силой, эмоциональной теплотой и искренностью, что способствовало неизменному успеху произведений Мартину у исполнителей и у публики.

Серию инструментальных концертов американского периода открывает Концерт для двух фортепиано с оркестром (февраль 1943 года). Он предназначался для исполнения двумя известными пианистами П. Любошицем и Ж. Неменовым. Ориентация на определенных исполнителей наложила свой отпечаток на замысел сочинения. В данном случае это отразилось на усилении виртуозного начала, которое, однако, никогда в произведениях Мартину не было доминирующим, но всегда

сочеталось с глубиной и выразительностью лирики, в которой обычно ярко проступает национально-жанровая природа музыки композитора, с изобретательностью темброво-колористических средств. Все это присуще и данному концерту. Неоклассические черты стиля органично соединяются в Концерте с оригинальностью гармонического мышления. Критики отмечают общность с жанром *concerto grosso* в медленной части, элементы политонального мышления в первой части, вкус к необычным диссонантным звучаниям. Вслед за этим концертом были написаны Скрипичный (1943), Второй виолончельный (1945) и Третий фортепианный (1948) концерты, «Концерт-рапсодия» для альта с оркестром (1952); незадолго до возвращения в Европу Мартину закончил Концерт для скрипки и фортепиано с оркестром (1953). Несколько подробнее рассмотрим Скрипичный и Третий фортепианный концерты как особенно интересные в этом жанре сочинения американского периода.

Концерт для скрипки с оркестром¹⁶⁵ посвящен американскому скрипачу Мише Эльману, который исполнил его в январе 1944 года с Бостонским симфоническим оркестром (дирижер С. Кусевицкий).

Яркая эмоциональность образов, красота и выразительность скрипичной кантилены, свободная импровизационность выдвинули концерт в ряд лучших опусов композитора и определили широкую популярность этого произведения. В нем соединились сочный и трепетный лиризм, вобравший славянскую открытость и искренность, патетическая приподнятость, богатство оркестровой палитры. Истоки лирики Мартину заложены в эмоционально теплой и мягкой чешской песенности. Ею проникнуты первая и вторая части концерта. Мужественную торжественность, доходящую иногда до трагедийного пафоса сообщают музыке концерта мощные, «органные» звучания. Величественные аккорды органичных тембров во вступлении и в репризе первой части составляют антитезу лирическим образам этой части. Красочность ярче всего проступает в фактурно-фоновых

¹⁶⁵ Первая проба в этом жанре относится к началу 30-х годов. Скрипичный концерт, посвященный американскому виртуозу Самюэлю Душкину, не был закончен.

моментах — то импрессионистски хрупких (кода первой части), то динамически активных — в развивающих разделах формы. Чертами чешской танцевальности отмечен финал концерта, блистательно виртуозный, ритмически импульсивный, проникнутый задорным и жизнерадостным тоном. В концерте заметно проявились черты *soperto grosso*: средний раздел третьей части по типу изложения, фактуры, тематизма представляет собой характерный образец концертной музыки эпохи Вивальди, Корелли, Баха.

Черты импровизационности сказываются в свободном обращении с традиционными формами, в обилии тематизма, постоянно обновляющегося в результате прорастания новых тематических элементов в процессе развития. Импровизационное начало вносят и сольные скрипичные каденции (в первой и третьей частях).

Оркестровое *tutti* (*Andante*) с остро диссонантными аккордами, создающими впечатление грандиозности, и лирический широкий запев-речитатив скрипичной каденции составляют драматический остов вступительного раздела первой части.

Тематизм главной партии формируется в сольной каденции, подготавливающей начальные интонации темы. Мелодический импульс главной темы — в секундовом распеве, который развертывается затем в мелодию широкого диапазона:

78 [Andante]
espr. cantabile

В своем развитии эта тема благодаря отсутствию цезур, структурного членения на фразы уподобляется бесконечной, парящей мелодии. Развитие темы осуществляется волнообразно — с плавными, пластичными подъемами и спадами мелодического движения и рас-

средоточенными кульминациями. Ее свободная метрическая организация с частыми сменами размера ($3/4$; $2/4$; $4/4$), опевание мажорной и минорной терций, плагальные гармонии — характерны для облика лирических тем Мартину. В соотношении гармонических функций главенствует принцип терцовости и плагальности в пределах натуральных ладов. Типичные гармонические обороты:

а) с восходящим терцовым ходом в мелодии:



оборот каденционного типа:



Средний раздел (*Poco allegro*) предваряется обнаженным унисоном энергичной оркестровой темы архаично-сурового колорита. В дальнейшем изложении этой темы вскрывается ее внутренний динамизм; сбивчивая синкопированность ритмики, учащение тональной пульсации (*es-moll*, *e-moll*, *g-moll*, *B-dur*, *b-moll*, секвенция, *a-moll*, *E-dur* = *DD* к *d-moll*), постепенное уплотнение оркестровой фактуры обуславливают активное движение к кульминации и ее динамическую яркость. Со вступлением солирующей скрипки в развитие вовлекается новая тема, интонационно родственная главной, являющаяся как бы ее скерцозным вариантом. Танцевальная, задорная, она становится преддыктом к экспрессивной

лирической теме (d-moll, cantabile), проведение которой завершается виртуозным разделом.

Реприза сокращена, экспрессивна, обобщает в себе тематизм вступления и главной темы. Кода — область спокойной, просветленной и мягкой лирики.

Первая часть представляет интерес и с точки зрения гармонического языка Мартину. Здесь нет централизации основной тональности. Многообразное проявление ладовой переменности (преимущественно с участием тоналностей субдоминантовой сферы), тональная децентрализация приводит к сосуществованию, почти равноправному, нескольких тоналностей, что создает ощущение зыбкости и мягкости ладо-гармонического развития. В этой части концерта проявился принцип рассредоточенного тонального центра, ибо значение тонической функции принимают на себя и оспаривают три тоналности — c-moll, g-moll и d-moll. Взаимодействие и логика соотношения этих тоналностей допускают различную трактовку¹⁶⁶. Ослабление тонального центра нередко выражено в том, что музыкальное построение, начавшись в одной тоналности, завершается в иной (например, главная партия первой части: d-moll — As-dur), что также связано с переменной ладовой системой.

Следует отметить и характерные для гармонического языка Мартину моменты полифункциональных наслоений. В следующем примере, взятом из среднего раздела первой части, верхний пласт обрисовывает d-moll (как временную тонику), а нижний — b-moll — B-dur (как ее субдоминанту):

¹⁶⁶ Так, если исходной тоналностью считать c-moll (ибо весь вступительный раздел концерта написан в c-moll), то G-dur в завершении первой части (как подменное трезвучие g-moll) будет ее доминантой. В противном случае, то есть если за основную тоналность принять g-moll, то c-moll вступления рассматривается как ее субдоминантовая сфера.

Наряду с этим, ориентация на тоналность первого проведения главной темы первой части позволяет принять за центральную тоналность a-moll, которая представлена своей доминантой (V⁹) в скрипичной каденции-предыкте и субдоминантой (II⁵₆ — лейтгармония всей части) в первых тактах темы. Чисто слуховое восприятие музыки первой части не разрешает проблемы главного тонического устоя; каждая из вышеуказанных тоналностей воспринимается как временная тоника.



Характерен прием параллельного движения аккордовыми комплексами, например, параллелизмы трезвучий, секстаккордов и т. д.

Вторая часть (*Andante moderato*, сложная трехчастная форма) выдержана в светлых пасторальных тонах, камерна по звучанию. Элегичная мелодия у поющих деревянных духовых на фоне шелестящих пассажей струнных определяет характер развернутого вступления. Тональное развитие исключает интенсивность модуляционных сдвигов; здесь преобладают диатонические гармонии, в пределах основной тональности B-dur, но встречаются и ладовые отклонения в тональности II, VI ступеней. Сольная партия развивает тему оркестрового вступления, которая благодаря пентатоническому строению звучит особенно спокойно и безоблачно. Мелодия скрипки широко распеваётся, расцвеченная тонкими гармоническими нюансами, мажоро-минорными наклонениями, неожиданными разрешениями одинаковых построений в разные тональности. Средний раздел воспринимается как контрастный образ; характер его тематизма, тип мелодического движения отражают воздействие старинной концертной музыки.

Блестящий жанрово-танцевальный финал (*Roco allegro*) можно сопоставить с финалами скрипичных концертов Бетховена, Брамса, Дворжака. Его отличают многообразие тематизма, импровизационная свобода развития, смены лирических и виртуозных разделов, складывающихся в форму, близкую сложной трехчастной. Активный ритмический импульс заключен уже во вступительных тактах оркестра, где формируются начальные интонации главной темы солиста, энергичной, ритмически заостренной, украшенной сверкающими трелями. Образная конкретность этой темы связана с ее жанровой природой, с претворением чешских, а в развитии темы — венгерских танцевальных ритмов. Средний раздел включает в себя скерцозный оркестровый эпизод

с темброво-колористическими эффектами, лирическую синкопированную тему скрипки, которая варьируется при повторном проведении; оживленный раздел с бравурными пассажами солирующего инструмента, сменяющийся оркестровым предыктом к репризе. Реприза сокращенно и варьированно излагает материал экспозиции, но общие масштабы заключительного раздела укрупняются благодаря лирической сольной каденции и расширенной коде (*Allegro*).

Из пяти фортепианных концертов Мартину лишь один — Третий — приходится на американский период (март 1948 года, Нью-Йорк). От двух предыдущих фортепианных концертов его отделяют многие годы. При первом обращении к этому жанру (1925) Мартину находился у истоков неоклассической линии своего творчества. Второй фортепианный концерт (1934) был создан в то время, когда основные тенденции в творчестве композитора уже определились, и он искал пути к синтезу. Поэтому в Концерте ярко проявляются черты, характерные для зрелого стиля Мартину. Йиржи Валек в предисловии к клавиру Концерта отмечает общий жизне-радостный тон, «чувство жизненной полноты» и претворение чешских национальных традиций.

Ко времени создания Третьего фортепианного концерта (1948) Мартину уже был автором пяти симфоний, доминирующей темой которых была тема родины, войны и мира. Третий фортепианный концерт унаследовал многое от идейного содержания симфоний, как и большинство сочинений позднего Мартину. Он посвящен той же теме — это мечты и воспоминания о родине и отзвуки недавних событий, но воплощена эта тема иначе, ибо в концерте ярче, чем в симфониях (исключая Третью), выразилась неоклассическая тенденция творчества композитора.

Отчетливо проступают тематические связи Третьего фортепианного концерта с симфониями Мартину на основе лейтмотивизма. В момент одной из самых напряженных кульминаций концерта (в средней части¹⁶⁷) звучность словно прорезается пронзительным тембром трубы — «во весь голос», с обнаженной экспрессией зву-

¹⁶⁷ Кульминация приходится на «точку золотого сечения» концерта.

чит лейтмотив Мартину, лейтмотив его трагического героя¹⁶⁸.

Музыка концерта драматически конфликтна, с уклоном подчас в трагедийную сферу. В ней ошутимо также стремление к созданию тонких колористических эффектов; многие темы концерта отмечены чешским колоритом, без которых уже трудно представить себе сочинения этого композитора 40-50-х годов. Однако классическое в концерте акцентировано. Особенно заметна общность с Брамсом¹⁶⁹, а через Брамса и с Бетховеном. В концерте слышна лирическая приподнятость музыки Брамса, бетховенская героическая патетика. В тематизме второй части проступает также связь с Бахом.

В концерте три части — Allegro (B-dur), Andante poco moderato (F-dur); Moderato, Allegro (B-dur). План цикла достаточно традиционен. Первая часть, написанная в форме сонатного allegro без разработки, является драматургическим стержнем всего концерта; действительные образы этой части внедряются в наиболее острые, кульминационные моменты Andante и финала. Так, второй элемент главной партии звучит снова перед каденцией в финале. Имеются и другие тематические связи в цикле. Например, главная тема второй части послужила материалом эпизода в финале, где она выступает в новом качестве, преобразуясь в порывистый скерцозный образ. Пронизанность концерта лейтинтонацией подчеркивает монотематический замысел сочинения. Он обнаруживается при сравнении основных тем концерта. Трехзвучная интонация из главной партии первой части оказывается общей для побочной партии, темы средней части Andante и рефрена финала. Характерность ее ритма, как правило, сохраняется во всех вариантах, за исключением темы финала.

Проникнутое драматическим пафосом оркестровое вступление содержит в себе элементы будущей главной партии. Разрастающаяся волна динамического развития приводит в кульминации к мощным и торжественным аккордам, представляющим собой гармонические

¹⁶⁸ Лейтмотив, как отмечалось, имеет различные варианты; здесь особое выразительное значение приобретает интервал уменьшенной терции.

¹⁶⁹ Возникают, в частности, аналогии с концертом для фортепиано с оркестром (B-dur) Брамса.

последования каденционного типа¹⁷⁰. Действенная, драматически активная главная партия типом контраста и строением напоминает многие темы фортепианных сонат Бетховена зрелого периода. В ней два элемента — восходящий бравурный пассаж арпеджированного типа и аккордовое завершение, прерывающее стремительный взлет шестнадцатых. В трехзвучной фразе этого завершения, близкой по характеру к интонации вздоха или жалобы, и заключена лейтинтонация концерта:



Приподнятым, жизнеутверждающим тоном напоена непосредственно примыкающая к главной новая тема, близкая по характеру побочным партиям Мартину, но которая здесь воспринимается как результат развития главной темы¹⁷¹. Тема изложена в терцовых дублировках в мягко синкопированном ритме. В роли побочной партии выступает лирическая тема в e-moll, которая начинается как обращение главной — нисходящим арпеджированным движением шестнадцатых¹⁷²:



¹⁷⁰ Характерная для вступительных разделов в сочинениях Мартину особенность заключается в преобладании субдоминантовой сферы.

¹⁷¹ И. Валек считает эту тему побочной, но ее положение в форме подвергает это сомнению.

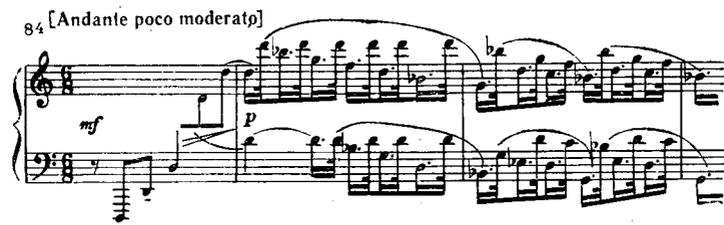
¹⁷² Отсутствие яркой тематической антитезы говорит о приближении этого фортепианного концерта к традициям раннего концерта.



Дальнейшее развитие темы основано на ритмически-заостренной лейтинтонации. Преобразованная в героико-драматический образ, эта тема завершает экспозицию.

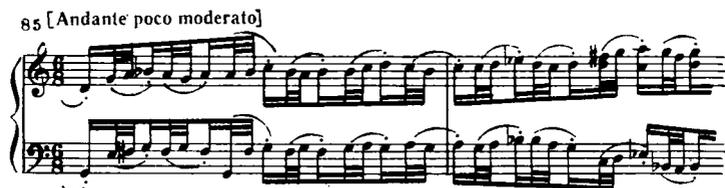
В репризе, отделенной оркестровым эпизодом (на материале вступления), на месте связующей партии возникает длительно развиваемая новая лирическая тема. Сходство ее с побочной заметно в интонационном родстве основного тематического зерна. Роль ее в форме первой части состоит в привнесении яркого контраста, которого не было в экспозиции.

Облик второй части (трехчастная форма с развивающей средней частью) определяется сосредоточенной в своей печали, хрупкой основной темой, не лишенной и элемента звукописности. Изложенная двухголосно в пунктирном ритме, эта тема накладывается на строго размеренное движение шестнадцатых в оркестре¹⁷³:



¹⁷³ В Andante, так же как и в первой части, Мартину избегает в начале показа основной тональности. Она не появляется ни во вступительных тактах, в которых преобладают неустойчивые гармонии, ни в главной теме, выдержанной в g-moll; тональности B-dur, Es-dur, Ges-dur (нотированный как Fis-dur), временно принимающие на себя значение тоники, входят в субдоминантовую сферу основной тональности — F-dur. Появление F-dur в развернутом заключительном построении (собственно в фортепианной каденции) воспринимается как свежий колористический момент. Кстати, сама каденция наполнена тонкими гармоническими красками; этим, а также своей фактурой (переливающиеся фигурации), она напоминает фортепианную каденцию перед репризой в первой части B-dur'ного фортепианного концерта Брамса.

В продолжении этой темы ярко проступает сходство с музыкой Баха (например, аналогичные построения есть в фугах g-moll, b-moll из первой части «Хорошо темперированного клавира»):



Фоново-изобразительные, красочные построения, чаще с оттенком изящной скерцозности, чередуются в Andante с более энергичными активными эпизодами. Впечатление красочной, утонченной звукописи оставляет эпизод в средней части Andante: на трепетном гармоническом фоне оркестра (повторяющаяся доминантовая гармония B-dur'a) словно разноцветные блики мозаики высвечиваются мелодические изгибы в фортепианной партии. Эффект этот рождается в результате удачно найденного тембрового и полигармонического контраста между партиями солиста и оркестра.

В финале (свободно трактованная форма рондо) преобладает народно-жанровое начало. Своеобразие финала — в обилии тематизма, в его калейдоскопической множественности, особенно внутри эпизодов. Все темы охвачены единым стремительным скерцозным движением, проносятся легко и блестяще, органично следуя одна за другой.

Начальные элементы темы рефрена формируются в оркестровом вступлении. Эта типичная для рефрена тема с закругленными мелодическими фразами, подвижная, бойкая, напоминает польку:



В финале Мартину исключительно изобретателен в отношении ритмической организации тематизма. Это выражается не только в разнообразии ритмов и в органичности, плавности смен ритмо-формул, но и в характере ритмического взаимодействия партии солиста и оркестра. Фортепиано и оркестр посредством комплементарной ритмики оказываются слитыми в едином потоке музыкальной ткани; при этом достигается легкость, прозрачность звучания.

Третий фортепианный концерт посвящен Рудольфу Фиркушному; им он впервые и был исполнен в 1949 году в Далласе.

Обращение к национальным чешским традициям, чешской народной поэзии всегда шло параллельной ветвью в творчестве Мартину, в каком бы направлении оно ни развивалось. В американский период работе над Первой симфонией сопутствует создание циклов из шести песен на тексты моравской поэзии, получивших название «Новый Шпаличек», «Песенки на одну страничку» и «Песенки на две странички». Их музыкальный стиль характеризует близость к фольклорным традициям, желание сохранить колорит звучания народных песен, донести аромат и прелесть народного песнетворчества.

Простота мелодических фраз, основанных часто на трихордовых попевах и поступенном движении, диатоническая ясность, упрощенность гармонического языка, включение плагальных оборотов — отличительные признаки песен этих циклов, оставляющих впечатление эмоциональной открытости, особой искренности, доверчивости. В качестве типичного образца можно привести песню «Росинка» из цикла «Песенки на одну страничку»:

87 *Andante poco moderato*

Stu-něč - ko zachadi za les ja-vo-ro-vý, a ro-sička pa-dá,

При сравнении обработок народных песен или песен, созданных композитором в стиле народных, со многими темами (чаще лирическими) из его произведений других жанров, обращает на себя внимание их разительное сходство — интонационное, ритмическое, гармоническое. Иногда композитор использует в своих сочинениях песни, написанные ранее. Так, одна из мелодий цикла «Новый Шпаличек» получила второе рождение в трио второй части Четвертой симфонии.

Названия отдельных инструментальных сочинений, таких как «Чешская рапсодия» для скрипки и фортепиано, посвященная Фрицу Крейслеру (1945), «Три чешских танца» для двух фортепиано, цикл «Чешские мадригалы» для смешанного хора на тексты из чешской поэзии сами говорят о национальных истоках их стиля.

Камерное творчество в американском периоде пополнилось большим числом сочинений. Оно развивалось в основном по тем линиям, которые были проложены в 30-е годы. Но классификация камерной музыки по определенным тенденциям здесь еще более условна, так как признаки различных стилистических направлений представлены в большинстве сочинений в органичном сплаве, и разница лишь в акцентах. Так, неоклассическое больше ощутимо в «Вариациях на тему Россини» для виолончели и фортепиано (1942), национальные традиции — в «Чешской рапсодии» для скрипки и фортепиано (1945), типовые формы современного письма ярче выступают в «Трех мадригалах» для скрипки и альты (1947) в противовес, казалось бы, названию. В некоторых случаях стилистические тенденции более дифференцированно распределяются между частями цикла. В трехчастных произведениях крайние части чаще основываются на технике *concerto grosso* во взаимодействии с национальными чешскими чертами в тематизме (жанрово-танцевальное начало, лирическая песенность), а средняя — отражает воздействие специфики современного полифонического письма. Среди таких сочинений — Седьмой струнный квартет (1947), Трио *S-dug* для фортепиано, скрипки и виолончели (1951), посвященное Леопольду Манесу — известному педагогу и другу композитора. Однако все эти черты составляют единое целое — специфику стиля Мартину.

Список камерных сочинений этого периода можно продолжить. Для фортепиано им написаны полька и шестнадцать этюдов (1945), «Импровизация» (1951), цикл пьес «Букинисты с набережной Малакэ» (1948), посвященный супруге композитора. К числу ансамблей для фортепиано и различных инструментов относятся Соната для флейты (1945), Третья соната для скрипки и фортепиано (1944), Третья соната для виолончели и фортепиано (1952), Второй квинтет для струнных и фортепиано, Соната-мадригал для флейты, скрипки, фортепиано (1942), Трио-соната для флейты, виолончели и фортепиано (1944). Пять коротких пьес в форме мадригала, названные композитором «Мадригалльные стансы» (1943), Мартину посвятил А. Эйнштейну, величайшему ученому и любителю-скрипачу. Кроме Седьмого струнного квартета, здесь написаны Первый фортепианный квартет (1942), Квартет для гобоя, скрипки, виолончели и фортепиано (1947), Шестой струнный квартет (1946), исполненный на «Музыкальном симпозиуме» в Гавардском университете в 1947 году наряду с произведениями Хиндемита, Шёнберга, Малипьеро, Копленда.

Одно из лучших произведений в этом жанре — «Токката и две канцоны» (1946), предназначенное для Пауля Захера и Базельского симфонического оркестра. Мартину избирает здесь камерный оркестровый состав. В связи с этим произведением композитор вновь возвращается к характеристике *concerto grosso*: «...здесь мы сталкиваемся с прочными основами чистой музыки, или проще — с музыкой самой по себе»¹⁷⁴. Противопоставляя особенности этого жанра некоторым чертам современной музыки, он далее замечает: «Меньше чрезмерно откровенных эмоций, меньше шума и больше музыки в поэтической форме»¹⁷⁵. Это замечание целиком определяет характер музыки «Токкаты и двух канцон». Сочинение представляет собой лирическую и поэтическую фантазию, изложенную в свободной импровизационной форме.

Первоначальный замысел предполагал создание канцон как «легких, веселых и совсем простых песен»¹⁷⁶. Но включение их в трехчастный симфонический цикл,

¹⁷⁴ Martinu B., s. 294.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid., s. 295.

в котором первая канцона заняла место медленной части, а вторая — финала, потребовало усиления их смысловой и выразительной функции.

Радостно-оживленная музыка первой части (Токката, *Allegro moderato*) изобилует красочными фоновыми построениями, которые чередуются с лирическими эпизодами, образуя трехсемичастную форму с чертами рондо. Первый раздел пронизан равномерным фигурационным движением струнных, окутанных гулкой звучностью рояля в низком регистре. Моменты динамического нарастания подобны «разбуханию» органных звучностей. Светлая лирическая тема выдержана в традициях моравской песенности (плавность синкопированной мелодии, плагальные ходы с IV ступени на I, диатоническая основа).

Если первая часть цикла обрисовывает внешний план произведения, то во второй части (Канцона I, *Andante moderato*) углубляется лирико-психологический аспект. В основной теме (у фортепиано соло), являющейся рефреном в форме *Andante*, чувствуется ориентальный колорит. Вместо контрастных, самостоятельных эпизодов — здесь развивающиеся разделы. Первый эпизод напоминает сосредоточенные *adagio* в старинных инструментальных циклах. Во втором эпизоде интенсивное развитие мелодической линии у струнных образует яркую динамическую волну с «озаренной» кульминацией. Третий эпизод интересен полифонизацией фактуры, включением плагальных кадансирующих оборотов, свойственных гармонии Мартину, а также претворением черт жанра *concerto grosso*.

Финал (Канцона II, *Allegro*) в силу яркости драматических контрастов, симфонического принципа развития тематизма выходит за рамки камерного стиля. Форму финала составляют чередующиеся контрастные эпизоды, отличные по тематизму, фактуре, динамике. Импульсивная порывистость и активная моторика движения, экспрессивная лирика и светлая кантилена струнных, мрачные *solí* духовых и одинокое, печальное *solo* скрипки, гудящие колокольные остинато и концертная виртуозность фортепианной партии, — все это составляет сложный комплекс музыкальных образов финала.

Представляется, что название третьей части — Канцона — имеет более условный характер, чем название

второй. Что же касается первой части, то она, пронизанная токкатным движением, с преобладанием общих форм развития в тематизме, в большей мере соответствует названию. Названиями частей Мартину скорее хотел определить общий характер произведений и сходство его в отдельных чертах стиля со старинной музыкой.

Первое исполнение этого сочинения состоялось в Базеле в январе 1947 года.

Интенсивная работа Мартину в симфоническом и камерно-инструментальном жанрах объясняет небольшое (сравнительно с парижским периодом) количество сценических произведений, написанных в Америке: это две телевизионные оперы и один балет.

Сюжеты для своих опер композитор находит в произведениях русской классики, с которой он был хорошо знаком. Для одноактной оперы «Чем люди живы» (1952) по рассказу-притче Л. Толстого Мартину сам написал либретто. Выбор сюжета свидетельствует о его интересе к морально-философским проблемам. Исполнительский состав оперы: семь певцов, чтец, хор и оркестр. К ней ведут нити от одной из его ранних опер «Легенды о Марии». В целом стиль оперы свидетельствует о стремлении композитора к простоте и ясности. В 1952 году была закончена вторая, двухактная, опера «Женитьба» (по Гоголю), также на либретто автора. Заметим, что эта опера не имела прообраза в оперном творчестве Мартину. С помощью простых музыкальных средств здесь композитор достигает большой остроты пародирования. Премьера «Женитьбы» в феврале 1953 года в Нью-Йорке прошла, по словам автора, «весело и остроумно». Тематизм обеих опер отмечен национальным колоритом. Так, например, в кульминации оперы «Женитьба» звучит веселая подвижная чешская полька.

Для американской танцовщицы Марты Грэхэм и ее ансамбля в 1948 году Мартину пишет балет «Душитель». Первое представление состоялось в том же году на Американском фестивале танца в Нью-Лондоне.

Сразу же по окончании войны Мартину намеревался вернуться на родину, тем более, что неоднократно получал приглашение из Праги занять место профессора композиции в Академии музыкального искусства. Он

был глубоко взволнован и воодушевлен открывшимися перспективами. «Наконец у меня появилась возможность в будущем сочинять что-то для себя, и предвестие этому — приближение к Европе. Я хочу туда хотя бы уже для того, чтобы работать для будущего поколения, — я должен отдавать то, чему научился, — непосредственно, если это возможно, а если нет, то косвенно»¹⁷⁷, — писал Мартину М. Шафранеку в июле 1945 года.

Но осуществлению планов препятствовали многие обстоятельства. Контракты, в которых он был заинтересован, незавершенные творческие планы, исполнения его произведений, на которых он хотел присутствовать, задержали Мартину в Америке еще на несколько лет. Среди этих причин было еще одно трагическое обстоятельство, которое едва ли не стоило ему жизни — в результате несчастного случая Мартину получил серьезные травмы, следы их давали себя чувствовать еще многие годы.

В 1953 году окончательно созрело решение вернуться в Европу. В начале мая Мартину приезжает в Париж.

¹⁷⁷ Цит. по кн.: Šafánek M., S. 281.

Глава пятая

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕВРОПУ. НА ВЕРШИНЕ МАСТЕРСТВА (1953—1959)

Мартину обладал неиссякаемой творческой энергией и в последние годы жизни был полон новых замыслов. Он работал невероятно много, да и объективные жизненные обстоятельства требовали от него большого напряжения сил. По прибытии во Францию в мае 1955 года Мартину был приглашен в Брюссель для участия в жюри Международного конкурса композиторов¹⁷⁸. Вскоре он снова выезжает в Америку, где ведет класс композиции в нью-йоркской школе имени Манеса и в институте Кёртиса в Филадельфии. С 1956 по 1957 год Мартину — профессор Американской музыкальной академии в Риме. Это было признанием заслуг композитора. Однако ни занятость педагогической работой, ни насыщенная переездами жизнь не могли отвлечь его от главного — творчества. Сфера интересов его по-прежнему обширна: новые оперы, симфонические произведения, кантаты и сочинения камерно-инструментального жанра следуют одно за другим. Произведения последних лет характеризуются философской направленностью содержания; они явились результатом раздумий композитора о смысле человеческой жизни, окружающего мира. В них заметны преемственные связи с сочинениями предыдущего десятилетия.

Прежде всего эта направленность музыки Мартину ощутима в симфоническом жанре, который, в целом, стал носителем обобщающих идей его творчества. В нем концентрируются основные образные аспекты и основ-

¹⁷⁸ Среди членов жюри конкурса были Надя Буланже, Рикардо Малипьеро, Франк Мартен и другие.

ные стилистические тенденции. Четыре программные симфонические поэмы — «Фрески Пьеро делла Франческа», «Скала», «Притчи» и «Три эстампа» — получили импульс от «Симфонических фантазий» (Шестой симфонии). В основе этих сочинений та же обобщенность философской мысли, но наличие программы обуславливает более свободную форму изложения, усиление красочного начала. А усиление колористических моментов в музыке Мартину часто связывается с более ярким претворением импрессионистических черт, которые теперь выступили в новом качестве. Своеобразие новых замыслов не отвечал уже жанр симфонии с ее типизированной последовательностью частей, завершенностью форм. Симфонические поэмы свидетельствуют о тяготении Мартину к свободным сквозным композициям.

Обращаясь к произведениям литературы и живописи, в которых заложены глубокие, вечные проблемы, композитор не ставит своей целью последовательное развертывание сюжета. Ему нужна общая мысль и поэтическое настроение; подчас программа дается им после того, как музыка уже написана¹⁷⁹.

Музыка поздних поэм и выбор к ним программ выражают свойственный Мартину утонченный интеллектуализм, склонность к аллегории, поэтической созерцательности и свидетельствуют об эстетски-созерцательном характере его философии. Об этом говорит его обращение к живописи раннего Возрождения, причудливым формам старинной китайской поэзии, цитатам из произведений Экзюпери, Невё. Среди таких произведений наибольшего внимания заслуживают «Фрески Пьеро делла Франческа» и «Притчи».

Замысел «Фресок Пьеро делла Франческа» возник во время путешествия Мартину по Италии в 1954 году. В Ареццо ему довелось видеть стенную роспись церкви Сан Франческо, принадлежащую кисти знаменитого художника раннего Возрождения Пьеро делла Франческа. Творения, проникнутые спокойным и величественным созерцанием и отражающие объективность мироощущения художника, произвели глубокое впечатление на Мартину. «Людам Пьеро, отличающимся чисто эпическим спокойствием, — как пишет советский искусство-

¹⁷⁹ См., например, эпитафии к двум последним частям «Притч».

вед В. И. Лазарев, — неведомы треволнения, страсти, аффекты. Им абсолютно чужды драматические коллизии. Во всех них есть что-то от бесстрастия стоического мудреца... Серьезные и сосредоточенные, они торжественно выступают перед нами, полные веры в себя и в разумность окружающего их мира»¹⁸⁰. Из этого становится понятным, что привлекло композитора в искусстве итальянского художника. Он писал: «...восхищаясь этим художественным произведением, я пытался передать музыкой его торжественно-холодное спокойствие и сумрачность, красочную атмосферу, полную скрытой, спокойной и впечатляющей поэзии...»¹⁸¹.

Три симфонические поэмы, составляющие трехчастный цикл «Фресок» Мартину (завершены в 1955 году), самым обобщенным образом связаны с фресками Пьеро и почти лишены сюжетной изобразительности. Известно лишь, что поводом к их созданию послужил цикл фресок Пьеро «Легенда о животворящем кресте», основанная на библейских преданиях. Первая часть вдохновлена фреской, изображающей царицу Савскую и царя Соломона, во второй — воссоздана картина сна императора Константина, а в третьей части отражено общее впечатление от фресок художника.

Программа трактуется очень свободно и обобщенно. Не стесняя инициативы автора, она дала возможность богато и глубоко раскрыться его фантазии, чтобы запечатлеть ту необычайно тонкую по колориту, величественно-торжественную атмосферу творений Пьеро, о которой писал сам композитор. В музыке Мартину эта атмосфера рождается постоянно возникающими перед внутренним взором композитора смутными очертаниями сумеречного пейзажа, горделивой и поэтической красотой лиц из фресок и дополняется моментами личных раздумий. Слово Мартину ищет контакта между миром загадочных, исполненных таинственного очарования образов, из глубины веков взирающих с фресок Пьеро, и своим собственным миром ощущений. В обобщенном выражении тема этого сочинения — прошлое, неведомый мир образов древности, запечатленный мастером Возрождения, в восприятии современного художника.

¹⁸⁰ См. предисловие к альбому репродукций с картин Пьеро дела Франческа. М., 1956, с. 13, 14.

¹⁸¹ Цит. по кн.: Мигуле Я. Богуслав Мартину, с. 64.

Стиль «Фресок Пьеро делла Франческа» определяется близостью к жанру программной импрессионистской поэмы. Черты поэмности, связанные с наличием программы, сказались в своеобразном строении цикла, где каждая часть воспринимается как завершенная, самостоятельная пьеса, в картинно-повествовательной форме изложения, образно-эмоциональном единстве цикла.

Созданные по мотивам произведений живописи, они имеют много сходного с теми сочинениями импрессионистов, для которых так важен момент зрительного восприятия — впечатления от полотен художников, созерцания вечно меняющихся картин природы. Можно вспомнить в связи с этим «Эстампы», «Ноктюرنы», «Море» Дебюсси, «Игру воды», «Отражения» Равеля и другие сочинения¹⁸², где присутствует картинность, поэтическая созерцательность, тончайшая пейзажная звукопись. С произведениями импрессионистов связывают «Фрески» и своеобразие ориентального колорита, обусловленного восточными мотивами сюжетов, и тонко претворенная жанровость, которая то проступает рельефнее, то словно пробивается сквозь дымку иллюзорно-фантастических звучаний. Так, вторая фреска воспринимается как рожденная сновидениями картина шествия, а третья ассоциируется с неким фантастическим танцем, с музыкой древнего Востока. И то, что определяет его национальное своеобразие, то есть претворение черт чешской лирической песенности (в первой части) и танцевальности (в третьей части), не выпадает из общего импрессионистского контекста.

Импрессионистские черты отражены в близости жанру программной импрессионистской поэмы. Под этим понятием подразумеваются программные оркестровые произведения импрессионистов типа «Послеполуденного отдыха фавна», «Ноктюрнов», «Моря» Дебюсси, «Испанской рапсодии» Равеля, которым свойственны поэмные признаки формы (свободное сквозное развитие при относительной завершенности внутренних разделов). В от-

¹⁸² Особая восприимчивость Мартину к произведениям изобразительного искусства объясняется тем, что композитор сам серьезно увлекался живописью, писал красками. Среди родных Мартину были художественно одаренные люди: его старший брат Франтишек Мартину стал профессиональным художником.

личие от поэзных форм Листа, здесь нет столь ярко выраженного монотематизма и сонатности. Черты поэжности наблюдаются в трактовке формы, в тематизме, в импровизационном потоке музыкальной ткани, в изысканной оркестровке. Хотя в сочинении есть и протяженные темы, в целом ему свойственна фрагментарность, мотивная дробность, изощренность фигуративной техники. Многообразие ритмических (нередко остинатных) рисунков образует в своем сплетении единый слой музыкальной ткани, чему способствует принцип комплементарности тематизма и ритмики.

Эти особенности прежде всего характеризуют фактуру фоновых построений. Фоновые образования встречаются и в начальных разделах формы, которые часто имеют прелюдийный характер, и в развивающих построениях. Градации выразительных оттенков в фонах чрезвычайно многообразны. Наряду с фонами зыбкого, мягкого звучания имеются фоны с густой, «органичной» фактурой.

В первой части «Фресок», написанной в сложной двойной двухчастной форме¹⁸³, фоны сосредоточены в первом, вступительном по характеру разделе *Andante poco moderato* (A), который своим импровизационным строением контрастирует с более оформленным и жанрово-определенным разделом *Poco moderato* (B). Здесь они образуют восходящую линию развития от несколько сумрачного, иллюзорного по колориту начального построения к ярко кульминирующему стремительному потоку, вливающимся в новый раздел формы. Вначале основная тональность *es-moll* едва лишь просвечивает сквозь пелену секундовых наслоений и уменьшенных созвучий. Дальнейшее развитие музыки приобретает большую тональную и фактурную определенность. Предыктовый эпизод к разделу B — новый вариант фоновых образований, обладающих большей динамической активностью, сложной, остро акцентированной ритмикой, плотной фактурой оркестрового *tutti*. Построение с типично импрессионистской, словно застывшей и приглушенной звучностью, возникают в среднем (раз-

¹⁸³ Ее схема: АВ→с А₁В₁+Coda. Ее особенности заключаются в наличии разработочного раздела, где появляется новая тема, и в слиянии раздела В₁ с кодой. Некоторую аналогию можно видеть в форме «Народного праздника» из «Испанской рапсодии» Равеля.

работочном) разделе — Andante, который снова погружает в атмосферу зыбких, сумрачных звучаний начала «Фресок»: красочная смена фоновых волн со взлетами фигуративных пассажей, глissандо арф, тревожными триольными и пунктирными ритмами.

Контрастна этим импрессионистским образам первой части лирическая побочная тема у струнных с чертами чешской песенности (она диатонична, дана в терцовых и секстовых дублировках):

Poco moderato $\text{♩} = 60$

88 *V-ni I*

f espr. cant.

Третий контрастный план этой фрески составляет новая тема в разработочном разделе, основанная на интонациях лейтмотива Мартину (*b—as—ces—b*). Ее мелодия у солирующего английского рожка речитативна и интонационно сложна (включает почти все ступени хроматического звукоряда). И хотя этой теме свойственна бóльшая психологическая заостренность, ее можно сравнить с темой фавна из «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси, ибо в ней также чувствуется — правда, едва уловимый — колорит ориентальных пряных звучаний.

Вторая часть (Adagio, свободно трактованная форма рондо) воплощает картину приближающегося шествия. Выбор жанра марша, фанфарно-героические интонации, проступающие в главной теме, можно соотнести с программой этой пьесы — сновидениями императора Константина (если предположить картину битвы). В этой фреске ярче чувствуется импрессионистская окрашенность, благодаря утонченно звукописным и сонорным эффектам. С этим связана и бóльшая сглаженность контрастов по сравнению с крайними частями цикла. Изощренные фактурно-оркестровые средства использованы для создания эффекта отдаленности, смутных сновидений. В мягкой «пастельной» фоновости начала

Adagio лишь едва проступают очертания основной h-moll'ной темы:

89 Adagio $\text{♩} = 68$

Cl. in C
Fl.
Fag.
Fag.

Ее фанфарная интонация в дальнейшем дается в различных вариантах, в новых тональностях (b-moll, H-dur), в утолщении различными гармоническими комплексами — то терцовой, то кварто-секундовой структуры. Последнее проведение темы у оркестра tutti преобразует ее первоначальный облик в героический, с чертами торжественной хоральности.

Фактуру фонов, прослаивающих основные разделы этой фрески, отличает импрессионистская мозаичность; короткие гаммообразные взлеты, арпеджированные пассажи, трели, аккордовые тремоло создают эффект шорохов, всплесков, переливов. И вместе с тем, не нарушая импрессионистского контекста, музыкальная ткань моментами прослаивается оstinатными ритмами, обладающими графической четкостью рисунка. Есть здесь и построения, в которых очевидны тематические аналогии с музыкой Дебюсси и Равеля. Тема ориентального колорита во втором эпизоде очень напоминает завершающее построение второй темы из «Болеро» Равеля, а в ее развивающем построении своеобразно синтезировались признаки марша из «Празднеств» Дебюсси и первой темы из «Болеро»:

90 [Adagio]

Fl.

В коде *Adagio* в широкой безмятежной лирической теме растворяются фанфарные интонации рефрена. Тонкая филигранная фактура фонового сопровождения (легкие взметающиеся пассажи у разделенных духовых и арф, флажолеты альтов и виолончелей) и высоко парящая тема у скрипок *divisi* заставляют вспомнить эпизод во второй сюите из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля (раздел *Lento*, от цифры 161).

Финал (*Poco allegro*, сложная трехчастная форма с чертами сонатности) воспринимается как драматургический центр цикла. Несомненны его образно-тематические связи с предшествующими частями, но контраст образных сфер обострен. Его образует сопоставление внешнего, мрачно-фантастического плана в крайних частях этой фрески и сосредоточенно-психологический аспект средней части. Эти контрасты имеют жанровую природу; они связаны с претворением танцевальных образов, данных в разных аспектах — то в виде причудливо-фантастического восточного танца, то с заметно протупающим национально-чешским колоритом.

Так, музыка крайних разделов с ее острыми звенящими звучностями, гармонической терпкостью, сложной ритмической вариантностью может ассоциироваться с какими-нибудь древними восточными танцами. Особое выразительное значение здесь приобретают сквозящие квинты и октавы с их «колкой» пунктирной ритмикой, а также секундовая интонация, которая составляет мелодическое зерно и включена в вертикаль:

91 *Poco allegro*

Экспрессивная тема у виолончелей в средней части этой фрески может служить образцом лирики размышлений в творчестве Мартину. В процессе развития она трансформируется, приобретая песенно-танцевальные черты, а затем растворяясь в хорально-просветленных звучаниях.

Кода после репризного проведения основного раздела воспринимается как выход из атмосферы мрачной скерцозной фантастики. Величественным хоральным апофеозом она венчает это произведение.

Написанные двумя годами спустя после Шестой симфонии, «Фрески» унаследовали многие черты ее стиля, особенно в области живописно-иллюзорной сферы. Но существенное отличие «Фресок» состоит в том, что они лишены остроты драматической коллизии симфонии; в них отсутствует тот драматический стержень, который направляет развитие по единому для всех частей руслу.

В Шестой симфонии были намечены черты, свидетельствующие об отходе от традиционной симфонической драматургии и усилении поэтного начала. Они получили дальнейшее развитие во «Фресках». Таким образом, «Фрески» явились связующим звеном между Шестой симфонией и «Притчами», сочинением, возродившим на новом этапе принципы программной импрессионистской поэмы.

«Притчи»¹⁸⁴ — последнее крупное симфоническое произведение Мартину, вершина его позднего симфонизма. Замысел этого сочинения, возникший весной 1956 года в Нью-Йорке, вынашивался длительное время; первые две части были написаны в Италии летом следующего года, а третья — была закончена лишь в 1958 году в Шёнёнберге. Каждой части композитор предпосылает развернутые эпиграфы. К первым двум притчам он избирает в качестве эпиграфа строки из «Цитадели» Экзюпери, к третьей — из драмы Невё «Странствия Тезея».

Первый эпиграф — парабола о скульпторе: «Скульптор лепит лицо из глины. Ты идешь своей дорогой, про-

¹⁸⁴ Это сочинение известно также под названием «Параболы». Парабола — аллегорический рассказ, притча, краткая иносказательная история поучительного содержания (термин взят из старой поэтики). Мартину увлекался параболой древних китайских поэтов. Он отмечал, что каждая из них заключает в себе сюжет для оперного либретто.

ходишь мимо его творения, всматриваешься в это лицо... и продолжаешь свой путь. И вот ты уже не тот, что прежде: слегка преображен, но все же преображен, то есть повернут или обращен на новый путь; может быть, лишь на короткое время, но пусть хоть на короткое время. Итак, человек испытал чувство, невыразимое словами: он прикоснулся своими пальцами к глине. Потом он поставил свою глину на твоем пути. И вот уже ты, проходя мимо, переполняешься тем же чувством, которое нельзя выразить словами. Так будет и тогда, когда сто тысяч лет отделят его жест от твоего пути»¹⁸⁵.

Второй эпиграф — парабола о саде: «Когда я оказываюсь в саду, который стал мне приятом ароматов, я опускаюсь на скамью. Гляжу вокруг себя. Есть листья, которые опадают, и цветы, которые увядают. Я чувствую все, что умирает и оживает вновь. Но я не испытываю при этом печали. Я лишь наблюдатель, как на морском просторе... Мы, мой сад и я, идем от листьев к плодам. А потом от плодов к семенам. А от семян — к цветам следующего года»¹⁸⁶.

Третий эпиграф — парабола о мореплавателе:

«Тезей: Кто ты?

Мужчина: Городской барабанщик. Я объявляю о свадьбах и о смерти. Вы уже в лабиринте.

Девушка: Мое имя Ариадна. А как зовут тебя?

Смотрите,— Тезей, мужчина, который должен был покорить минотавра, полонен женщиной»¹⁸⁷.

Что привлекло Мартину в этих программах? Это — тонкий душевный след, который оставляет соприкосновение с прекрасным, размышления о таинстве искусства, его преобразующем воздействии; это — поэтически воплощенная мысль о вечном процессе обновления природы и человеческой жизни. Такова идея программ к первым двум притчам. Выбор третьего эпиграфа носит, может быть, случайный характер. О его возникновении свидетельствует сам композитор в письме к М. Шафранку, написанном уже после того, как «Притчи» пережили первое исполнение в Бостоне 13 февраля 1959 года под управлением Ш. Мюнша: «Поскольку эпиграф дол-

¹⁸⁵ Martinu B., s. 300.

¹⁸⁶ Ibid., s. 300—301.

¹⁸⁷ Ibid., s. 301.

жен передать лишь основную направленность идеи, я, за исключением первого эпитафия, не очень-то стремился найти другие; в первом, собственно говоря, заключена вся идея. А потом произошло нечто исключительное. Однажды вечером, довольно поздно, приблизительно в 10 часов, мы услышали во мраке ночи необычный, приближающийся к нам шум. Неожиданно из абсолютной темноты вынырнули две фигуры, которые свободным шагом направились к нам, ударяя в барабаны, повешенные у них на груди. По всей вероятности, это была подготовка к карнавалу, как тебе известно, Tambours de Bâls славятся издавна. Так они медленно прошли мимо нашего дома, лишь как силуэты, как видение, и снова медленно спустились вниз с горы, ударяя в барабаны. Согласись, что это событие особое, непредвиденное здесь, где ничего не происходит: удары барабанов запечатлелись у меня в памяти и тревожили, пока я не сел за третью часть. Но поскольку ни о каких барабанах у Экзюпери не упоминалось, я подыскал несколько эпитафий, они мне не подошли, после чего я обратился к городскому барабанщику из «Странствий Тезея». Это был настоящий музыкант, другое дело, что тогда у меня в голове уже, вероятно, созрел замысел оперы о Тезее, написанной позднее. Я намеревался впоследствии изменить эпитафию, но ничего подходящего не нашел. А между тем произведение исполнялось в Бостоне с эпитафией из «Тезея», так что я предоставил все судьбе. Все это доказывает, что необоснованно утверждение об описательном характере моей музыки — *describing*¹⁸⁸ — ибо за исключением первого эпитафия, все остальные были выбраны дополнительно, после того, как музыка обеих частей уже была написана. Последнее показывает, каким иногда особым способом возникают произведения»¹⁸⁹.

Если соотносить программу с музыкальным содержанием «Притч», станет очевидным, сколь справедливо признание композитора, что эпитафии передают лишь основную направленность идеи. Они скорее раскрывают философско-эстетические мотивы позднего творчества Мартину, чем определяют образный строй сочинения и логику образного развития в нем.

¹⁸⁸ *Describing* — описывающий (англ.).

¹⁸⁹ *Martini B.*, с. 301.

«Притчи» — это свободная симфоническая фантазия, в которой импровизационность течения музыкальной мысли соединяется с логикой и органичностью целого. Красочную, пеструю вереницу сменяющихся образов можно было бы сравнить с затейливым орнаментом ковровых узоров, однако музыка «Притч», обладая богатством темброво-колористических черт, лишена декоративной изобразительности.

При всем разнообразии стилистических черт, в этом сочинении ярче обозначилась импрессионистская ориентация позднего стиля Мартину, который вобрал и подчинил себе признаки других тенденций его творчества. Достаточно яркой иллюстрацией этой мысли может служить начало третьей части, где мордентообразный оборот, который мы рассматриваем как элемент неоклассического тематизма¹⁹⁰, выступает в качестве мотива-импульса и важнейшей составной части фонового образования с зыбкой импрессионистской звучностью. С техникой такого же письма принято связывать фрагментарную структуру тематизма; хотя это и не новый для Мартину принцип, но в сравнении с прежними сочинениями, даже с «Фресками», он имеет здесь более широкую сферу действия. Дополняет представление об импрессионистских чертах «Притч» усиление роли темброво-колористических приемов развития, обогащение оркестровой палитры.

Можно обнаружить в «Притчах» и прямые музыкальные аналогии с музыкой Равеля. Центральный эпизод третьей части воспринимается почти как цитата темы «Болеро» Равеля: здесь тот же принцип тембровой пере краски темы (она передается от английского рожка кларнетам, флейтам в сочетании с гобоями, затем струнным).

Несмотря на явно импрессионистский характер воплощения программы, «Притчи» отличаются широтой образно-стилистического диапазона. Здесь можно наблюдать сочетание изысканной красоты ориентальных напевов со свободно льющейся кантиленой чешско-моравского мелоса, пасторальной лирики свирельных наигрышей и лирики субъективно-психологического плана с причудливо-фантастическими и танцевальными образами. Контрастно сопоставлены в них образы поэтически-созерцатель-

¹⁹⁰ Можно вспомнить в этой связи главную тему первой части «Трех ричеркаров».

ные, несколько статичные и динамически устремленные, с яркими кульминациями; зыбким и хрупким построением резко контрастируют эпизоды остроритмизованные, рельефно очерченные, броские.

Даже при такой общей характеристике музыки «Притч» заметна их преемственная связь с предшествующими сочинениями, особенно с Пятой и Шестой симфониями, «Фресками». К роднящим их чертам можно отнести преобладание динамико-колористических и вариационных принципов развития. Связи проступают и в истоках тематизма, восходящих к моравской песенности и интонационному комплексу, ставшему лейтмотивным в творчестве Мартину, а также в специфике ладо-гармонического языка. Характерность ряда признаков лишь подтверждает устойчивость сложившегося художественного метода композитора, но не снижает впечатления новизны и оригинальности этого сочинения. Здесь эти характерные черты даны в новом качестве. Так, например, национальные элементы приобретают более опосредствованные связи с фольклорными источниками, а тенденция к освобождению от традиционных структур, кажется, уже достигла своего предела.

Оригинальна композиция этого сочинения, его драматургия. В нем нет традиционного распределения образных контрастов между частями цикла, так же, как нет, по существу, и темповых контрастов — они больше ощутимы внутри каждой части. Тем не менее, в драматургии цикла есть своя логика, определенная направленность от прелюдийной по характеру первой пьесы к более динамичному и экспрессивному финалу, где своеобразно претворенная стихия жанрово-танцевальных образов получает подчас причудливо-фантастическую окраску¹⁹¹.

Симфоническая прелюдия «Скала» (1957) создана по заказу, к юбилею Кливлендского оркестра. Джордж Сцелл, дирижер этого оркестра, предложил Мартину написать небольшое симфоническое произведение (продолжительностью в 12 минут) по случаю прибытия в Аме-

¹⁹¹ Чешский музыковед М. Недбал в своей книге о Мартину, исходя из письменного высказывания композитора, приводит сравнение атмосферы третьей части «с шумом карнавала на улицах Базеля и звоном бубенцов». См.: Nedbal M. Bohuslav Martinů. Několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století. Praha — Bratislava, 1965, s. 67.

рику английских эмигрантов. В основу программы этой прелюдии легла цитата из исторической английской хроники начала XVII века. Прелюдия написана в форме фантазии; так же, как во «Фресках Пьеро делла Франческа» и в «Притчах», здесь Мартину отказывается от последовательного воплощения какой-либо конкретной программы.

В 1958 году в Шёненберге Мартину написал свое последнее произведение для оркестра — программную симфоническую прелюдию «Три эстампа», посвященную американскому оркестру в Луизвилле.

В жанре концерта композитором в последние годы созданы три произведения: Концерт для гобоя с оркестром (1955), Четвертый фортепианный концерт («Закливание», 1956) и Концертная фантазия (Пятый фортепианный концерт in B, 1957).

В Концерте для гобоя ¹⁹² композитор в целом остается верен традициям, которые сложились в концертном жанре его творчества. В замысле, безусловно, присутствует идея соединения неоклассического и чешского, что заставляет вспомнить, например, Третий фортепианный концерт. Не случайно и здесь возникает потребность в аналогиях с традициями классического концерта, с музыкой Брамса, Дворжака. Особенно убедителен в этом смысле финал с его акцентом на народно-жанровой, танцевальной образности. Необходимо обратить внимание на сходство некоторых эпизодов в *Andante* Концерта для гобоя с баховскими скрипичными или органными импровизациями.

Трехчастный цикл Концерта по типу контрастов близок симфоническому. Так, первая часть (*Moderato*) — лирико-пасторальная, созерцательная — несет на себе печать импровизационной прелюдийности, что является примечательной чертой многих, особенно поздних, симфонических циклов Мартину.

Вторая часть (*Roco allegro*) значительно, многограннее по своему содержанию. В ней сочетаются величественная хоральность и патетика, широкая кантиленность, протяженный мелодизм с чертами чешской песенности и острая психологическая выразительность в лири-

¹⁹² Концерт посвящен гобоисту Йиржи Танцибудеку и им впервые был исполнен в Мельбурне в 1956 году.

ческих сольных эпизодах, подобных монологическому высказыванию. Гобой для Мартину — лирический инструмент; во многих симфонических произведениях композитор поручал ему сокровеннейшие соло. Здесь гобой трактуется как концертирующий инструмент, поэтому в партии его есть и виртуозные моменты. Больше всего это свойственно финалу (*Poco allegro*) — радостно-оживленному, жанровому.

Если в связи с Концертом для гобоя возникли сопоставления с сочинениями Мартину неоклассической линии, то Четвертый фортепианный концерт, представляющий собой двухчастный цикл (*Allegro, Poco moderato*) по стилю скорее примыкает к поздним симфоническим поэмам. Его отличают красочность, изощренность оркестрового письма, соединение национального колорита с ориентальностью, растворение лирических построений в общем оживленно-импровизационном движении. В стиле этого концерта, в целом динамичном, остром, гармонически терпким, в частом использовании остинатности и токкатных приемов изложения выступают черты, присутствующие музыке Стравинского, Равеля, Прокофьева.

Параллельно с инструментальными сочинениями Мартину продолжает работу над вокальными произведениями, основанными на народных поэтических текстах. Вокальный цикл «Ключи от неба» («Петров ключ», 1954), четыре кантаты на стихи Милослава Буреша — «Очищение источников» («Майский праздник в Брно», 1955), «Легенда, возникшая из дыма картофельной ботвы» (1957), «Романс одуванчиков» (1957) и «Микеш с гор» (1959) — свидетельствуют о неугасающем интересе Мартину к чешской народной поэзии, национальным музыкальным традициям. Эти произведения продолжают в творчестве композитора линию, начатую «Рождественской песнью», «Букетом», «Шпаличком». В их основе — воспроизведение народных обрядов (встреча весны в «Очищении источников»), обращение к образам народных легенд («Микеш с гор»). Начало творческого контакта с М. Бурешом, кстати, уроженцем Полички, относится ко времени работы над «Очищением источников». То, что привлекло Мартину в поэзии Буреша, выражено в следующих строках из его письма: «Ваши стихи о

„Празднике в Брно” меня глубоко взволновали не только потому, что Вы любите Чешско-Моравскую возвышенность, но и потому, что сами стихи изумительны. Так много дорогих воспоминаний они вызывают во мне. Непременно положу их на музыку. Такие стихи, полные очарования, попадают не каждый день»¹⁹³.

Символика старинного обряда проводов зимы, очищения источников, встреча нового времени года несет в себе идею прославления вечной молодости, обращенной к новой жизни, радостным надеждам¹⁹⁴. Преисполненный чистоты и целомудрия предстает в «Очищении источников» обобщенный образ юности.

Содержание этой кантаты отражает и автобиографические мотивы: в ней запечатлен образ путника, возвращающегося домой после долгих скитаний. Сколько мудрости и сколько горечи в последних строфах кантаты, в которых как в фокусе отразилась судьба композитора:

Из стариков и баб,
что предо мною
дорогу водам
песней открывали,
что здесь колодцы
прорубали
и ткали полотно суровое,
из тех я
и возвращаюсь к ним
опять.
Что в том,
что дни их
ушли невозвратно,
из рук в руки
передаем мы вечно
тяжелый ключ —
ключ от родины...¹⁹⁵

Личные мотивы проступают почти во всех кантатах этого времени, оттеняя светлый радостный тонус народно-жанровых сцен. Их мы чувствуем и в следующих строках «Легенды, возникшей из дыма картофельной ботвы»: «В этой стране рек и холмов, где голубизна неба раскрашивает крылья ласточкам, встречаются солнце и горе».

¹⁹³ Цит. по кн.: Šařánek M., S. 342.

¹⁹⁴ Этот обряд напоминает русскую масленицу.

¹⁹⁵ Перевод по кн.: Мигуле Я. Богуслав Мартину, с. 63.

В музыке этих сочинений нет мрачных или трагических эмоций — скорее просветленное созерцание; это отличает их от произведений симфонического жанра, особенно 40-х годов. Они отражают светлое мировосприятие художника через поэтическое воплощение обрядовых образов. Это определило и стремление композитора к большей простоте музыкального стиля в кантатах, приближение его к народным истокам чешско-моравской песенности и танцевальности.

Общие признаки для всех сочинений этого жанра — диатоническая ясность мелодики, в которой моментами проступают отрезки пентатонического лада и ладов народной музыки (чаще лидийского), ясность гармонии (особое выразительное значение приобретает мажорное трезвучие), четкость, рельефность танцевальных ритмов в соединении с песенной метrorитмической переменностью:

92 Allegro moderato

P
 J stu.dáuky ch_tě_ji bý_tí čis_té, tak ja_ko, dě_tí, vy jste;

93 Allegro moderato

S.
 A - ni tro.chu ne_shr_bí-li před star_si - mi za - da,
A.
 od.pří_sáhli na sve.pru.ty, na sva ko_zi stá_da, kde baží matku vi.dě.li.

94 Moderato meno

S.
 Stu.dán - ko hlu - bán - ko, stu.dán - ko ru - bin - - ko
A.

Встречается имитация звучания народных инструментов, как, например, в «Легенде, возникшей из дыма картофельной ботвы»:

95 [Poco vivo]

Простота средств выразительности усиливает общее впечатление свежести и новизны звучания кантат благодаря особым условиям, в которых они применены. Так, сопоставление обычных мажорных трезвучий далеких тональностей (B-dur, Ges-dur, G-dur, E-dur, Fis-dur, F-dur) создает яркость гармонических красок. Интересные эффекты в гармоническом языке кантат возникают при политональных сочетаниях, создающих диссонантные звучания. Но таких моментов в целом немного. Для создания своеобразных фонических эффектов Мартину иногда отступает от простоты и ясности гармонического языка, опирающегося на терцовую структуру аккордов. Так, в инструментальном вступлении к «Микешу с гор» гармоническую основу составляют квинтово-секундовые созвучия:

96 [Allegro]

С этим связаны и ладовая неопределенность и особая разреженность звучания, что придает вступлению пасторально-идиллический оттенок.

Что касается форм кантат, то в них решающую роль играет принцип сквозного развития, скрепляющего в единое целое контрастные разделы. Цельности композиции кантат способствуют и интонационные связи, возникающие на основе характерных для Мартину мелодических оборотов, а также на основе лейтмотива, знакомого по многим прежним его сочинениям. Один из вариантов лейтмотива (без обостренности малосекундовых тяготений) в завершающем разделе «Очищения источников»:

97 [Andante]

V. solo

co by - lo, už je dáv - no pryč

P-no

p

Для его гармонизации характерна здесь смена мажора и минора (Es-dur — es-moll).

Родство тематики и стиля этих четырех кантат позволяет объединить их в один цикл. Первое исполнение всего цикла под названием «Здесь моя родина» состоялось в Праге 23 февраля 1960 года.

Иной аспект творчества Мартину, связанный с обращением к библейским и мифологическим сюжетам, представляют оратории «Гора трех огней» (1954) и «Гильгамеш» (1955), кантата «Пророчество Исаии» (1959). В основу оратории «Гора трех огней» легла сцена из евангелия (в Гефсиманском саду); «Гильгамеш» навеян древнеавилонским эпосом; сюжетом для «Пророчества Исаии» послужил библейский миф о конце мира. Для Мартину здесь не так важны перипетии сюжета, как его идейно-обобщенный план. В программе к первому исполнению «Гильгамеша» в Базеле в 1958 году композитор, раскрывая характер толкования старых сюжетов в своих произведениях, писал: «Я придерживаюсь того взгляда, что, несмотря на громадные достижения в со-

временной технике и индустрии, проблемы и чувства, которые движут людьми, всегда остаются неизменными; они существуют как в литературе древних народов, от которых мы получаем знания, так и в нашей литературе. Это проблемы дружбы, любви и смерти¹⁹⁶. В отличие от поздних симфонических произведений с их утонченной и завуалированной формой выражения философской идеи, здесь эти проблемы поставлены масштабно, рельефно, как бы крупным планом. Это связано, главным образом, со спецификой музыкальных жанров.

Оперное творчество Мартину в последние годы отмечено многообразием сюжетов и жанров. Но есть в них и общая тенденция. Мартину ищет теперь не абстрактных героев-символов, не загадочных, сотканых из намеков и недосказанности ситуаций (как в «Жюльетте») или легких, хотя и блестящих, остроумных сюжетов (как в операх «Солдат и танцовщица», «Слезы ножа» и др.). Люди в его операх должны быть реальными, а острые сценические ситуации должны ярко раскрывать человеческие характеры. Несмотря на различие жанров опер этого времени, их объединяет главное: стремление композитора вскрыть те «проблемы и чувства, которые движут людьми».

Две оперы — «Жалоба незнакомцу» (1953) и «Ариадна» (1958) — Мартину пишет по пьесам Ж. Невё. Замысел первой из них не был осуществлен до конца (опера осталась в рукописи), но содержание оперы известно; любопытно, что действие происходит в России в 1910 году¹⁹⁷. Задумана эта опера была как лирико-драматическая. Одноактная лирическая опера «Ариадна» (по пьесе «Странствия Тезея») обнаруживает воздействие итальянской оперы XVII — начала XVIII века¹⁹⁸. Так, во вступлении к «Ариадне» совершенно очевиден момент стилизации:

¹⁹⁶ Martinu V., s. 299.

¹⁹⁷ В основе содержания — человеческая драма. Разочаровавшиеся в жизни герои пьесы — представители разных слоев общества — решили покончить жизнь самоубийством. Но неожиданно открывшиеся обстоятельства пробуждают в них интерес к жизни и удерживают от рокового шага.

¹⁹⁸ По признанию Шарлотты Мартину Шафранеку, в период работы над оперой композитор находился под впечатлением искусства итальянской певицы Марии Каллас и слушал пластинки итальянских арий в ее исполнении каждый день. Это могло повлиять на замысел «Ариадны».



Наряду с красивыми лирическими ариозо Ариадны, в опере есть и остро-драматические сцены, в которых композитор выступает «во всеоружии» современных средств выразительности. Мартину пользуется в этой опере приемом стилизованных контрастов, давая ощутить аромат старины и вместе с тем обнаруживая прочтение сюжета глазами художника XX века.

Еще две оперы, написанные вслед одна за другой, словно принадлежат двум разным мирам. Это комедийная опера «Мирандолина» (либретто написано автором по пьесе Гольдони «Хозяйка гостиницы»), которую можно отнести к неоклассическим сочинениям композитора, и народная музыкальная драма «Греческие пассионов», написанная по одному из последних романов прогрессивного греческого писателя, лауреата премии Всемирного Совета Мира Никоса Казандзакиса (1882—1957) — «Христа распинают вновь». По поводу «Мирандолины» (1954) Мартину не без иронии заметил: «В ней остается неразрешенной проблема современной оперы, которая должна быть выражением психологических состояний (опять эта старая история!), но это не «Мирандолина». Она радостна от начала и до конца»¹⁹⁹.

Создание «Греческих пассионов» заняло у Мартину несколько лет (1955—1958)²⁰⁰. Эта фундаментальная

¹⁹⁹ Цит. по кн.: Сагáпек М., С. 323.

²⁰⁰ Краткое содержание оперы. Действие разыгрывается в местечке Ликоврис в период греко-турецкой войны 1919—1922 года. Здесь должно состояться представление пассионов — «Страстей». Священник Григорис распределяет между жителями роли персонажей пассионов — апостолов, Иуды, Магдалины и Христа. На роль Христа избирается пастух Манольос, Магдалины — распутная вдова Катерина, Иуды — мясник Панаит. Неожиданный поворот событий, и вот уже действие переносится в реальную жизнь. Спасаясь от турок, которые согнали их с земли, сюда прибывает толпа обездоленных и разоренных крестьян в поисках прибежища. Представители богатых слоев во главе со священником Григорисом отказы-

четыреактная опера раскрывает глубокие социальные мотивы народной драмы, утверждает идею объединения людей в борьбе за счастье. Перенос сцены из евангелия в реальную действительность, композитор, вслед за Казандзакисом, подчеркивает актуальность для нашего времени этических проблем, заложенных в искусстве далекого прошлого.

Музыка «Греческих пассионов» впечатляет прежде всего динамичностью развития действия, ярким драматизмом народно-хоровых сцен, выписанных выпукло, плакатно. По свидетельству М. Шафранека, при создании отдельных хоров, сурово-архаических, Мартину пригодились его знакомство с русской церковной музыкой, хорами и саррелла и греческой народной музыкой. Психологически ярка характеристика основных персонажей оперы, обуреваемых сложными чувствами, так как действуют они в сложных жизненных ситуациях. Вокальный стиль оперы — ариозно-речитативный: он включает кантиленные темы и речитативы, чутко воспроизводящие интонации взволнованной человеческой речи. В целом, в стиле оперы, который близок ораториальному, современные средства выразительности органично сочетаются со старинным хоровым письмом и чешскими национальными традициями.

Первое исполнение оперы состоялось в Цюрихе в феврале 1961 года, дирижировал П. Захер.

«Греческие пассионы» относятся к числу наиболее значительных и интересных сочинений в оперном наследии композитора. Они прочно вошли в репертуар и с большим успехом идут на сцене Пражского Национального оперного театра.

Прежде чем обратиться к роману Казандзакиса «Христа распинают вновь», Мартину предполагал написать оперу по его же роману «Алексис Зорба». Но сюжет не удовлетворял требованиям композитора. Не был реализован и замысел оперы «Бесы» (по Достоевскому), так как не удалось найти либреттиста для переработки сюжета.

ваются помочь беднякам, обрекая их на голодную смерть. Манольос и Катерина, проникшиеся сочувствием к участи пришельцев, становятся поборниками справедливости, выступают в защиту обездоленных. В результате сговора богачей Манольос погибает от руки Панапта — Иуды.

Значительность замыслов определила обращение Мартину в последние годы жизни главным образом к произведениям крупной формы. Количество произведений в камерном жанре невелико. Среди них — Соната для альты и фортепиано (1955), Соната для кларнета и фортепиано (1956), Дуэт для скрипки и виолончели (1958), Вариации на словацкую тему для виолончели и фортепиано (1959), «Праздничные ноктюрны» для скрипки, альты, виолончели, кларнета, арфы и фортепиано (1959).

Одно из лучших сочинений этого времени — «Чешский нонет» для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и квартета струнных (1959). Сам жанр нонета имеет давние и глубокие традиции в чешской национальной музыке. В трехчастном цикле с типичным темповым соотношением частей (быстро, медленно, быстро) национальные элементы языка ощутимы в главной теме первой части, исполненной веселья и радости, заставляющей вспомнить звучание чешских и словацких танцев. Лирическая песенность проступает в *Andante*. Здесь есть и хоральные эпизоды с призывом органности, напоминающие об исконно чешских традициях народных духовых ансамблей. В финале сказывается воздействие сметановской музыки, особенно в пентатонической теме, родственной теме из увертюры к «Проданной невесте».

Таков творческий итог последнего периода жизни Мартину, который опять-таки характеризуется многообразием художественных интересов композитора, созданием большого количества новых сочинений в разных жанрах.

Трагическим предзнаменованием звучат слова из мадригалов, написанных в марте 1959 года композитором, сраженным неизлечимой болезнью: «Мои годы уходят как часы, и наступает конец, опускается могильная плита надо мной»²⁰¹. В последние месяцы Мартину живет в Ницце, Шёненберге, окруженный близкими людьми, друзьями. Наблюдая ухудшение состояния, врачи настаивают на переезде в санаторий в Лиестале, где 28 августа 1959 года Мартину скончался.

²⁰¹ Цит. по кн.: Šafránek M., S. 371.

Глава шестая

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

Творчество Мартину представляет собой сложное и многогранное целое, в своих стилистических истоках охватывающее огромный исторический диапазон — от музыки добаховской эпохи и классики XVIII века до импрессионизма и более поздних течений XX века. Музыка этого композитора поражает изысканным сочетанием элементов, идущих от столь различных явлений, как творчество Баха, Брамса, Дебюсси и Стравинского, в ней объединяются черты таких противоположных стилей, как неоклассицизм и импрессионизм, и тем не менее в стиле Мартину нет эклектической разноликости, вернее, в его разноликости есть своя цельность. Эволюция стиля Мартину — это сложный процесс ассимиляции разных тенденций музыки XX века. Стилистический диапазон его творчества очень широк. Неоклассические и импрессионистские элементы, достаточно типичные для музыкального искусства XX столетия, в творчестве Мартину взаимодействуют на ярко выраженной чешской национальной основе. Творческое переосмысление традиций, сам характер отбора художественных явлений прошлого, точки соприкосновения с современностью, глубоко и тонко выраженное национальное своеобразие, — все это в органическом сплаве представлено в зрелом стиле композитора.

Музыку Мартину отличает не столько яркость новизны, сколько оригинальность синтеза. Мартину не был создателем каких-либо новых систем, прорицателем но-

вых школ, но во всех компонентах его стиля есть своя специфика, что в целом создает облик значительного и интересного художника.

Особый вопрос составляет отношение Мартину к программности. «В музыкальном произведении всегда есть какая-нибудь программа, — пишет сам композитор. — Она отражается и в том случае, когда это особо не подчеркивается и не выражается в словах, — это внутренняя жизнь художника, его убеждения, его концепция мира, его стремление выразить самого себя; она может означать даже то, против чего он протестует. Художник всегда ищет смысл жизни, жизни человечества и своей собственной, ищет правду. Он всегда чувствует давление противоположных сил и хочет найти „общий знаменатель“, который бы эти противоречия разрешал»²⁰².

Мартину было чуждо стремление к литературной сюжетности в инструментальной музыке. По его мнению, в творчестве современных композиторов «форма и содержание являются все еще выражением чего-то грандиозного, трагического или патетического, что в известном смысле зависит от „программы“, иными словами, идея в них скорее литературна, чем музыкальна»²⁰³. Мартину считает, что музыка должна больше основываться на художественной интуиции и подчиняться чисто музыкальным закономерностям. Это не означает, что композитор был противником всякой программности.

Обращаясь в своем творчестве к программной музыке, он отказывается как от претензий на литературно-философскую концепционность, так и от иллюстративной описательности²⁰⁴. Программа у него обычно носит символический и абстрактный характер. Среди таких сочинений — поздние симфонические поэмы «Фрески Пьеро делла Франческа», «Скала», «Притчи», «Три эстампа». Название в них раскрывает лишь главный импульс, послуживший к созданию сочинения (литературный источ-

²⁰² Martinu B., s. 298.

²⁰³ Ibid., s. 288.

²⁰⁴ Интересно при этом отметить, что элемент картинной живописности присутствует во многих программных и непрограммных сочинениях Мартину.

ник или произведение изобразительного искусства), то есть то, что лежит в основе замысла, но не конкретизирует его образный строй.

Обобщенность трактовки программы в произведениях композитора редко позволяет конкретизировать содержание этих сочинений. Его богатая фантазия так отдалается от конкретных ассоциаций, так бежит от прямолинейных связей между названием и музыкой, что подчас требуется немало воображения, чтобы найти соответствие между ними, угадать за сформулированной в названии идеей то многообразие впечатлений, те нюансы настроений и ту философски значительную мысль, которые воплощены в произведении. Даже там, где поводом к созданию произведения было конкретное событие (например «Памятник Лидице»), программа воплощается обобщенно.

Обратную тенденцию можно наблюдать в сочинениях, которым не предпослано название, в частности, в Третьей, Четвертой, Шестой симфониях, инструментальных концертах, Двойном концерте, в Пятом струнном квартете. Здесь яркость тематизма, возможность аналогий с вокальными и сценическими произведениями Мартину, и особенно сложившиеся в музыке XX века традиции воплощения определенной тематики (например, образы войны и мира, негативного и светлого начала) нередко допускают достаточно конкретное толкование его непрограммных сочинений и позволяют вскрыть идейную трактовку основных образных сфер в произведениях зрелого стиля (40—50-е годы). В них программа, а точнее, идейная концепция, если можно так выразиться, задана временем, эпохой и обстоятельствами жизни композитора.

Разумеется, этим не ограничивается тематика инструментального творчества Мартину. Тема войны и мира, связанная у Мартину с темой родины и занимавшая значительное место в произведениях 40-х годов, остается все же порождением определенного периода, совпавшего с расцветом творческой деятельности композитора и с первым, по существу, его обращением к жанру симфонии. Отголоски этого времени ощутимы и в поздних произведениях, но даны в ином преломлении. Постепенно утрачивая свою связь с конкретными событиями, ведущие мотивы его сочинений 40-х годов перерастают в тему

более широкую, решенную в философско-психологическом плане — человек и окружающий его мир. Это мир, наполняющий человека чувством радости от созерцания картин природы, размышлениями о процессе вечного обновления жизни, о непреходящих ее ценностях, о величии человеческих творений, или, напротив, мир чуждый, враждебный.

Особую линию в инструментальной музыке Мартину, проходящую сквозь все его творчество, составляют сочинения, не претендующие на философскую концепционность, на особую весомость воплощенных в них идей. Это произведения камерного жанра, предназначенные для ансамблей разного состава и для оркестра. Для Мартину они стали той важной сферой творчества, где просторно развернулась его музыкальная фантазия, лишенная образно-предметной почвы. Это сфера «чистой», чуждой всякой программности музыки; ее стихия — красота музыкального выражения, непринужденность музицирования, в котором композитор находил истинное отдохновение и радость творчества. Известная абстрагированность, отвлеченность музыкальных образов большинства камерных сочинений, специфические средства их воплощения, возрождающие традиции музыки добаховской эпохи и классики, дают право отнести их к распространенному в XX веке течению — неоклассицизму.

Своеобразие музыки Мартину заключено в образном строе произведений композитора, в особенностях их форм, музыкального языка в целом. Определяющей чертой музыкального мышления автора является слияние импровизационности, свободного течения формы, фактурного изложения, с одной стороны, и конструктивной ясности — с другой.

Особого внимания заслуживает вопрос о соотношении тематически оформленных и импровизационно-фоновых построений в музыке Мартину. Рассматривая его, необходимо дать классификацию основных типов тематизма и характеристику отдельных элементов музыкального языка композитора.

Многие свои произведения Мартину начинает построениями в характере сплошного импровизационного

потока, в котором формируются ведущие интонационные темы. Мы называем это музыкой фонов. У Мартину такие фоновые разделы часто являются важной структурной частью формы (разделы А, А₁), они чередуются с классически четко оформленными разделами (В, В₁)²⁰⁵. К вопросу формы мы вернемся в дальнейшем, сейчас же остановимся на анализе этих фоновых образований с их своеобразным комплементарным тематизмом.

В фоновых построениях нет четкого отделения основного тематизма от сопровождающих элементов. Комплементарный тематизм фонов складывается из коротких, мало индивидуализированных (хотя интервально и ритмически заостренных) мелодико-ритмических ячеек, которые в своем сцеплении создают особый вид фрагментарной фактуры типа потока музыкальной ткани. Фактуру фонов образуют пробегающие короткие гаммообразные пассажи у разных групп оркестра, журчащие трели, скользящие глиссандо, тремолирующие созвучия, остинатные комплексы. Причудливо сплетаясь, они образуют узорчатую полифигуративную ткань. Их звучание диссонантно, но мягко. Фигурации, в которые входят вспомогательные, неаккордовые звуки, движение разных видов параллелизмов, взлеты хроматических гамм создают эффект неясного, шумового фона, часто образуя область внетональной прослойки. Особая тембровая изощренность приводит иногда к созданию сонористических эффектов, свойственных, например, музыке Бартока.

Природа фонов различна. Наряду с импрессионистски-красочными, изысканными фоновыми эпизодами, в которых есть элемент статичности, любования красотой звучания, встречаются фоновые эпизоды более активные, с графичным, четким рисунком фигураций, составляющих их ткань, с оживленностью моторного ритма, в духе старинной инструментальной музыки. В некоторых фонах слышится густая органная звучность. Их драматургическая функция различна. То они выступают в красочно-оттеняющей роли, то принимают на себя ведущее образно-смысловое значение. Различно и их местопо-

²⁰⁵ См. анализы Третьей, Четвертой, Пятой и Шестой симфоний, «Фреско Пьеро дела Франческа».

жение в форме произведения, но преобладают фоны во вступительных и развивающих разделах, совмещая в себе функции экспонирования и развития.

Многообразны истоки мелодики Мартину. В лирических темах, типа побочных партий, они восходят к традициям чешско-моравской песенности. Им присущи эмоциональная открытость, широта мелодического распева, мягко синкопированный ритм, диатонизм, ладовая переменность.

Наряду с такими темами, обладающими объективным характером выражения, большое значение в музыке Мартину приобретают темы субъективно-психологического плана — типа свободных инструментальных речитативов, которые обычно в симфонических произведениях поручаются солирующим инструментам. Их отличительные признаки — утонченность мелодизма, острая индивидуализированность интонаций, хрупкость, прихотливость ритмики, усложненность лада хроматикой. Связанные с выражением глубоко личных эмоций, эти темы обладают камерностью, особой сокровенностью звучания. Их можно определить как темы-исповеди, каких немало и в музыке Шостаковича, Бартока, Онеггера. Мартину включает их в срединные разделы формы (в эпизоды рондо, в разработки, в средние части трехчастных форм).

Классическими чертами отмечены темы, в которых преобладают ясность мелодики, четкость метрических структур, простота гармоний. Они выступают, как правило, в роли главных партий в сонатной форме (разделы В).

Важное место в произведениях Мартину отводится скерцозным темам, в которых соединяются неоклассические черты с чешской жанровостью. Такого характера темы встречаются в скерцо и в финалах циклов.

Особый тип тематизма составляют монологические темы с полифонизированной фактурой. Мелодическим истоком в них нередко является интонация лейтмотива. Такой тематизм — принадлежность прежде всего медленных частей циклов (Третья, Четвертая симфония, Пятый квартет и др.).

Темы архаического колорита, которые используются композитором для воссоздания суровой атмосферы старины, ведут свое происхождение от гуситских хоралов и

гимнов, старинных эпических песен. Они составляют тематическую основу «Полевой мессы», «Памятника Лидице», оперы «Греческие страсти» и других произведений. Им свойственны постепенность движения в мелодии, простота ее ритмической организации, а для гармонии — переносы устоя с тоники на другие ступени лада.

У Мартину есть свой круг излюбленных интонаций. Среди ведущих — лейтмотивная четырехзвучная формула (*f—ges—e—f* и ее трехзвучный вариант), заложенная в ядре многих тем, отрезки уменьшенных созвучий, интонационный комплекс, включающий чередование минорного и уменьшенного трезвучий. На этих интонациях основывается монотематический принцип циклических форм Мартину.

Специфика мышления композитора ярко выразилась в ритмике, в ее многообразии. Четко выписанные остинатные ритмы чередуются с плавным синкопированным, моторность движения — с резкими переборами. Совмещаясь, они часто образуют сложную полиритмию музыкальной ткани. Частые смены метрических акцентов или самих ритмических структур сообщают динамичность развития многим разделам сочинений, которые контрастируют более инертным в ритмическом отношении построениям. Характерна для Мартину комплексная ритмика. Индивидуальная особенность ритмической организации заключается в том, что длительности часто оказываются словно сдвинутыми по горизонтали на одну восьмую. В таком случае ударная сильная доля отсутствует (на ее месте пауза или заливанная нота). Возникающее таким образом противоречие между метрическими и реально звучащими акцентами создает особый внутренний пульс в музыкальной ткани его произведений.

Важно отметить, что эта специфика ритма связана, с одной стороны, с претворением отличительных черт моравской песенности и чешской танцевальности, и, с другой стороны, с использованием многообразных современных ритмических средств, в чем особенно сильно сказалось воздействие Стравинского.

Если говорить о гармоническом мышлении Мартину в общих чертах, то главное в нем — опора на функциональную гармонию. Усложнение гармонического стиля

выразилось во включении иногда внетональных разделов (в развивающих моментах формы), в уплотнении гармонической вертикали побочными ступенями, в использовании остродиссонантных полигармонических сочетаний. В некоторых произведениях (например, в кантатах, ораториях) заметна и другая тенденция, которая выразилась в опоре преимущественно на диатонику, в традиционных гармонических средствах, в использовании простых созвучий. Отличает гармонический стиль Мартину стремление к тонкой красочности, частые смены мажорного и минорного ладов; особое значение приобретают плагальные соотношения тональностей и аккордов, что идет от особенностей моравской народной музыки. Для музыки Мартину стали типичными обороты кадансового типа иногда с трихордными ходами в мелодии. Это последовательности:

$$IV_7^{67} - I_{46}; IV_7^{67} - I_{33}$$

и их разновидности (см. пример 89).

Обычно Мартину дает цепочку из двух-трех подобных оборотов в основном и вариантном виде.

Из частных моментов, но весьма характерных для Мартину, можно отметить преобладание субдоминантовой сферы вступительных построений. Им иногда свойственна также и нейтральность в ладовом отношении (из-за отсутствия в гармонической вертикали терцового тона) или совмещение признаков разных тональностей. Многозначность ладовых наклонов нередко затрудняет выявление основной тональности даже в ведущих по своей функции тематических комплексах (в темах главных и побочных партий).

Большое значение для творчества Мартину имеют полифонические средства. Избегая применения традиционной формы фуги, он использует приемы имитации, свободного полифонического развития (например, в медленных частях сонатно-симфонического цикла). Его индивидуальный полифонический стиль, обладающий современным характером звучания, отличается от контрастной полифонии XX века тем, что основан чаще не на линейном принципе, подчас игнорирующем гармонический фактор, а подчиняется закономерностям гармонического развития. Для Мартину остается важным звучание по вертикали. Поэтому и можно сказать, что его полифония «контролируется» гармонически.

Чертами своеобразия отмечены и формы в произведениях Мартину. Композитор тяготел к сквозным композициям, к свободно трактованным традиционным формам. Интересно в этом плане следующее признание его по поводу Concerto grosso: «Без особого удовольствия я анализирую здесь форму, так как это отнюдь не способствует правильному пониманию нового произведения. Меня бы больше порадовало, если бы публика вслушивалась в музыку, чем задавала извечный вопрос: это главная или побочная тема. Это уже разработка или еще экспозиция? Форма должна вытекать из развития идеи и из внутренней структуры композиции, чтобы позиция автора без разъяснения была очевидна»²⁰⁶. Свободное развертывание музыкальной мысли выразилось в опоре на принцип чередования контрастных построений — эпизодов, различающихся тематизмом, ритмикой, темпом, динамикой.

Наиболее типичны для Мартину трехчастные формы, формы приближающиеся к рондо, которые в каждом отдельном случае имеют свои особенности. Тяготение к трехчастным структурам связано, по выражению композитора, с «геометрическим отношением к композиции». В сонатно-симфонических циклах, в камерных циклических произведениях такие формы часто встречаются в средних частях и в финалах.

Особую трактовку получает в творчестве Мартину сонатная форма. Варианты ее многообразны: это либо рассредоточенная сонатность, либо усеченная сонатная форма, либо модулирующая (из сонаты — в трехчастную). Могут быть и иные изменения, например, отсутствовать какие-то важные разделы — разработка, связующая или заключительная партии и прочее.

В творчестве Мартину сложилась особая форма, являющаяся переосмыслением и развитием традиционной сонатной формы. Эволюция этой формы у Мартину начинается с того, что вступление разрастается и постепенно приобретает роль самостоятельного раздела. Подтверждением этому является уже сам факт его повторения перед основной репризой. Так формируется структура части, типичная для Мартину — А В А₁ В₁ ²⁰⁷,

²⁰⁶ Martinu B., s. 276.

²⁰⁷ Я. Мигуле видит в этом строении подобие старинным двухчастным формам.

где А — вступление, В — основной раздел, написанный чаще в форме сонатного *allegro*.

Сонатная форма (разделы В и В₁) имеет в каждом случае свои особенности, но чем ближе к «Симфоническим фантазиям», тем значительнее отступление от традиционных черт. Формы Мартину достаточно оригинальны, чтобы видеть непосредственное воздействие определенного прототипа. Но процессы, которые наблюдаются в эволюции форм его симфоний, отражают тенденции музыки XX века. Некоторые аналогии этой форме можно найти у Мясковского (Двадцать первая симфония), Шостаковича (Двенадцатая симфония), Онеггера (Третья симфония), Хиндемита («Художник Матис») и других композиторов. Такую форму можно рассматривать как разновидность контрастно-циклических форм, получивших большое распространение в современной музыке. Шестая симфония Мартину в большей степени, чем ее предшественницы, отвечает закономерностям контрастно-составных форм, в которых «сквозное» содержание рождает непрерывное течение контрастных образов. <...> В ней возможны и принципы свободной композиции»²⁰⁸.

Переосмысление традиций затрагивает не только структуру частей, но сказывается и в изменении драматургии цикла, в распределении образных сфер. Замысел произведения раскрывается не в контрастном соотношении частей, каждая из которых сосредоточивает в себе образы определенного плана, а в рассредоточении образных сфер по всем частям цикла.

Таковы в самых общих чертах характерные особенности музыкального языка композитора.

Для определения места Мартину в музыкальной культуре XX века важно представить его в связях с типичными явлениями в современной музыке, отразившихся как в сфере образности, так и в стиле композитора. Мартину являет собой тип художника, который, как и большинство современных композиторов, прошел стадию творческих поисков, прежде чем определились

²⁰⁸ Протопопов В. Контрастно-составные формы.— «Советская музыка», 1962, № 9, с. 33.

его индивидуальные склонности. Но и характер исканий, и многие развившиеся впоследствии тенденции в его музыке являются достаточно типичными для крупнейших современных авторов.

Направление интересов композитора на раннем этапе определяется в значительной степени внешними обстоятельствами, воздействием той атмосферы, в которой протекало и формировалось его творчество. Сочинения пражских лет наряду с влиянием французского импрессионизма уже обнаруживают и тяготение к национальной тематике. Этапом формирования стиля можно считать также и первые годы пребывания Мартину в Париже, когда он под влиянием Стравинского и композиторов «Шестерки» увлекается урбанистическими опытами.

Что касается основных черт музыкального языка ранних сочинений, то в комплексе они представляют собой весьма пеструю картину. В симфонических поэмах 1910 года «Труженики моря», «Смерть Тентажиля», «Ангел смерти» в связи с их импрессионистской ориентацией чувствуется интерес к красочным гармоническим последованиям, хрупким и зыбким фонам, к утонченности оркестрово-изобразительных средств. Произведениям урбанистического плана — «Хавтайм», «Суматоха» — свойственна динамика ритмического развития, применение техники остинато, терпкость полигармонических сочетаний; а в «Джазовую сюиту» для оркестра, в балеты «Мятеж», «Кухонное ревю», в фортепианный цикл «Фильм в миниатюре»²⁰⁹ — проникают элементы джаза. Но в начале 30-х годов произошел сознательный поворот в сторону национальных традиций; это время знаменательно также пробуждением интереса к классическому наследию.

Охватывая весь путь композитора, можно судить о роли тенденций, наметившихся в сочинениях раннего периода. Одним суждено было остаться данью времени, возвращение к другим приобрело впоследствии глубоко осознанный характер. Таким образом, именно отсюда ведет свое начало эволюция стиля Мартину, обладающая при столь многообразных компонентах логи-

²⁰⁹ В них отражена эстетика того времени, тенденция к упрощению стиля, приближению его к бытовой музыке.

кой и целенаправленностью. Обобщая характеристику начального периода творчества композитора, мы отмечаем наличие известного эклектизма в его музыкальном стиле, что может быть оправдано широтой интересов автора, разнообразием влияний и ранней стадией становления его личности.

Наряду с национальными фольклорными и классическими традициями в творчестве Мартину получили широкое развитие импрессионистская и неоклассическая тенденции.

Большую роль в формировании облика Мартину сыграла французская культура; сказалось длительное пребывание композитора в Париже в период художественного становления. Особенно глубоки были воздействия французского импрессионизма. Наследие крупнейших представителей музыкальной культуры, связанных с этим направлением, повлияло не только на Мартину, но и на многих композиторов XX века. Традиции Дебюсси и Равеля не утратили своей жизненности и актуальности в современном искусстве. Связи с французским импрессионистическим стилем определили развитие самостоятельной ветви в творчестве Мартину, свидетельствующей о различном подходе композитора к претворению характерных черт этого направления на разных этапах творческого пути.

Уже в начале творческой эволюции композитор оказался под сильным воздействием импрессионизма, который явился противодействием академизму немецких традиций, укоренившихся в чешской музыке. Мартину, как и многие начинающие композиторы, охотно приветствовал новые веяния. Связям Мартину с импрессионистами суждено было укрепиться и приобрести в дальнейшем более глубокие и органичные формы. Они проявляются в 30—40-е годы, когда Мартину, будучи в Париже, особенно проникается французскими влияниями и пишет одно из самых ярких сочинений этой линии — оперу «Жюльетта». В претворенном виде они получают развитие и позже, приобретая более глубокие и органичные формы, когда творчество чешского мастера достигает высшей зрелости. Об этом свидетельствуют такие сочинения, как Четвертый фортепианный концерт, симфонические поэмы «Фрески Пьеро делла Франческа», «Притчи» и другие. Временная дистанция между

ними и ранними сочинениями столь велика, что это не могло не отразиться на различии их стиля. Поздние поэмы отличаются и более сложным гармоническим языком, и ярко индивидуализированной техникой красочного, изысканного оркестрового письма.

Мартину была близка эстетика французского импрессионизма—чувственно-утонченное восприятие красоты природы, окружающего мира, упоение его красками, тонкая смена настроений и впечатлений. Нельзя не вспомнить здесь Пятую симфонию Мартину, наиболее импрессионистскую по характеру ее образов, хотя такие же черты имеются и в других симфониях (Четвертой, Шестой). Но особенно ярко импрессионистские тенденции проявились в поздних программных сочинениях композитора. Близость к музыке Дебюсси и Равеля возникает здесь на почве трактовки программности; она проявляется и в тяготении к поэжности, в характере претворения жанровости, которая у Мартину, как и у импрессионистов, дается в приглушенных тонах, как бы сквозь призму иллюзорно-фантастических видений. Непосредственные ассоциации возникают при сравнении тем ориентального колорита; об этом говорилось при анализе таких сочинений, как «Жюльетта», «Притчи»; иногда ориентальность чувствуется в образах причудливо-фантастического звучания (третья часть «Фресок Пьеро дела Франческа»).

Мартину был замечательным мастером оркестра, и его оркестровый стиль, отмеченный изысканностью, филигранной тонкостью и детализированностью фактуры, во многом складывался под непосредственным воздействием импрессионистской оркестровой техники.

В сочинениях Мартину, как отмечалось, велико значение фигуративных и педальных построений с их структурной аморфностью, тональной зыбкостью, звукописной утонченностью, сложной и красочной гармонической вертикалью. Широкое внедрение в музыкальную ткань таких импровизационных пластов, представляющих собой сплошной поток переливающихся красок—оркестровых и гармонических (часто с политональными наслоениями)—это характерный элемент стиля Мартину, сложившийся в произведениях именно импрессионистского плана и распространившийся на другие его сочинения. Черты импрессионистской техники сказываются в фраг-

ментарности тематизма и его насыщенности фигуративными элементами.

Но при сравнении импрессионистских образов Мартину с музыкой Дебюсси и Равеля становятся очевидными и их различия. Прежде всего эти различия затрагивают интонационную и ладо-гармоническую основу, что особенно заметно при сравнении с Дебюсси. Если гармонический стиль последнего характеризует опора на бесполутоновые лады (значительна роль целотонного, увеличенного и пентатонического ладов), а в целом ладовая система основана на квинтовости, то гармоническое мышление Мартину исходит из принципа терцовости, действующего и по вертикали, и по горизонтали; отсюда его тяготение к уменьшенным ладам и созвучиям, к параллельно-переменным ладовым системам. Ладовая переменность, тенденция к рассредоточению тонального центра, переменная тоникальность, ведущие к ослаблению функциональных связей, свойственны музыке и Дебюсси и Мартину, но имеют разную природу. У Мартину «скользящая» тональная логика, подчас тональная неопределенность и мажорно-минорная — переменность объясняется особенностями ладовой структуры чешской и в еще большей мере моравской народной песни. К этому можно добавить и те различия, которые обусловлены исторической дистанцией между творчеством этих композиторов, принимая во внимание, что Мартину хорошо владеет техникой современного гармонического письма. В частности, Мартину не особенно склонен к использованию нонаккордов, а многозвучные аккорды располагает так, что в ведущих пластах музыкальной ткани выделяется трезвучная основа; тем самым достигается эффект полифункциональности.

Что касается различий в гармоническом стиле Равеля и Мартину, то они не столь разительны именно потому, что временная дистанция между ними меньше. В сравнении с Дебюсси, Равель чаще и многообразнее использует политональные сочетания, он пошел дальше в своих неоклассицистских устремлениях. Различия с музыкой французских композиторов, касающиеся интонационно-мелодической сферы так же, как и ладотональной основы, обусловлены прежде всего национальной спецификой музыкального языка чешского автора.

Анализ составных элементов музыкальной ткани Мартину приводит к мысли о том, что композитор ориентировался не только на Дебюсси и Равеля. Его связи с импрессионистами осуществлялись через Русселя и Стравинского, по-новому претворившего принципы техники французского колористического письма, в частности, в «Жар-птице» и «Весне священной», а эти сочинения сыграли существенную роль в формировании стиля Мартину. Опыт Стравинского мог подсказать Мартину пути к синтезу таких, казалось бы, несовместимых элементов, как импрессионистские и неоклассические, осуществленному чешским композитором по своему и, что особенно важно, на другой национальной основе.

Интерес к французскому искусству второй половины XIX века и творческое переосмысление его традиций характерно не только для Мартину, но и для многих его современников. Распространение импрессионизма вышло далеко за пределы родины этого искусства. Отказ от эстетики такого направления, усиление антиимпрессионистских устремлений законодателя мод — Стравинского (периода после «Весны священной») и композиторов «Шестерки» отнюдь не привело к отрицанию традиций крупнейших преобразователей музыкального искусства — Дебюсси и Равеля. Они имели своих последователей в лице композиторов разных национальных школ. Это Респиги и де Фалья, Барток и Кодай, Яначек и Шимановский, Славенский и Владигеров — художники различные по творческой манере, но объединенные стремлением совместить импрессионистские элементы со спецификой национального музыкального языка. Ни Стравинский и Барток, ни Прокофьев и Хачатурян, ни Мессиан, ни Орф, обогатившие технику современного оркестрового стиля, не смогли пройти мимо достижений французских импрессионистов.

Одна из основных линий стиля Мартину связана с классицизмом и обращением к жанрам старинной музыки.

Широта художественных интересов композитора характеризуется обращением к разным историческим эпохам развития культуры: древнему Востоку, антич-

ности, раннему средневековью, Возрождению. В этой связи следует рассматривать возникновение и неоклассической тенденции у Мартину, выраженной в творческом претворении стилистики и жанров инструментальной музыки XVII—XVIII веков (канцона, ричеркар, *concerto grosso*). Неоклассицизм Мартину возник на почве освоения специфики стиля композиторов предклассической эпохи (Корелли, Вивальди, Баха, Генделя) и венской классики (Гайдна, Моцарта, Бетховена). Соприкосновение с Брамсом вновь выдвигает вопрос преемственности традиций классики XVIII века, но через более позднее их претворение. Таким образом, неоклассицизм Мартину вписывается в общую картину его историко-музыкальных интересов. Это одно из звеньев его обращения к историческим традициям музыкальной культуры.

Начало этому заложили парижские годы, когда у композитора усилился интерес к творчеству Перотина, Орландо Лассо и далее — Корелли, Вивальди; когда он углубленно изучает Баха, Генделя, венскую классику. Воздействие стиля, жанров и форм музыки старых мастеров (особенно инструментального искусства XVII—XVIII веков) было столь значительным и прочным, что дало основание Мартину заявить: «Я — тип *concerto grosso*». Неоклассические тенденции широко представлены в инструментальной, особенно, камерной музыке Мартину. Характерно, что *concerto grosso* он воспринимал как жанр, дающий широкие возможности для музыкальной фантазии. С другой стороны, композитор видел в формах классической и старинной инструментальной музыки фактор, способствующий дисциплине музыкальной мысли, противовес той анархии и разрушению форм, которые несли с собой модернистские течения. К этой линии принадлежат Концерт для струнного квартета и оркестра, *Concerto grosso*, «Три ричеркара», Концертная симфония, Токката и две канцоны, Третий фортепианный концерт и многие другие произведения. Неоклассические элементы, как компоненты стиля Мартину, присутствуют и в сочинениях других жанров — симфониях, операх, отчасти в кантатах. Инструментальные сочинения неоклассического типа, написанные для разных инструментальных составов, параллельной ветвью проходят через все творчество Мартину.

Мотивы, побудившие Мартину соприкоснуться с неоклассическими традициями европейской музыки, достаточно симптоматичны для композиторов-неоклассицистов²¹⁰. Их связывают обычно с возросшим интересом к чистому инструментализму, концертности, с желанием противопоставить деструктивным тенденциям строгую упорядоченность формы, дисциплинированность музыкальной мысли. Что же касается антиимпрессионистских устремлений некоторых композиторов, то Мартину они не свойственны (за исключением 20-х годов).

В целом неоклассицизм представляет собой сложное явление в искусстве XX века, заключающее в себе полярно противоположные тенденции. В одних случаях обращение к старым формам музицирования означает уход от острых, актуальных тем современности в мир абстрактно-символических образов, в других — обусловлено желанием воскресить исконно национальные традиции, придать значительность воплощаемым идеям и образам современности, возрождая вечные, незыблемые идеалы человечества (см. кантатно-ораториальное и оперное творчество Орфа, Бриттена, Онеггера).

Обращение к старинным жанрам для Мартину не было проявлением лишь стилизаторских намерений, эстетским желанием «музицировать», подражая мастерам прошлого, или желанием воссоздать атмосферу архаики, имеющую прелесть новизны для современного восприятия. Характерные признаки этих форм вошли в плоть и кровь стиля композитора в виде отдельных компонентов, существенно повлияв на формирование его индивидуального почерка.

Подход Мартину к старинным жанрам в произведениях для сцены роднит его с Орфом и Онеггером. На основе старинных литературных источников и театральных представлений Мартину создает современное оперное произведение, в котором оживают во всей своей полнокровной силе традиции прошлого. Это оперы «Театр за воротами» — произведение, опирающееся на традиции итальянской *commedia dell'arte*, «Ариадна».

²¹⁰ Этот вопрос получил освещение в работах советских музыковедов, в частности, в связи с творчеством Стравинского, Хиндемита, Бартока, Орфа и других.

В области инструментального творчества Мартину привлекают формы «абсолютной» музыки, открывающие простор чисто музыкальной фантазии, лаконизм языка и ограничение оркестровых ресурсов, отвечающие стремлению композитора к изысканной простоте. Оказавшись в русле современных направлений, Мартину идет собственным путем в разработке старинных жанров и форм. Ему — художнику неистощимой фантазии — было чуждо холодное стилизаторство. Даже в сочинениях, наиболее приближающихся к стилизации, нет сухости и бесстрастной отвлеченности неоклассических образов, подчеркнутой нивелированности тематизма. Те элементы музыкального языка, которые идут от старинной техники письма — четкость, графичность мелодических линий, ритмическая энергия, основанная на общих формах движения, — сочетаются у Мартину с богатством гармоний, тембров, фактуры и часто взаимодействуют с чешскими народно-жанровыми чертами.

С неоклассическими проявлениями в музыке часто связывают эмоциональную сдержанность высказывания или даже подчеркнутый аэмоционализм. Мартину это не свойственно. В сравнении с подчеркнутым «примитивизмом» и строгостью неоклассики Стравинского, музыкальной графикой Хиндемита, неоклассическое у Мартину отмечено более красочной и свободной манерой письма.

Творчество Мартину можно рассматривать как типическое явление в музыке XX века в том смысле, что оно не укладывается в рамки какого-либо одного направления, в том числе и неоклассического. Ведь неоклассицизм одновременно и раздвигает возможности художественного творчества и сужает их. Это, вероятно, и является причиной того, что у крупнейших композиторов XX века, которые испытали на себе воздействие неоклассических веяний, неоклассика либо знаменует собой один из этапов творчества (как, например, у Стравинского), либо такие черты являются одним из компонентов стиля, например, у Хиндемита, Пуленка, Онегера, Мийо. Именно спецификой претворения неоклассических элементов, взаимодействием их с другими компонентами стиля и определяется своеобразие почерка каждого композитора, обратившегося к этой тенденции. Это прямым образом относится и к Мартину.

Черты, определяющие те или иные тенденции, не существуют в целостном стиле Мартину изолированно. Хотя они и выступают в разных сочинениях с разной степенью яркости и образуют определенные стилистические линии в его творчестве, они органично врастают в стиль, носящий на себе печать яркой творческой индивидуальности художника.

Широко выраженные связи с различными направлениями мировой музыкальной культуры не лишили творчество Мартину национальной характеристики. Мартину принадлежит к числу тех прогрессивных художников, которые в обращении к исконно национальным истокам художественного творчества видели верный путь к дальнейшему развитию музыкального искусства и обновлению музыкальной речи. Ломке многовековых традиций в интересах голого экспериментаторства, отказу от животворных источников народного искусства прогрессивные художники различных национальных школ противопоставили новые пути в разработке неисчерпаемых богатств фольклора. Наряду с развитием уже сложившихся традиций воспроизведения народных жанров они вскрывали новые, неизвестные еще профессиональной практике фольклорные источники и искали иные формы трактовки этих жанров. Известен интерес Стравинского к претворению русской архаики в ранних сочинениях. Выдающейся заслугой Бартока и Кодая было исследование и освоение древних пластов венгерской крестьянской музыки. Свежий, малоизученный фольклорный материал привлекал польского композитора Шимановского. В ярко индивидуализированной форме преломились черты баварского фольклора, старинных обрядовых песен в творчестве Орфа, а в искусстве Фальи — фольклора Андалузии и Кастилии.

Многообразие жанров чешского, моравского и словацкого песенного творчества — бесконечно емкий источник для профессионального искусства, к которому издавна обращались композиторы разных стран. К XX веку чешская музыкальная культура накопила богатые традиции в развитии национального наследия. Опираясь на приобретенный опыт, композиторы XX века следуют новыми путями в использовании народного мелоса. Они

обогащают представление о национальном фольклоре, привлекая такие жанры, которые не стали еще, подобно польке или фурианту, своего рода символом чешского элемента, но, может быть, не менее свойственны народному искусству. Лирическая моравская песенность, народные баллады, старые гимны, силезские песни пережили свое возрождение в творчестве Яначека, крупнейшего композитора и фольклориста, деятельность которого по собиранию и составлению сборников народных песен общеизвестна. Народная песенно-танцевальная природа музыки Яначека определила свежесть и своеобразие его интонационно-ритмической и гармонической сфер.

Мартину — младший современник Яначека, и его творческое формирование протекало в иных условиях. Для него, волею жизненных обстоятельств разлученного с родиной, обращение к национальной культуре своей страны означало утверждение себя как национального чешского композитора и обрело поэтому глубоко гражданственный и этический смысл. Тема родины становится центральным аспектом содержания его искусства.

Особое значение приобретает эта тема в произведениях военных лет. Двойной концерт — сочинение, протестующее против жестокости, насилия и разрушения; величественным пафосом скорби, страдания и мужественной суровостью проникнут реквием «Памятник Лидице»; «Полевая месса» воплощает идею стоического сопротивления злу; героико-трагедийная концепция положена в основу замысла Третьей симфонии. Образ родины, уверенность в светлом и радостном ее будущем составляют позитивный план этих сочинений. В них формируется концепция темы родины как светлой антитезы всему враждебному, что существует в мире.

С выражением личных эмоций, с выражением глубокой тоски композитора по отчизне связан лирико-психологический аспект музыки Мартину. Воспоминания детства, глубоко затаенная мечта вернуться на родину усугубляют личные мотивы в позднем творчестве композитора. Наиболее яркое обобщающее значение приобретает воплощение темы родины в разных аспектах в Шестой симфонии.

Верность национальным традициям уберегла творчество Мартину от космополитической нивелированности музыкального языка, тем более, что объективные предпосылки для этого были. Несмотря на то, что деятельность композитора была связана с пребыванием во Франции, Америке и других странах, ориентирами для его творчества были глубочайший интерес и любовь к родной культуре. Его музыка поистине питалась истоками народного искусства, черпала сюжеты и образы в народных сказаниях, легендах, празднествах. Пристальному изучению национального искусства прошлого обязаны своим появлением и «Шпаличек», и «Театр за воротами», и большое количество произведений кантатно-ораториального жанра, таких как «Букет» и цикл поздних кантат, а также многочисленные вокальные циклы для разных исполнительских составов (среди них — «Разбойничьи песни» для мужского хора, «Ключи от неба», «Новый Шпаличек», «Песенки на одну страничку», «Песенки на две странички»), музыка к документальному кинофильму «Словацкие танцы и обычаи» и многие другие сочинения. Примечательно в них то, что, избегая использования фольклорного материала, Мартину создает мелодии, которые даже тонкий знаток народного творчества не всегда способен отличить от подлинных.

Поистине неиссякаемым был интерес Мартину к чешской истории, искусству и литературе, писателям и поэтам, в творчестве которых он черпал сюжеты для своих сценических произведений, на тексты которых писал кантаты, песни.

Национальная принадлежность музыки Мартину ярко себя проявляет в темах и образах его творчества, в богатом, многообразном преломлении фольклорных источников, к которым композитор обращается для воплощения национальной тематики. И эта взаимообусловленность кажется естественной и глубоко оправданной.

Накопление фольклорного «багажа» происходило с раннего детства, еще бессознательно, когда маленький Богуш вслушивался в пение Карела Стодолы. Житель Полички, Мартину в то время постоянно находился в атмосфере, напоенной звучанием народной музыки. Преимущественно это была крестьянская моравская песня,

покорившая его своим мелодическим обаянием, своеобразием ритмики и присущей славянским песням мягкой задушевностью. Запечатлелись в его памяти народные ярмарки, празднества с их прорывающейся наружу стихией народного творчества.

Позднее композитор пристально изучал сборники народных песен крупнейших исследователей-фольклористов XIX века Эрбена и Сушила, в которых представлены в широкой исторической перспективе песни различных областей Чехии, Моравии и Словакии.

Фольклор Чехии, характеризующийся больше развитием городской песенной культуры, отличается светлым, жизнерадостным тоном; чешским песням свойствен обобщенно-инструментальный тип мелодики, ее тяготение к квадратности, четкая метрическая организация (преимущественно двух- и трехдольный ритм). Большинство чешских песен — однотональны, а если и есть в них отклонения, то они не выходят за пределы близких тональностей. Влияние чешского фольклора заметно во многих сочинениях композитора разных жанров.

В фольклоре Словакии, в целом очень родственном моравскому, наряду с кантиленными лирическими песнями, большое место занимают баллады и разбойничьи (*zbojníci*) песни — жанры декламационного характера, возникшие в XVII—XVIII веках в период освободительного движения. Это песни о борьбе, пронизанные мятежным, свободолюбивым духом, песни мужественного и несколько сурового звучания. Некоторые особенности заключаются в предпочтении лидийского и фригийского ладов, выделении в мелодии экспрессивной интонации увеличенной секунды; встречаются остро синкопированные и пунктирные ритмы. В них заметна близость мадьярским мелодиям. Влияние словацкого фольклора не столь значительно в сравнении с другими разновидностями песен родины композитора, но все же ощутимо в некоторых сочинениях.

Зато значение моравской песенной культуры для творчества Мартину трудно переоценить. Моравской песне свойственны широкая лирическая распевность, подчеркнuto неквадратное строение мелодии. В ней широко представлены ладовые разновидности, большое выразительное значение приобретает лидийская кварта, обнажающая напряженную тритоновую интонацию. Ха-

рактельны для моравских песен мажорно-минорная пере-
менность и совмещение признаков разных ладов, метри-
ческие акценты на VII натуральной ступени в миноре,
ощущение неустойчивости тонического центра не только
в развитии темы, но и в конце ее. Не поддается клас-
сификации все разнообразие модуляционно-гармоничес-
кого развития внутри песен, в чем некоторые исследо-
ватели усматривают воздействие на определенном этапе
творчества средневековых менестрелей²¹¹. Едва ли не
самой яркой отличительной чертой моравской песни яв-
ляется свободная метроритмика, насыщенная синкопами
и подчас сводящая на нет тактовые членения, что на-
ходится в прямой зависимости от особенностей диалек-
та²¹².

То, что составляет специфику моравской песни, свой-
ственно многим темам Мартину, которым отведена боль-
шая роль в его симфонических циклах. Ими избилуют
сочинения национальной линии. Наконец, отличительные
особенности этих песен стали определяющими призна-
ками стиля Мартину вообще.

О своем восприятии моравской песни, о ее значении
для современной профессиональной практики Мартину,
обращаясь к редактору сборника «Валашско», пишет
следующее: «Несмотря на мое длительное пребывание за
границей, наши народные песни никогда не исчезали ни
из моей памяти, ни из моей души, и я Вам благодарен
за Ваше замечание о моем горячем отношении к нашим
песням и особенно моравским песням.. Моравская пес-
ня своей оригинальностью и плавностью имеет большое
влияние на развитие профессиональной музыки, и в ней
существует все еще огромный и всегда новый источник
возможностей. Это песни здоровые и несентиментальные,
я не знаю ничего более естественного, чем моравская
песня. У нас есть пример Леоша Яначека, который их
применил и открыл своеобразные пути их претворения,
когда музыка основывается не на подражании, а непо-
средственно вырастает из народной песни и из языка,
человеческой речи»²¹³.

²¹¹ См. предисловие к сб. *Volklieder aus der Tschechoslowakei*.
Prag., 1955.

²¹² Имеется в виду несовпадение в словах моравского диалекта
акцента на первом слоге и продленных, а следовательно, ритмиче-
ски акцентированных гласных любого другого слога.

²¹³ Martinů B., s. 354.

Заслуживают внимания старинные обрядовые, эпические песни, гуситские хоралы и жанры духовных песнопений, уходящие своими корнями в глубокую древность, хотя по степени воздействия на музыку Мартину они уступают место более поздним образцам народного творчества. При известных различиях — духовным песнопениям свойствен размеренный речитативный характер, а обрядовые песни и гуситские хоралы отличаются большей мелодической распевностью — они имеют много сходных признаков²¹⁴. Эпически повествовательный тон, ограниченного диапазона мелодика, постепенность движения, спокойный равномерный ритм (хотя и встречаются синкопированные ячейки), перенос устоя с тоники на другие ступени лада, что характеризует гармоническую основу некоторых разновидностей песен, — все это привносит тот самый колорит архаики, который привлекал многих композиторов в старинном фольклоре.

Обращение к этим источникам имеет целью не только создание оригинального колорита; в основе его интерес к древним, еще мало изведенным пластам народного творчества. Многие композиторы XX века (например, Орф, Барто, Онеггер, Мартину) в опоре на эти источники видели путь к преодолению субъективистских настроений и обращались к ним для воплощения светлых позитивных образов в своей музыке.

В творчестве Мартину изучение старинных народных и духовных жанров оставило свой отпечаток на характере тематизма многих сочинений, таких как «Шпаличек», «Букет», «Полевая месса», «Памятник Лидице» и другие. Если первые два названные сочинения интересны своей ярко воспроизведенной атмосферой народных празднеств, обрядов, песен и танцев, то в «Полевой мессе» и «Памятнике Лидице», написанных в годы войны, обращение к гуситским хоралам, древним псалмам и гимнам как к памятникам чешской истории, приобретает актуальный и глубоко патриотический смысл. Каждое из этих сочинений в связи с различной спецификой са-

²¹⁴ О старинных духовных песнопениях можно составить представление по сборнику: *Worližny Jan. Zalhy a Nymny*. Praha, 1572. Большой раздел, посвященный обрядовым песням, имеется в сборнике «*Moravské národní písně*». Sebral František **Sušil**, Praha, 1951.

мих жанров имеет свои особенности в претворении черт старинной песенной культуры. В «Памятнике Лидише», где идея сочинения выражается в обобщенно-симфоническом плане, эти связи проступают не только в претворенном, но и в строго отображенном виде. Воздействие этих жанров сказывается в торжественно-суровом облике сочинения, его эпической повествовательности, а также и в тематическом сходстве основного интонационного комплекса с гуситскими напевами. А «Полевая месса» в качестве вокального произведения с текстом дает более непосредственное представление о воздействии исторических национальных традиций. Иной сплав признаков, отражающих широту фольклорных влияний, обнаруживает кантата «Букет».

Кантатно-ораториальные жанры явились основополагающими для развития национальных черт в творчестве Мартину, повлияв и на инструментальную музыку композитора, где эти национальные черты предстают в более обобщенном и претворенном виде. Связи инструментального стиля с народными источниками далеко не ограничиваются указанными ранее чертами — воздействием моравской песенности на тематизм побочных партий в симфонических циклах, наличием жанрово-танцевальных черт в финалах, архаических черт в темах, родственных древним народным песням. В специфике музыкального языка связи с чешской народной и профессиональной музыкой ярко ощутимы в особенностях ладово-гармонического мышления Мартину, черты которого нами уже отмечались в характере инструментовки. Интересен также в этом отношении характерный гармонический оборот, типа кадансового, в котором мелодический голос часто представляет собой нисходящую трихордовую попевку, типичную для старинных моравских песен.

Вместе с тем Мартину не идет по пути внешнего новаторства, остается чужд вычурной стилизации, конструктивисткой жесткости в разработке фольклорных элементов (что имеет место в крайних, экспериментаторских явлениях неофольклористской тенденции). Однако его национальный стиль обладает новизной и своеобразием. Правда, некоторые чешские исследователи творчества Мартину, в частности Ян Троян, прослеживая эволюцию его национального стиля, отмечают все же различный подход к использованию фольклорных эле-

ментов в разные периоды жизни композитора. В частности существует мнение о чисто экспериментаторском использовании текстов народных песен в операх «Театр за воротами» и «Голос леса». Но если это и имеет место в творчестве Мартину середины 30-х годов, то в дальнейшем основная направленность метода свидетельствует о совершенно ином, более глубоком и серьезном подходе композитора к претворению элементов народной музыки.

Народно-жанровое начало, интерес к национальной истории, героическому прошлому родины, к народным сказаниям, легендам, а также претворение народных элементов роднит Мартину с представителями чешской классики — Сметаной и Дворжаком. Это подтверждает сам Мартину в следующих строках из автобиографических заметок, в которых композитор пишет о себе в третьем лице: «Его мелодия и ритм исходят непосредственно из чешского начала и наследуют Сметане и Дворжаку»²¹⁵. Однако этим преемственные связи не ограничиваются. Есть ряд частных наблюдений, которые свидетельствуют о глубоком изучении Мартину классического наследия, о восприятии многих специфических черт. В музыке Мартину легко обнаруживаются те черты, которые присущи поэме Сметаны «Моя родина». Это — живописная красочность фонов (мягкого, журчащего в начале «Влтавы», призрачно-фантастического в ее третьем эпизоде; много фоновых построений и в других частях), преобладание плагальности и в ладовой переменности в гармонии (интересна, например, ладовая двойственность в теме Вышеграда), характерные особенности тематизма и инструментовки, как, например, частые терцовые удвоения мелодии, выделение ансамблей духовых инструментов. Знаменательно и то обстоятельство, что Мартину, как и Сметана, тяготел к широким развернутым кодам, в которых встречаются кадансовые обороты с разрешением попеременно то в мажор, то в минор.

Мартину наследует Сметане и Дворжаку в использовании самого жанра симфонической поэмы, в частности, в «Памятнике Лидице» с его национальной програм-

²¹⁵ Martinů B., s. 322.

мой, эпико-героической концепцией. Примечательно и обращение к одним и тем же поэтическим источникам национального искусства. В связи с этим можно вспомнить симфонические поэмы Дворжака «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубок», сюжеты для которых композитор черпает из сборника Эрбена «Букет», питавшего и творчество Мартину.

Если в кантатно-ораториальном жанре и таких сочинениях национальной тематики, как балет «Шпаличек», Мартину в целом ближе к традициям Сметаны, то в его инструментальной музыке все же чаще возникают аналогии с музыкой Дворжака — в лирических темах, в темах, претворяющих интонации гуситских гимнов, и особенно в финалах симфонических циклов, инструментальных концертов.

О том, сколь велико значение связи Мартину с творчеством Дворжака, свидетельствует и тот факт, что лейтмотивом своей музыки композитор выбирает цитату из Реквиема Дворжака:



По признанию самого Мартину, среди чешских композиторов, оставивших глубокий след в его творческой биографии, были прежде всего Дворжак, а позднее Яначек, В. Новак, Сук. Мигуле указывает на ряд сходных моментов в творчестве Мартину и его учителя Сука: в оркестровых приемах, в применении параллелизмов созвучий, характерных гармонических оборотов, а также в идейной трактовке симфонического цикла.

Многие нити связывают Мартину с его старшим современником Л. Яначеком. Оба композитора вошли в общеевропейскую культуру как крупнейшие представители чешской музыки XX века, но разными путями. Путь Яначека с самого начала отличался определенной направленностью интересов к проблеме реалистической оперной драмы. Национальное в его творчестве всегда ярко

доминировало, а в художественной биографии не было таких острых метаний, такого творческого распутья, как у Мартину, хотя и его путь продолжателя национальных традиций в новых условиях был достаточно сложным. Яначек выступил как яркий новатор в области оперной чешской музыки, создав свой глубоко реалистический метод на основе национальных традиций чешско-моравского мелоса и речи. Мартину, оказавшись в гуще борьбы различных направлений в современной музыке, был вынужден соизмерять национальное, чешское с общеевропейским и свою индивидуальность выковывать в долгих и мучительных поисках, постоянно сомневаясь в верности избранного пути.

Вместе с тем, именно национальная основа творчества сближает этих художников. Как уже отмечалось ранее, их интересы скрестились в отношении к моравской песенности, которую они предпочитали чешской и словацкой. Особенности ритмики и ладового строения моравской песни²¹⁶, определили своеобразие музыки Яначека и Мартину как национальных композиторов. Привлекали их и старинные жанры чешской музыки — хоралы, гуситские гимны (в качестве примеров из музыки Яначека можно привести хоры из оперы «Путешествие пана Броучека», из кантат «Амарус», «Вечное евангелие» и другие). Однако в приемах изложения тематизма, основанного на элементах народной музыки, очевидны и различия, в частности, в фактуре, в характере гармонизации. Особенно это заметно в сравнении с произведениями Мартину кантатно-ораториального жанра, которые свидетельствуют о его стремлении сохранить первозданность народных источников. Отсюда естественная и далекая от примитивизма простота изложения — фактуры и гармонизации²¹⁷. Для Яначека характерно использование в сопровождении наиболее выразительных кратких мотивов, вычлененных из темы (например, в «Лашских танцах»).

²¹⁶ Частая опора на натуральную VII ступень в миноре и связанная с этим переменность устоя получила название «моравской модуляции».

²¹⁷ В известной мере антиподом Мартину, как и Яначека, был В. Новак (1870—1949), который в своих обработках народных песен применял усложненные, даже изощренные методы гармонизации.

Кроме того, если Яначек больше основывается на принципе речевых попевок, который он последовательно развивает в оперном жанре, то Мартину исходит скорее из песенных интонаций (в инструментальной музыке, в кантатах), хотя в операх ему не чужд и ариозно-речитативный стиль, в котором он гибко воспроизводит интонации человеческой речи, в чем родствен Яначеку.

Среди общих сходных черт во вкусах, симпатиях можно отметить интерес к русскому искусству и литературе, к творчеству Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, в противодействии вагнеровскому влиянию и культу его оперной системы и, напротив, в увлечении музыкой Дебюсси. Яначек воспринял импрессионистские элементы, ощутимые в операх «Катя Кабанова», «Лисичка-плутовка», но не получившие столь широкого и своеобразного преломления и творческого переосмысления, как в музыке Мартину.

Однако в целом круг музыкальных воздействий был различным. И это кажется естественным, если принять во внимание особенности жизненного пути Мартину и те три десятилетия, которые разделяют даты смерти композиторов. Творчества Яначека, испытавшего влияние веризма, Чайковского, а затем и экспрессионизма, не коснулись столь существенные для формирования стиля Мартину новаторские черты композиторов современного ему поколения. К этому можно добавить свойства, присущие художникам разной индивидуальности, какими были Яначек, с его спонтанной, экспрессивной манерой выражения, и Мартину, больше склонного к утонченности, рациональному началу и эмоциональной сдержанности высказывания.

Выявление связей Мартину с чешскими композиторами следующего поколения остается актуальной и еще далеко не решенной проблемой, требующей пристального изучения. Судя по высказываниям чешской критики, велико было значение статей Мартину, написанных им во Франции в конце 20-х годов и опубликованных в пражских журналах, в которых освещалась музыкальная жизнь Парижа со всеми новациями, ошеломляющими премьерами, поклонением Стравинскому. Статьи его стимулировали интерес молодых композиторов к новейшей музыке, новым выразительным средствам, хотя и удивляли тех, кто ожидал от Мартину впечатлений от

музыки импрессионистов (так же, как поражали и неожиданные переломы во вкусах и в сочинениях самого композитора). В годы второй мировой войны, объединившие устремления прогрессивных художников, Мартину связан общей темой с творчеством своих соотечественников, среди которых назовем имена В. Новака, Л. Вицпалека, В. Добиаша.

По мере того, как расширялся доступ к наследию Мартину, менялось и отношение к нему. Признание заслуг Мартину, как выдающегося чешского композитора, обусловило его широкую популярность в конце 50-х и в 60-е годы. Но вопросы распространения традиций его музыки, ее влияния на современных чешских авторов еще ждут своего освещения.

«Искусство — это всегда личность, которая в одном человеке объединяет идеалы всех людей»²¹⁸, — в этих словах Мартину заключена позиция художника-гуманиста, который видел свою миссию в служении идеалам человечества.

Правда, Мартину, испытавший известное влияние идеалистической философии, соприкасавшийся с миром эстетствующей художественной интеллигенции, не был выразителем революционных идей. Тем не менее его творчество, неразрывно связанное с национальной почвой, опирающееся на классическое наследие и отразившее в своих лучших зрелых образцах актуальные для своего времени общественные вехи, дает все основания отнести его к прогрессивному крылу современных художников.

Наиболее явно обозначилась прогрессивность его идейно-творческих устремлений в период второй мировой войны, события которой пробудили в художнике гражданские чувства, заставили по-новому осмыслить конфликты действительности, втянутой в «непостижимую разумом катастрофу», частицей которой он начал себя осознавать. Посвященные проблемам войны и мира, судьбам родины, защите гуманистических идеалов сочинения этого времени — Двойной концерт, «Памятник Ли-

²¹⁸ Цит. по статье: Вениг Я. Поличка. — «Новости музыкальной жизни Праги», 1968, № 5.

дице», симфонии — являются вкладом в развитие мирового симфонизма. Они нашли достойное место в ряду крупных явлений мирового музыкального искусства. Их связь с симфониями Прокофьева и Шостаковича, Бартока и Стравинского, Онегера и Бриттена.

Творчество Мартину развивалось в русле магистральных путей искусства первой половины XX века. Уже обращалось внимание на точки соприкосновения Мартину со многими современными композиторами в плане характерных стилистических тенденций. Можно продолжить эти сопоставления, отмечая черты сходства и различия между ними.

Эстетические убеждения Мартину противоположны позициям композиторов авангарда. Ему не свойственен в целом и тот реформаторский подход к искусству, который характеризует таких крупных новаторов, как Стравинский, Барток или Прокофьев. По соотношению традиционного и нового Мартину скорее можно поставить в связь с Бриттеном: они сходились и в своих симпатиях к старинной музыке, и в стремлении к простоте и лаконизму выражения. Кстати, вспомним слова Бриттена, перекликающиеся с приведенными прежде высказываниями чешского композитора: «Я люблю сочинять для меньших составов инструментов и считаю предосудительной тенденцией современных слушателей ожидать от оркестра только перегруженных эффектов *tutti*»²¹⁹.

Само собой разумеется, в противопоставлении Мартину радикальным новаторам не следует усматривать упреков в пассивном традиционализме, тем более, что композитор прошел через экспериментаторские опыты, о чём свидетельствуют сочинения 20-х годов (оркестровая пьеса «Хавтайм», опера «Три желания, или Превратности жизни», балет «Мятеж» и другие). Однако эти оригинальные и по-своему интересные сочинения — лишь дополнительный штрих к облику раннего Мартину. Оценка композитором современных ему художественных исканий удивительно созвучна нашему представлению об этом периоде творчества самого Мартину: «В целом у

²¹⁹ Цит. по кн.: Таурагис А. Бенджамин Бриттен. М.-Л., 1965, с. 10—11.

молодых представителей французского искусства крайнего направления недостает той серьезности, с какой мы привыкли смотреть на художественное творчество. Разумеется, нельзя не учитывать их стремлений, борьбы, но мы должны отвести им определенное место по силе воздействия и степени совершенства их произведений»²²⁰. Именно благодаря этой серьезности, с которой Мартину привык смотреть на художественное творчество, и происходят качественные изменения в его творческой эволюции в дальнейшем. Быть может, эта серьезность впоследствии и заставила его пересмотреть свое отношение к членам «Шестерки», дифференцировать их, соотнеся с другими современными композиторами, в частности, с Хиндемитом: «Направление Мийо и Пуленка мне совершенно чуждо. Онеггера и Хиндемита я очень уважаю как музыкантов, хотя не всегда их понимаю»²²¹.

Действительно, в своих творческих устремлениях Онеггер, Хиндемит и Мартину во многом соприкасались. Поднят их глубина и серьезность художественных идей, склонность к эмоциональной сдержанности и лирико-философским обобщениям как следствие приверженности традициям классиков. Но если Онеггер и Хиндемит широко и многообразно развивают полифонические принципы мышления, то Мартину исходит скорее из традиций старинных концертных жанров. В целом Мартину ближе Онеггер — и как представитель французской школы с его, по словам Мартину, «абсолютной точностью выражения», и как композитор-симфонист, тяготеющий к конфликтно-драматическим концепциям, героико-трагедийным образам и острому психологизму. В музыке Мартину есть элементы зловещего гротеска и мрачного динамизма, так свойственные Онеггеру. И все же Мартину больше лирик, склонный к поэтической мечтательности, любованию красками, живописным фоновым «отступлениям». Графику-Онеггеру можно противопоставить живописца-Мартину, некоторой отрешенности светлой лирики одного — лучезарный и теплый лиризм другого.

В формировании Мартину как современного автора велика роль Стравинского, наметившего много разных

²²⁰ Martinu B., s. 49.

²²¹ Ibid., s. 330.

путей развития музыкального искусства XX века. Дух бунтарства Стравинского был заразителен, а его стилистические новации вскружили голову едва ли не всему молодому поколению музыкантов, и прежде всего французских. Естественно, что среди тех, кто сразу же взял на вооружение открытия автора «Весны священной», был и Мартину. Он и в дальнейшем не противился его влияниям и продолжал следовать направлениям творчества Стравинского тогда, когда Стравинский от них отказался.

Но Мартину не был эпигоном. И прежде всего потому, что у него были свои художественные задачи, он преследовал иные цели; потому что у него был свой собственный круг образов; потому, наконец, что он всегда оставался чешским художником. Восприняв направления, методы, принципы Стравинского, Мартину развивал их иначе и на другой национальной основе. Проблема Мартину — Стравинский заслуживает, безусловно, большего внимания, чем мы можем уделить ей в этом кратком обзоре связей Мартину с современными ему композиторами.

Мартину хорошо знал музыку Бартока и воспринимал ее по-своему. Сохранилось высказывание Мартину, наталкивающее на те же выводы, которые возникают и при сравнении сочинений этих двух композиторов: «У меня всегда особое чувство при прослушивании произведений Бартока. Это музыка, которая одновременно притягивает и отталкивает. В ней много изобретательности, музыкальности, цельности, важности проблем, но в то же время мало покоя и отдыха. Все как на острие ножа, драматическое, вздыбленное, мятущееся. Я бы сказал, что это музыка, которая болит. В ней вы постоянно как-будто настороже — что в ней в следующий момент произойдет, — так что в конце концов вы теряете ту радость восприятия, которая, собственно, и должна быть основным назначением художественного произведения»²²². Не удивительно, что для Мартину с его требованиями дисциплины эмоций были неприемлемы бартоковские «варваризмы». Правда, и для Мартину «радость

²²² Martinů B., s. 70.

восприятия» отнюдь не всегда была «основным назначением художественного произведения».

Пожалуй, именно с Бартоком, национальным художником большого европейского масштаба, у Мартину больше всего точек соприкосновения. Параллели между ними можно видеть во многом, начиная от обращения к фольклорной тематике, претворения колористических достижений импрессионизма. И все-таки это совсем разные музыканты уже по самой национальной природе и темпераменту. Барток, несомненно, был также личностью более индивидуальной и масштабной, новаторски дерзновенного, активного плана. В тонком лиризме и славянской мягкости натуры Мартину, ее большей созерцательности заключены качества, отличающие его от Бартока. Контрасты в музыке Мартину не столь резко противопоставлены, они не доведены, как подчас у Бартока, до своего крайнего выражения. В воплощении негативных сторон жизни Мартину не достигает бартоковской обличительной силы гротеска, в лирико-психологической сфере его музыки нет жгучего пессимизма, народно-жанровые образы даны чаще в лирическом восприятии, в них нет той сочности и подчеркнутого грубого примитивизма, которые свойственны фольклоризму Бартока.

Многие признаки, как своего рода типовые формы современного музыкального языка, вошли в арсенал выразительных средств музыки Мартину. Это — динамичность и острота, гармоническая терпкость, остинатные и токкатные приемы изложения и линейная техника, полигармонические комплексы и резкие темповые сдвиги, активизация ритмики и роль моторного начала.

«Мартину нашел средства писать музыку совершенно очевидно новую без того, чтобы идти по уже проторенному пути...», — писал Э. Ансерме. — У Мартину невозможно, как у других композиторов, характеризовать его мелодию, которая не представляет собой ничего особенного, ни его гармонию, которая тонально сложна и смела, хотя и идет признанным, апробированным путем, ни его стилистические методы. Только одна вещь напрашивается непосредственно — это экспрессивный характер его произведений, который Мартину согласует с наиболее прочными традициями нашего искусства. И этого он достигает средствами, которые свойственны только ему.

Немногие современные композиторы осуществили девиз сегодняшнего дня — „К новой музыке!“ — таким удачным методом, кака Мартину»²²³.

Мартину был одарен счастливой способностью впитывать в себя все ценное, что несла с собой в искусство бурная эпоха первой половины XX века, щедрая на умы и таланты, пережившая свои «бури и натиски», эпоха разительных контрастов во всем величии своей силы и слабостей. Мартину очень чутко воспринимал современность и реагировал на события общественной и художественной жизни. В творчестве этого прогрессивного художника нашли отражение многие черты искусства XX века, преломленные в индивидуальной форме. Мартину — композитор настоящего времени, он шел творческим путем вровень со своей эпохой. Как пишет М. Михаловичи, «его музыка — это музыка нашей эпохи, ибо в ней заключены глубокие коренные проблемы; она несет печать самобытности, которая всегда выделит ее среди других и которая является залогом того, что имя его не будет забыто... Его музыка, пронизанная ритмами и ароматом народной песни, дышит тоской по родине... по тому уголку земли, где он впервые увидел свет»²²⁴.

²²³ Цит. по ст.: Šafránek M. Vývoj názorov na B. Martinu a osudy jeho diela. — «Slovenska hudba», 1969, N 8, s. 293.

²²⁴ Цит. по кн.: Мигуле Я. Богуслав Мартину, с. 70.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. МАТИНУ

Сочинения для оркестра

- 1910 Труженики моря
Смерть Тентажиля
Ангел смерти
- 1915 Баллада (Замок на море)
- 1922 Уходящая полночь
- 1924 Хавтайм
- 1926 Суматоха
- 1928 Рапсодия
Джазовая сюита
- 1932 Концертная симфония для двух оркестров
- 1934 Инвенции
- 1938 Concerto grosso
Три ричеркара
Двойной концерт для двух струнных оркестров,
фортепиано и литавр
- 1942 Первая симфония
- 1943 Вторая симфония
Памятник Лидице
- 1944 Третья симфония
- 1945 Четвертая симфония
Тандерболт П-47
- 1946 Пятая симфония
Токката и две канцоны
- 1950 Симфониетта Ла Холла для камерного оркестра и фор-
тепиано
- 1953 Шестая симфония (Симфонические фантазии)
- 1955 Фрески Пьеро делла Франческа
- 1957 Скала
- 1957 Притчи
- 1958 Три эстампа

Произведения для солирующих инструментов и оркестра

- 1924 Концертино для виолончели в сопровождении фортепиано,
духовых и ударных инструментов

- 1925 Первый концерт для фортепиано с оркестром
 1926 Дивертисмент для фортепиано (для левой руки) и камерного оркестра
 1930 Концерт для виолончели и камерного оркестра
 1931 Струнный квартет с оркестром
 1933 Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра
 1934 Второй концерт для фортепиано с оркестром
 1935 Концерт для чембало и камерного ансамбля
 1936 Концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра
 1937 Концертный дуэт для двух скрипок и оркестра
 1938 Концертино для фортепиано и оркестра
 1940 Соната da camera для виолончели и камерного оркестра
 Sinfonietta Giocosa для фортепиано и камерного оркестра
 1941 Concerto da camera для скрипки-соло, фортепиано, литавр, ударных инструментов и струнного оркестра
 1943 Концерт для двух фортепиано и оркестра
 Концерт для скрипки и оркестра
 1944 Концерт для виолончели с оркестром
 —1945
 1948 Третий концерт для фортепиано с оркестром
 1949 Концертная симфония для скрипки, гобоя, фагота, виолончели и камерного оркестра с фортепиано
 1950 Концерт для двух скрипок и оркестра
 1952 Концерт-рапсодия для альты и оркестра
 1953 Концерт для скрипки и фортепиано с оркестром
 1955 Концерт для гобоя с оркестром
 1956 Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (Incantations)
 1957 Концертная фантазия (Фортепианный концерт in B)

Камерная инструментальная музыка

- 1918 Струнный квартет
 1923 Струнное трио № 1
 1924 Нонет для скрипки, альты, виолончели, флейты, кларнета,
 —1925 гобоя, фагота и фортепиано
 1925 Второй струнный квартет
 1926 Соната для фортепиано и скрипки in d-moll
 1927 Дуэт для скрипки и виолончели
 Струнный квинтет для двух скрипок, двух альтов и виолончели
 1929 Секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета in B и двух фаготов
 Третий струнный квартет
 Первая соната для скрипки и фортепиано
 1930 Квинтет для духовых
 Хороводы для семи инструментов (гобая, кларнета, фагота, трубы, двух скрипок и фортепиано)
 Сонатина для двух скрипок и фортепиано
 1931 Вторая соната для скрипки и фортепиано
 Пасторали (Шесть пьес для виолончели и фортепиано)
 Ноктюрны (Четыре этюда для виолончели и фортепиано)

- Семь арабесок (Ритмические этюды для скрипки или виолончели и фортепиано)
 1932 Соната для двух скрипок и фортепиано
 Струнный секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей
 Первая серенада для кларнета, валторны, трех скрипок и альта
 Вторая серенада для двух скрипок и альта
 Третья серенада для гобоя, кларнета, четырех скрипок и виолончели
 1933 Квintет для струнных и фортепиано
 1934 Струнное трио № 2
 1936 Соната для флейты, скрипки и фортепиано
 1937 Сонатина для скрипки и фортепиано
 Интермеццо (Четыре пьесы для скрипки и фортепиано)
 Четыре мадригала для гобоя, кларнета и фагота
 Четвертый струнный квартет
 Трио для флейты, скрипки и фагота
 1938 Пятый струнный квартет
 1939 Первая соната для виолончели и фортепиано
 1940 Прогулки (для флейты, скрипки и чембало)
 Bergerettes для скрипки, виолончели и фортепиано
 1941 Вторая соната для виолончели и фортепиано
 1942 Первый фортепианный квартет
 Соната-мадригал для флейты, скрипки и фортепиано
 Вариации на тему Россини для виолончели и фортепиано
 1944 Второй фортепианный квартет
 Соната-мадригал in F для флейты, виолончели и фортепиано
 Третья соната для скрипки и фортепиано
 1945 Соната для флейты и фортепиано
 Чешская рапсодия (для скрипки и фортепиано)
 1946 Шестой струнный квартет
 1947 Три мадригала для скрипки и альта (Дуэт № 1)
 Седьмой струнный квартет (Concerto da camera).
 Квартет для гобоя, скрипки, виолончели и фортепиано
 1949 Мазурка-ноктюрн для гобоя, двух скрипок и виолончели
 1950 Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано
 Дуэт № 2 для скрипки и альта
 1951 Трио № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано
 Серенада для скрипки, альта, виолончели и двух кларнетов
 1952 Третья соната для виолончели и фортепиано
 1955 Соната для альта и фортепиано
 1956 Сонатина для кларнета in B и фортепиано
 Сонатина для трубы in C или B и фортепиано
 1958 Дуэт для скрипки и виолончели
 1959 Детские пьесы (Дуэт для двух виолончелей)
 Нонет для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны
 Вариации на словацкую тему для виолончели и фортепиано

Произведения для фортепиано

- 1912 Марионетки
—1924
1918 Летняя сюита (Шесть лирических пьес)
1920 Весна в саду (Четыре детские пьесы)
1921 Вечера на берегу моря (Три маленькие пьесы)
1922 Импровизация весной
1924 Басни
1925 Фильм в миниатюре
1926 Хабанера
Три чешских танца
1928 Четыре движения
1929 Борова (Семь чешских танцев)
Прелюдии
Фантазия для двух фортепиано
1931 Эскизы I и II
1932 Детские пьесы
Танцевальные эскизы
Ритурнели (Шесть пьес)
1936 Думка
1938 Окно в сад
1939 Сказки
1940 Фантазия и токката
1941 Мазурка
1945 Польки и этюды
1948 Пятый день в пятом месяце
Буквинисты с набережной Малакэ
1949 Баркарола
Три чешских танца
Импровизация
1951 Соната № 1 для фортепиано
1957 Воспоминания

Произведения для чембало

- 1935 Две пьесы
1958 Соната
1959 Экспромт

Вокальная музыка

- 1912 Nirronagi — песни для женского голоса в сопровождении камерного оркестра
1917 Шесть простых песен
1918 Волшебные ночи (Три песни для сопрано и оркестра)
Колыбельные песни
1920 Словацкие песни
1925 Детские песни
Китайские песни
1930 Три песни на слова Аполлинера
1932 Две баллады

- 1943 Новый Шпаличек
Песенки на одну страничку
1944 Песенки на две странички

Произведения для мужского хора

- 1919 Хоры на основе литовских народных песен
1957 Разбойничьи песни

Произведения для женского хора

- 1939 Мадригалы
1948 Пять чешских мадригалов
1950 Новые чешские песни
1954 Ключи от неба
1959 Четыре мадригала

Произведения кантатно-ораториального жанра

- 1918 Чешская рапсодия
1937 Букет
1939 Полевая месса
1954 Гора трех огней
1955 Гильгамеш
Очищение источников (Майский праздник в Брно)
1957 Легенда, возникшая из дыма картофельной ботвы
Романс одуванчика
1959 Микеш с гор
Пророчество Исаян

Оперы

- 1927 Солдат и танцовщица
1928 Слезы ножа
1929 Три желания, или Превратности жизни
Неделя благотворительности
1933 Легенды о Марии
—1934
1935 Театр за воротами
—1936
1937 Дважды Александр
Жюльетта, или Ключ к снам
1953 Жалобы незнакомцу
1954 Мирандолина
1955 Греческие пассноны
—1958
1958 Ариадна

Радио- и телесоперы

- 1935 Голос леса
 Комедия на мосту
1951 Чем люди живы
—1952
1952 Женитьба

Балеты

- 1913 Ночь
—1914
1917 Рождественская песнь
1918 Иштар
—1922
1922 Кто самый сильный на свете?
1925 Мятеж
1926 Мотылек, который топнул ногой
1927 Внимание, съемка!
 Чудесный полет
 Кухонное ревю
1930 Шах королю
1932 Шпаличек
1935 Мнение Парижа
1948 Душитель

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

Книги

- Мартынов И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины
XX века. М., 1970
Мигуле Я. Богуслав Мартину. Прага, 1966
Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. М., 1966

Статьи

- Вайнкоп Ю. Музыкальное обозрение. — «Жизнь искусства», 1934,
№ 13
Иванов К. Богуслав Мартину. — «Советская музыка», 1972, № 2.
Левашев Ю. Б. Мартину и его симфоническое творчество. — «Совет-
ская музыка», 1961, № 2
Паленичек Й. Последняя встреча с Мартину. — «Советская музыка»,
1960, № 7
Полякова Л. Неделя в Брненском театре. — «Советская музыка»,
1966, № 2.

- Рубин М. Два праздника культуры.— «Советская музыка», 1959, № 10
 Шнейерсон Г. Б. Мартину. Лидице.— «Советская музыка», 1947, № 2.

На иностранных языках

Книги

- Martinů B. Domov, hudba a svět. Deníky, zapisníky, úvahy a články. Praha, 1966.
 Martinů Ch. Moja život z Bohuslavem Martinů. Praha, 1971.
 Mihule J. Symfonie Bohuslava Martinů. «Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění», Praha, 1959.
 Nedbal M. Bohuslav Martinů. Několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století. Praha—Bratislava, 1965.
 Safránek M. Bohuslav Martinů. Domovu. Praha, 1961.
 Safránek M. Bohuslav Martinů. Život a dílo. Praha, 1961.
 Safránek M. Bohuslav Martinů. Leben und Werk. Praha, 1964.
 Sbornik vzpomínek a studií. Brno, 1957.
 Halbreich H. Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation, Biographie. Zürich und Freiburg, 1968.

Статьи

- Bajer J. Šesta symphonie B. Martinů.— «Hudební Rozhledy», 1956, № 6.
 Ferroud P.-O. A great musician of to-day. Bohuslav Martinů.— «The Chesterian», 1937, № 132.
 Fucač J. Bohuslav Martinů v českej hudbě.— «Slovenská hudba», 1969, № 8.
 Hausswald G. Bohuslav Martinů.— «Musica», 1959, № 10.
 Holzknecht V. Sedesát pět let Bohuslava Martinů.— «Hudební rozhledy», 1955, № 9.
 Jirko I. Světová premiéra Bohuslava Martinů.— «Hudební rozhledy», 1959, № 13.
 Koster E. Martinů: «Die Heirat». — «Misica», 1958, № 11.
 Liess A. Bohuslav Martinů.— «Melos», 1932, № 8, 9.
 Lovett Smith, George Henry. Martinů's Second Symphony.— «Music and musicians», 1943, № 1.
 B. Martinů et son Double concerto.— «Dissonances», 1941, № 3, 4.

- Martinu^o Composes Musical Mystery Play. — «Musikal America», 1955, № 3.
- Nowak P. Věčný poutník. — «Hudební rozhledy», 1965, № 5.
- Safránek M. Vývoj názorov na B. Martinu^o a osudy jeho diela. — «Slovenská hudba», 1969, № 8.
- Schweizer G. Martinus^o «Gilgamesch» — Epos. — «Musica», 1959, № 4.
- Sychra A. Starobylý epos o tajemství života a smrtí v díle B. Martinu^o. — «Hudební rozhledy», 1958, № 5.
- Vigal P. «La passion grecque» de Bohuslav Martinu^o. — «Jurnal musikal français», 1961, № 102.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая. Облик художника	3
Глава вторая. На родине. Начало пути (1890—1923)	13
Глава третья. В Париже. Годы поисков, надежд и свершений (1923—1941)	29
Глава четвертая. В Америке. Зрелость художника (1941—1953)	108
Глава пятая. Возвращение в Европу. На вершине мастерства (1953—1959)	195
Глава шестая. Некоторые проблемы стиля	218
<i>Список произведений Б. Мартину</i>	252
<i>Список литературы</i>	257

Гаврилова Н. А.

Богуслав Мартину. Монография. М.,
«Музыка», 1974.

261 с. с ил., нот.

В этой книге впервые на русском языке освещается
жизненный и творческий путь одного из крупнейших
чешских композиторов первой половины XX века. Изда-
ние рассчитано на музыкантов-профессионалов и люби-
телей музыки.

Г $\frac{90105-486}{026(01)-74}$ 618—74