

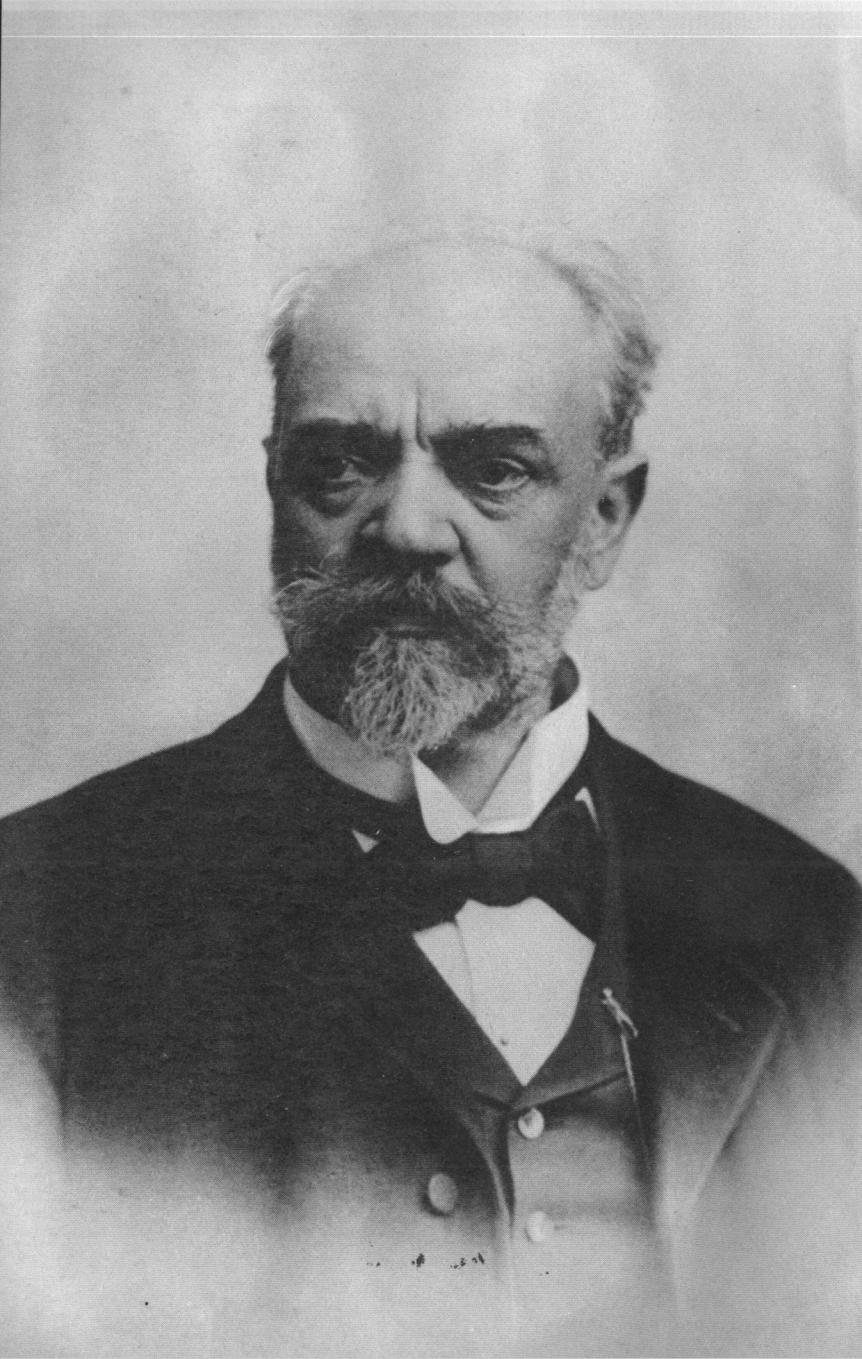
*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

В. Н. Егорова

АНТОНИН
Дворжак



Москва
"Музыка"
1997



ББК 85.313 (4 Чет.)
Е 30

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Отдел искусства стран Центральной Европы

**Издание выпущено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 96-04-16217**

Е $\frac{4905000000 - 087}{026(01) - 97}$ 77-97

ISBN 5-7140-0641-0

**© Государственный институт
искусствоведения, 1997 г.**

Предисловие

Со дня смерти Антонина Дворжака минуло более 90 лет. Однако музыка его не потеряла своей свежести и силы воздействия, продолжая волновать и радовать сердца исполнителей и слушателей. Многое из того, что привлекает нас в творческом наследии композитора: ясность мировосприятия, душевное здоровье, утверждение добра, справедливости и человечности, красота и гармония музыкального выражения, проникнутого ярким национальным своеобычием, — было оценено уже его современниками. Нью-йоркский критик писал 13 января 1894 года в газете "Мьюзикл курир": "Где воздушность Моцарта, непосредственность Гайдна, мужественность Бетховена, чарующие излияния Шуберта? Есть лишь один из ныне живущих композиторов, чьи идеалы солнечны, кто в музыке наивен, как дитя, и мудр, как змея [...] Имя его Антонин Дворжак [...] он пишет музыку, от которой веет ароматом лугов и гор, морей и лесов [...] Она утешает вас, а не печалит. Сияние, которое Гёте и Винкельман так восхищенно хвалили у греков, жизненную силу, взлет и жар — все это мы найдем у Дворжака" (цит. по: 69, 438—439).

На родине Дворжака о нем написано много. Основополагающим трудом, не утратившим своего значения и донныне, остается четырехтомная монография О. Шоурка (101). Горячий поклонник и авторитетнейший знаток Дворжака, О. Шоурек собрал огромный фактический

и документальный материал о жизни и деятельности композитора. Среди последующих публикаций выделяется исследование А. Сихры "Эстетика симфонического творчества Дворжака" (98). В нем убедительно прослежена связь музыки чешского мастера с отечественной культурой, и в частности с фольклором, раскрыты некоторые черты его творческого метода. Огромную исследовательскую работу провел Я. Бургхаузер, автор Тематического каталога произведений Дворжака (51), и другие члены комиссии по изданию полного собрания сочинений композитора. В самое последнее время чешская "дворжакиана" пополнилась интересными статьями, посвященными отдельным периодам жизни и произведениям композитора, проблемам музыкального языка и т. п. (работы М. Куны, Я. Волека, М. Поспишила, М. К. Черного, Й. Славиковой и др.). Новые наблюдения над творчеством Дворжака содержатся в докладах и сообщениях, прочитанных в Праге на международных дворжаковских семинарах (1983, 1987—1990), на международных конгрессах и конференциях, проходивших в юбилейный (1991-й) год в разных странах мира.

Бесценный материал для исследователя представляет эпистолярное наследие композитора, до недавнего времени лишь в своей малой части известное читателям. С 1987 года в Чехословакии начали выходить первые выпуски многотомного собрания писем и документов Дворжака, содержащие новые данные. Издание это подготовил и снабдил комментариями коллектив музыковедов, возглавляемый М. Куной (см.: 39; 40).

Литература на русском языке о Дворжаке не столь богата и разнообразна. Помимо работ И. Ф. Бэлзы (разделы в обобщающих монографиях¹, брошюры, статьи), в послевоенный период появились публикации некоторых писем композитора (и к нему), подготовленные В. А. Киселевым, книги А. Лазько (17) и М. Смирнова (Фортепианное творчество А. Дворжака. М., 1960), совместный сборник советских и чешских музыковедов

¹ "Очерки развития чешской музыкальной классики" (2) и "Чешская оперная классика" (М., 1951).

"Антонин Дворжак" (составитель и редактор Л. С. Гинзбург; М., 1967). В 1964 году была издана книга "Дворжак в письмах и воспоминаниях" (4) — перевод сборника с тем же названием, подготовленного О. Шоурком. И наконец, вышли в свет две популярные книги, предназначенные для школьников и юношества (З. Гулинской и Я. Лушиной). (Здесь не упоминаются дипломные работы и диссертации, не ставшие достоянием широкой читательской аудитории.)

Предлагаемая вниманию читателя монография — первая на русском языке фундаментальная работа о Дворжаке. Автор ее поставил перед собой нелегкие задачи: удовлетворить интерес к личности и творчеству чешского мастера как специалистов (исполнителей, музыковедов, педагогов и учащихся музыкальных заведений), так и меломанов, любящих искусство звуков и желающих подробнее узнать биографию и богатое художественное наследие создателя Славянских танцев и симфонии "Из Нового Света". "Путеводными звездами" в решении этих задач были два источника: музыка и письма композитора. Автор стремился также привлечь свидетельства времени — воспоминания современников Дворжака, отзывы прессы и т. п.

Цитированные источники указаны в скобках (номер, затем страница; два источника подряд даются через точку с запятой).

Автор выражает искреннюю признательность чешским коллегам, помогавшим ему материалами и советами, — М. Куне, Я. Бургхаузеру, М. Поспишилу, М. Галловой, Й. Лабурде, рецензентам рукописи — А. М. Солоковой и Н. А. Гавриловой, редактору книги В. А. Ерохину — за добрые советы.

Глава I

Детство и юность. Начало самостоятельного пути (1859—1871)

Антонин Дворжак¹ происходит из старого крестьянского рода, который в процессе быстрого разветвления стал ремесленным, предпринимательским. Так, прадед композитора Ян Дворжак был крестьянином и трактирщиком, а его дед — Ян Непомук — вел мясничье и шинкарское дело. Женившись в 1793 году на Анне Бобковой, Ян Непомук жил сперва в Водолке (ныне Одоленово), а в 1818 году переселился в Нелагозевес. Трое сыновей Яна Непомука, в том числе младший, Франтишек, отец композитора, унаследовали его профессию. Выучившись у отца мясничьему делу, 17-летний Франтишек отправился на заработки в Венгрию, где прожил восемь лет. По возвращении на родину Франтишек женился на Анне Зденьковой. Вскоре после свадьбы молодые переехали в Нелагозевес. Здесь они получили мясную лавку в доме № 24, где ранее хозяйничал отец Франтишка, и сняли старинный постоялый двор в доме № 12. Так как мясо раскупалось плохо, Франтишку пришлось открыть еще торговлю пивом.

¹ Слово "dvořák" было широко распространено во многих частях Чехии и имело несколько значений: 1) человек, принадлежащий ко двору (dvořán); 2) учтивый, вежливый человек (zdvořilý člověk); 3) человек, имеющий свой двор, усадьбу, то есть свободный крестьянин (см.: 80, 9).



Деревня Нелагозевес возникла, по некоторым сведениям, еще в начале X века. Она раскинулась на левом берегу Влтавы, к северу от города Кралупы. Во времена Антонина Дворжака в ней было 46 строений и 438 жителей, большей частью крестьян, садовников и рабочих. В самой южной части деревни, на скалистом возвышении, на месте старой крепости, к концу XVI века вырос красивый четырехгранный замок в стиле итальянского ренессанса. Посредине Нелагозевса, огибая дорогу небольшой дугой, стоит костел Св. Ондржея, построенный в XIV веке. Почти напротив него — дом № 12. В этом доме 8 сентября 1841 года, как гласит запись в третьей "Книге новорожденных", хранящейся в приходском костеле, появился на свет первый из девяти детей Франтишка и Анны Дворжаков, которому на следующий день дали имя Антонин. Мальчик многое унаследовал от отца. И черты внешнего облика — он был, как и отец, среднего роста, коренастый, но хорошо сложенный, — и



Нелагозевес. Дом, в котором родился А. Дворжак

музыкальность, которая составляла родовую черту Дворжаков. Сам Франтишек неплохо играл на цитре, его брат Ян — на скрипке, а другой брат, Йозеф, владел несколькими инструментами.

К сожалению, почти ничего не сообщают биографы Дворжака о его матери. Не сохранилось ни одной ее фотографии. Известно только, что у нее были карие глаза, которые она "передала" своему сыну. Больше сведений сохранилось о бабушке Анне, горячо любившей внука и ласково называвшей его за красивые, как у отца, зубы, "ты мой белозубенький". Бабушка была художественная натура: она прекрасно вышивала и знала множество сказок, которые охотно слушал маленький Антон, как его звали в семье. С бабушкой связаны и первые впечатления от костела, куда она ежедневно водила внука, — от торжественности служб, от величественного звучания органа. Впечатления эти глубоко врезались в память Антонина, став основой его религиозности и его страстной любви к звучанию "короля инструментов", на котором он любил музицировать до конца своих дней.

Бабушка умерла, когда Антонину исполнилось семь лет, оставив в душе чуткого мальчика след глубокой печали.

Помимо сказок бабушки, фантазию ребенка будили также рассказы соседей о старых временах: о наводнениях и пожарах, о кометах и других таинственных небесных явлениях, о страшных морозах, когда люди замерзали на дорогах, а звери — в лесу и на полях, о дороговизне и голоде, о крестьянском восстании 1775 года, о преследованиях людей за веру, о войнах с турками и французами. Много интересного слышал мальчик и от отца — о его странствиях в молодости, о пожаре, который вспыхнул летом 1842 года в трактире, полностью уничтожив родной дом композитора, и о том, как в ту страшную ночь его, Антонина, выносили в колыбели из горящего дома.

Одним из сильнейших впечатлений детства было для Дворжака строительство железной дороги от Праги до Подмокел. Антонин с друзьями бегал смотреть, как рабочие клали рельсы, как привозили диковинные машины. А сколько волнений пережили мальчишки, когда в апреле 1851 года через Нелагозевес прошел первый торжественный поезд, а потом было открыто регулярное движение! Тогда, вероятно, и зародилась в душе Дворжака любовь к локомотивам.

А окрестные леса, полные таинственного очарования, населенные разнообразными созданиями народной фантазии, героями чешских сказок и легенд? А Влтава, спокойно несущая свои воды мимо могучего старинного замка? Вот где истоки глубокой и непреходящей любви композитора к родной природе, нашедшей столь поэтичное претворение в его музыке.

Любовь к музыке обнаружилась у Антонина в раннем детстве. Он с жадностью слушал не только рассказы отца, но и его игру на цитре. Заметив, как трогают мальчика незатейливые мелодии народных песен, которые он играл себе и домашним в утешение, а нередко и для развлечения гостей, Франтишек купил сыну маленькую скрипку. Сперва занимался с ним сам, а когда Антонин поступил в двухклассную школу, поручил его заботам

учителя Йозефа Шпица. Первый учитель Дворжака был типичным чешским кантором.

Канторы (от лат. слова *cantare* — петь) сыграли исключительную роль в чешской культуре. Они были органистами, певцами и регентами в костеле и преподавателями музыки в школах. Однако этим заслуги канторов не исчерпываются.

Неоценимое значение имела деятельность канторов после 1620 года, когда в битве при Белой горе, близ Праги, участники антигабсбургского восстания потерпели поражение от войск Фердинанда II и Чехия на 300 лет лишилась государственной и национальной независимости. В "эпоху тьмы", как назвал этот период чешский писатель Алоис Йирасек, началось преследование деятелей национальной науки и культуры, уничтожались чешские книги, был наложен запрет на чешский язык. Именно музыка стала тогда своего рода вторым родным языком чехов. Учителя-канторы по всей Чехии заводили "шпáлички" (тетради), в которые записывали старинные обряды, сказки, легенды, народные песни. Шпáлички передавались из поколения в поколение, пополняясь новыми записями и умножая сокровища чешского языка, литературного и музыкального творчества. Когда гонения в стране усиливались, шпáлички надежно прятали, а когда гнет несколько ослабевал, канторы извлекали из тайников свои записи и начинали рассказывать ученикам старинные предания и разучивать с ними народные песни и танцы.

Из среды канторов вышло и известное "будительное" движение, представители которого стремились пробудить в чешском народе чувство национальной гордости, любовь к героическому прошлому родины и к свободе. Многие канторы сочиняли музыку. Их произведения, особенно так называемые народные пасторали, составили своеобразную ветвь чешской музыки, которая оказала определенное воздействие на венских классиков, на Сметану, Дворжака, Фёрстера, Яначка, Й. Сука и других.

Нелагозевесский кантор Йозеф Шпиц был отличным музыкантом: он играл почти на всех инструментах,

но особенно хорошо на органе, обладал прекрасным слухом, писал музыку, прежде всего, конечно, церковную. Шпиц обладал и незаурядным педагогическим даром, о чем свидетельствуют похвальные отзывы вышестоящих инстанций, сохранившиеся в архивных материалах. Он обитал в крохотной квартире при школе, и верными его спутниками были нужда и болезни. Все это повлияло на характер Шпица, сделав его человеком неуравновешенным и вспыльчивым.

К Антонину, видя его одаренность, Шпиц относился с большим вниманием, и мальчик платил ему уважением и искренней привязанностью, делая под его руководством заметные успехи. Отец очень гордился сыном и любил "похвалиться" его игрой перед гостями. Вскоре Антонин стал выступать на хорах костела как певец и скрипач. Настал момент, когда Шпиц поручил ему исполнение скрипичного соло.

Дворжак: "...А как я волновался, с каким страхом настраивал скрипочку, как у меня дрожал смычок при первых звуках!.. Но все прошло хорошо. Как только я кончил, начался шум и движение на всех хорах, все устремились ко мне, знакомые мне благожелательно улыбались, похлопывали добродушно по плечу, а от соседа, первого скрипача, я получил целый грош" (4, 20).

Антонин принимал участие в исполнении месс и в костелах соседних деревень, — Вепршка, где жил его дядя Йозеф, и Вельтрус, где обосновался другой его дядя — Ян. И здесь ему довелось играть под руководством хороших музыкантов-канторов.

Дворжак: "Но это была лицевая сторона медали — самые светлые мгновения моей юности" (4, 20).

Существовала также и обратная сторона медали — помощь отцу в трактире и при покупке скотины.

Франтишек Дворжак прочил Антонину будущее мясника, поэтому, как только мальчик подрос, ему подарили оселок и передник. В 1853 году по окончании обязательного курса Антон перестает ходить в школу и начинает учиться у отца мясничьему делу. Осенью следующего года Франтишек отправляет сына в соседний город Злоницы для более основательного знакомства с



ремеслом мясника. Кроме того, надо было подучиться немецкому языку — ведь в Австрийской империи, куда входила Чехия, будущему торговцу и трактирщику без него не обойтись.

Злоницы, находящиеся в 25 км восточнее Нелагозевса, представляли собой живописно расположенный городок. Во второй половине XIX века его населяло около 2000 жителей, главным образом ремесленники и земледельцы. Жители Злониц гордились древним происхождением своего города (при раскопках вблизи него были найдены языческие погребения), красивым замком владельцев города князей Кинских и великолепным барочным храмом, построенным в начале XVIII века по проекту известного архитектора К. И. Динценхофера на месте старого костела XIV века.

Антонин поселяется в Злоницах у дяди по материнской линии — Антонина Зденька, приказчика князей Кинских. Он становится учеником цеха мясников, работает на бойне и в мясной лавке. Кроме того, мальчик посещает третий, дополнительный, класс немецкого языка и возобновляет занятия музыкой.

Музыкальная жизнь в Злоницах была в те годы достаточно оживленной благодаря деятельности двух учителей-канторов: Йозефа Томана и Антонина Лимана. Томан, директор двухлетней народной школы и регент местного храма, обладал красивым баритоном и играл на скрипке, трубе, контрабасе и на органе. Еще более одаренным музыкантом был Лиман, преподававший в третьем классе немецкий язык. Замечательный органист, импровизатор, он одинаково хорошо владел скрипкой, кларнетом и валторной.

Оба кантора заботились о духовном воспитании злоницкой молодежи, об уровне церковного музицирования. Лиман организовал капеллу из деревенских музыкантов и из своих учеников, с которой выступал в городе и его окрестностях. Помимо сочинений самого Лимана, музыканты играли попури и фантазии Ф. Гильмара на оперные мелодии и популярные танцы.

Как и многие канторы, Лиман сочинял музыку двух родов: церковную и танцевальную. В архивах пражского Национального музея и внучки Лимана сохранились мессы и иные литургические произведения, кантаты, песни, дуэты, похоронные марши, множество танцев — польки, квапики², мазурки, вальсы и т. п. По мнению чешских историков, музыка Лимана, опирающаяся на классические традиции и на ритмоинтонации чешского фольклора, отличается мелодической свежестью и хорошим вкусом. Любимыми композиторами кантора были Гайдн, Гендель и Моцарт (всю "Волшебную флейту" Лиман переложил для струнного квартета), а в танцевальной музыке — Иоганн Штраус.

Лиман быстро распознал незаурядное музыкальное дарование Антонина Дворжака и старался помочь ему в

² Квапик (галоп) — немецкий хороводный танец в быстром движении.

приобретении профессиональных навыков и теоретических знаний. Он совершенствовал игру Антонина на скрипке, учил его играть на альте, фортепиано и органе, познакомил с азами музыкальной теории — генерал-басом и модуляцией.

Дворжак: "Лиман был хорошим музыкантом, но вспыльчивым человеком и вел обучение согласно нравам того времени: тот, кто не мог чего-нибудь сыграть, получал столько затрещин, сколько было нот на бумаге... Гармонию он знал хорошо — само собой разумеется, о гармонии существовало тогда несколько иное представление, чем у нас теперь, — но знанием генерал-баса отличался: он бегло читал и играл его, чему учил также и нас" (4, 21).

Несмотря на трудный характер Лимана, Антонин любил учителя и использовал каждую свободную минуту, чтобы пообщаться с ним. Он играл на хорах злоницкого костела, в его капелле, участвовал в камерном музицировании, которым увлекались чиновники, служившие у князей Кинских. Юноша охотно бывал у Лимана дома, находя радость в совместном музицировании с его дочерью Теринкой, с которой на годичных экзаменах пел дуэты из сочинений учителя.

Между тем дела у Франтишка Дворжака шли неважно, и летом 1855 года он с семьей перебрался в Злоницы, где нанял в аренду постоялый двор под названием "Большой трактир". Вольготная жизнь у дяди для Антонина кончилась. Снова пришлось жить в тесноте и помогать отцу в трактире. На занятия музыкой времени оставалось мало. Антонина это страшно огорчало, и порой между ним и отцом вспыхивали ссоры, которые тяжело переживала чувствительная по натуре мать юного музыканта.

В ноябре 1856 года Дворжак получил свидетельство о завершении обучения. Новоиспеченному подмастерью полагалось пройти годичную практику, и тогда уже он мог открывать собственное дело. Но поскольку с немецким языком он не очень ладил, отец послал его на практику "к немцам" — в город Ческа Каменице, где преобладало немецкое население. Антонин поселился в семье

мельника Ома ("в обмен" под опеку родителей Дворжака приехал сын Ома). Он посещал немецкую школу и благодаря заботам Лимана продолжал заниматься музыкой: настоятель местного храма, выпускник пражской Органной школы Франтишек Ганке учил мальчика теории и игре на органе. Ганке разрешал Антонину иногда самостоятельно выступать на хорах костела и в часовне Божьей Матери. Закончив учебный год с оценками "очень хорошо", Дворжак вернулся в Злоницы.

И здесь его ожидала радостная весть: Лиман после настойчивых уговоров добился согласия Франтишка Дворжака освободить сына от семейной профессии и разрешить ему продолжить музыкальное образование в Праге. Отец согласился еще и потому, что дядя Антонин Зденек и "господа из замка" (чиновники, с которыми Тоник играл в квартетах) обещали денежную помощь.

Антонин был счастлив: сбылась его самая заветная мечта — стать музыкантом. Перед юношей открывалось неизвестное, но желанное и заманчивое будущее. Вот так, крутым поворотом, закончилась пора детства и отрочества Дворжака. Что же дала она будущему композитору? Постоянное пребывание в атмосфере народного и любительского музицирования и непосредственное участие в нем способствовали тому, что родной фольклор стал органической частью музыкального мышления Дворжака, тем неиссякаемым источником, который питал его творчество. Благодаря стараниям первых учителей Антонин начал познавать и мир высокого профессионального искусства, будь то сочинения Гайдна и Моцарта или скромные, но серьезные опусы национальных композиторов-канторов.

В один из погожих сентябрьских дней 1857 года Антонин с отцом отправились в Прагу. После нескольких часов утомительной дороги путешественники прибыли в старый город, на Доминиканскую улицу (ныне ул. Гуса). Здесь жила двоюродная сестра Антонина Мария с мужем Яном Пливой, портным по профессии, и четырьмя детьми. У них-то и устроился на первых порах Дворжак.

От Доминиканской было рукой подать до Конвиктской улицы, где находилась Органная школа.



Институт церковной музыки, как официально именовалась Органная школа, был основан в 1830 году и управлялся Обществом друзей церковной музыки. Школа готовила профессиональных органистов для костелов. Поначалу она была одногодичной, а с 1835 года стала двухгодичной. В первых числах октября Антонин сдал приемные экзамены и был зачислен в первый класс.

Школа помещалась в здании бывшего иезуитского монастыря, в трех небольших сырых комнатах с низкими потолками. В двух из них стояли маленькие беспедальные органы (так называемые позитивы), в третьей — более усовершенствованный орган с педальной клавиатурой и с несколькими регистрами. Ученикам первого класса разрешалось упражняться только на позитивах.

Дворжак: "В Органной школе все пахло плесенью! И органы тоже!" (4, 22).

Но репутацию школа имела хорошую, и учителя в ней были квалифицированные. Когда Дворжак поступил

в Органную школу, ее возглавлял Карел Франтишек Пич — широко образованный музыкант, интеллигентный и сердечный человек. Отличный пианист, органист и теоретик, знаток контрапункта, Пич также сочинял музыку, вел литературную и издательскую деятельность (Пич издал "Museum für Orgelspieler" — "Альбом для органистов", — в которой собрал произведения крупнейших чешских полифонистов: Я. Сегера, Ф. К. Бриксы, Б. М. Черногорского, Я. Заха и других). Как педагог Пич был строг и требователен, но с учениками обращался ласково. Немец по происхождению, Пич чуждался национальных предрассудков: ровно и беспристрастно относился к ученикам-чехам, не препятствовал тому, что один из учителей — Франтишек Блажек — вел занятия на чешском языке, да и сам довольно сносно говорил по-чешски.

Благодаря Пичу Дворжак оценил и полюбил музыку Баха, Генделя, Бетховена, понял значение контрапункта и тематического развития в композиторской работе.

Основательностью знаний и педагогическим опытом отличались и другие учителя. Уже упоминавшийся Франтишек Блажек, автор известной впоследствии книги "Теоретико-практическая наука о гармонии для школы и дома" (1866), вел гармонию. Ритуальное пение преподавал Йозеф Леопольд Звонарж, создавший кроме песен, хоров, церковной и камерной музыки оперу "Забой" на сюжет чешской легенды, в которой отразились патриотические чувства активного деятеля национального возрождения. Игре на органе обучал Йозеф Фёрстер, отец Йозефа Богуслава, впоследствии известного композитора. Блестящий органист-виртуоз и выдающийся педагог, Й. Фёрстер прославился в Чехии также как теоретик и церковный композитор. Из его теоретических работ заслуживают упоминания "Наука о гармонии" и "Практическое руководство к игре на органе".

Антонин учился охотно и старательно, но ему приходилось трудно, потому что занятия велись на немецком языке, а он владел этим языком не настолько хоро-

шо, чтобы легко и свободно излагать свои мысли и отвечать на вопросы.

Дворжак: "Мои соученики смотрели на меня свысока и за спиной смеялись надо мной!" (4, 23).

Была, возможно, и другая причина такого отношения: застенчивый по натуре, Антонин на первых порах производил впечатление не очень развитого деревенского парня (в известной мере оно так и было). Однако были у Дворжака и друзья. Это его ровесник Вацлав Урбан — один из самых способных воспитанников Органной школы, который из-за тяжелого материального положения был вынужден отказаться от карьеры музыканта и стать учителем в провинции. Дворжак любил Вацлава, поддерживал с ним дружеские отношения, а в 1884 году навестил его в Мировицах, где Урбан служил в 1877—1904 годах. В период учебы в школе они вместе играли в оркестре Цецилианского общества.

Несколько позднее, на втором году занятий в школе, в том же оркестре Дворжак познакомился и подружился с Адольфом Чехом, будущим капельмейстером Национального театра.

А. Чех: "Будешь играть за этим пультом с Дворжаком, — сказал Апт (дирижер оркестра Цецилианского общества. — *В. Е.*), представляя мне молодого человека с взлохмаченной головой, покрытой густыми черными волосами... Итак, я начал играть с этим Дворжаком, но, господа, это было не так-то просто: то его не устраивала моя игра, то он очень сердился на соседний пульт, то на дирижера, то — сам на себя. По временам он переставал играть и мурлыкал про себя какую-то мелодию" (4, 23).

Самым близким товарищем Антонина был Карел Бендл — будущий композитор и хормейстер, закончивший школу годом раньше Дворжака. Сын состоятельных родителей, Карел имел дома рояль и большую музыкальную библиотеку. В свободное от занятий время и в праздничные дни Карел приглашал Антонина домой. Они вместе проигрывали сочинения классиков,



анализируя их строение и музыкальный язык. Порой, увлекшись, они засиживались допоздна, и тогда гостеприимные родители Карла, вкусно накормив Антонина, оставляли его ночевать. Иногда Карел давал другу партитуры домой. Музичирование с Карлом и самостоятельное изучение произведений выдающихся композиторов расширяли кругозор юного музыканта, обогащали его профессиональными знаниями, которых не давала школа. Ведь в ней не преподавали такие дисциплины, как инструментовка и строение музыкальных произведений, столь нужные будущему композитору.

Вероятно, уже тогда юноша почувствовал, что главное его призвание — творчество. Во время летних каникул, которые он провел в Злоницах, Антонин поделился своими планами с Лиманом, и тот горячо поддержал своего воспитанника. Он только не устал повторять, что необходимо овладеть секретами композиторского

мастерства, а для этого надо усердно трудиться. Лиман и на отдыхе не давал ученику покоя: то просил заменить его в костеле, у органа, то приглашал поиграть в своей капелле или в камерных ансамблях.

По возвращении в Прагу Антонин застал в школе большие перемены: во время каникул неожиданно скончался директор К. Ф. Пич. Сперва его заменял Й. Л. Звонарж, а 1 декабря 1858 года в должность вступил новый директор — Йозеф Крейчи.

Получив образование, как и другие преподаватели, в Органной школе, Й. Крейчи очень скоро завоевал авторитет в музыкальных кругах Праги как блестящий органист, композитор, кантор костела, принадлежавшего ордену Св. Креста, педагог и организатор. Его перу принадлежит ряд теоретических и методических работ, посвященных вопросам гармонии, тональности, мелодии, пения, игры на органе и т. д. Крейчи был строгим педагогом и требовательным руководителем. Он заботился о том, чтобы уровень преподавания и знаний учеников был высоким.

Во втором классе Антонин изучал следующие дисциплины: генерал-бас, гармонию (с акцентом на церковные лады), модуляцию (она составляла тогда самостоятельный предмет), простую и тематическую прелюдии, интермедии, хорал, контрапункт (простой и сложный), фугу, канон и, наконец, практическую игру на органе, в которую входили импровизация и знакомство с органными произведениями. За этот год Антонин сочинил пять прелюдий, фугетту и две фуги для органа. Сочинения эти носят в целом ученический характер и следы влияния мастеров барокко (прежде всего И. С. Баха). Однако в них уже проглядывают некоторые черты стиля будущего Дворжака: мелодический дар, умение "придумать" тему и последовательно развить ее, свежесть гармонических модуляций, четкое построение формы и динамического профиля, знание выразительных возможностей инструмента.

Дворжак отважился и на сочинение крупного опуса — мессы. Рукопись ее не сохранилась, но о том, что



Автограф экзаменационной работы А. Дворжака

Антонин работал над ней, рассказывал его товарищ Вацлав Урбан, запомнивший начало мелодии из Кугие.

На экзаменах Дворжак получил по всем предметам, в том числе теоретическим, высокие отметки (*eminenter*) и занял второе место в списке выпускников. Последний экзамен состоялся 30 июля 1859 года. На нем Антонин Дворжак и Зигмунд Гланц, занявший первое место среди выпускников, сыграли органную фугу Баха соль минор (в четырехручном переложении), которую рецензент газеты "Далибор" назвал коронным номером программы. После этого Антонин исполнил прелюдию и фугу ля минор Баха и свои сочинения: прелюдию ре мажор и фугу соль минор. Композиторские опыты Дворжака также были встречены бурными аплодисментами, о чем сообщал тот же рецензент. На концерте, собравшем много

слушателей, присутствовали Франтишек Дворжак и А. Лиман, специально приехавшие из Злониц. Оба испытывали гордость за Антонина, в будущее которого твердо верили. С дипломом об окончании Органной школы Дворжак возвратился в Злоницы и здесь стал ждать места органиста, которое обещал подыскать Й. Крейчи.

Годы учения обогатили Антонина профессионально и духовно. Школа дала ему крепкие навыки игры на органе, солидные знания по гармонии и контрапункту, познакомила с законами композиции церковной музыки. Пребывание в столице Чехии расширило его музыкальный кругозор, углубило его познания в области композиции. Как ученик Органной школы Дворжак мог бесплатно посещать концерты в Конвикте. Он мог также иногда ходить на концерты консерватории и на галерку Сословного театра, куда билеты стоили недорого. В концертах консерватории звучали оркестровые и камерные сочинения Моцарта, Бетховена, Гайдна, Каливоды, Россини, Мендельсона, Шпора и других. Интересным был и репертуар Сословного театра, который в годы учения Дворжака переживал свой "золотой век". В исполнении немецкой труппы здесь шли оперы немецких, французских и итальянских композиторов. Так, например, в сезоны 1857/58 и 1858/59 годов на сцене Сословного театра ставились "Тангейзер" и "Риенци" Вагнера, "Трубадур" и "Сицилийская вечерня" Верди, "Лукреция Борджа" Доницетти, "Жидовка" Галеви, "Роберт-дьявол" Мейербера. Когда же Дворжак стал членом оркестра Цецилианского общества (в ноябре 1857 г.), он участвовал в исполнении симфонической и кантатно-ораториальной музыки классиков и романтиков — Моцарта, Бетховена, Генделя, Мендельсона, Шумана.

Руководитель оркестра Антонин Апт был также страстным поклонником Листа и Вагнера. Особенно восхищался Апт Вагнером, с которым поддерживал дружеские отношения и переписку. Благодаря Апту пражская публика знакомилась с отрывками из опер немецкого композитора еще до постановки их на сцене. Так, в 1852—1858 годах в концертах Цецилианского общества

прозвучали отрывки из "Лоэнгрина", "Риенци", "Летучего голландца" и монтаж из названных опер и "Тангейзера".

Вероятно, уже в этот период возникло у Дворжака увлечение музыкой его старших современников.

Антонин недолго пробыл в Злоницах. Помогая отцу в мясной лавке, он не переставал раздумывать о своем будущем. Юноша хорошо понимал: только в столице, где существует более богатая, чем в провинции, музыкальная жизнь, он сможет приобрести недостающие ему знания. Антонин решает вернуться в Прагу и попытаться устроиться там, полагаясь на уже приобретенный опыт оркестрового музыканта. Правда, отец, у которого дела шли все хуже, не обещал ему помощи. Но Антонин надеялся на свои силы и на содействие знакомых.

В сентябре 1859 года Дворжак снова в столице Чехии. Он поселяется на Карловой площади в семье Вацлава Душка, железнодорожного служащего, женатого на младшей сестре отца Йозефе (Антонин переехал к ним еще осенью 1858 года, потому что у Яна Пливы было очень шумно и тесно). Тетя Йозефа относилась к племяннику по-матерински: заботилась о его белье, кормила завтраками, а порой обедами и ужинами, по праздникам угощала чем-нибудь вкусным.

Дворжак прожил у Душков почти 15 лет, сменив вместе с ними три квартиры. Когда семья дяди перебралась на третью, более просторную, квартиру, Антонина поселили в дворовой пристройке, в комнате с тремя окнами, выходившими в сад. В этой комнате, меблировку которой составляли стол, стул и кровать, было тихо и спокойно, хорошо работалось.

Сразу же по приезде в Прагу Антонин занялся поисками службы. Выбор, однако, был невелик. В оркестре немецкого Сословного театра свободных мест не нашлось, филармоническое общество еще не было создано. Существовало, правда, немало военных капелл, привлекавших серьезностью репертуара, но туда штатских не брали. Оставались всевозможные частные капеллы. Самой известной из них считалась капелла Карла Комзака — дирижера, органиста и композитора, "короля по-

лек", как называл его поэт Ян Неруда. В ней-то — по рекомендации Апта — Антонин и получил место альтиста.

Капелла, организованная в 1854 году и насчитывавшая 18 музыкантов, выступала (в зависимости от места "действия") в разных составах. А выступать приходилось на открытых эстрадах, в танцевальных залах (в праздничные и воскресные дни) и в ресторанах (по будням). Конечно, играть в ресторанах под шум голосов и звон посуды было не слишком приятно, но Антонин привык к этому еще в детстве и отрочестве.

Жалованья, которое платил Комзак, хватало на самое скромное житье. Но руководитель капеллы давал Антонину возможность подрабатывать, прося иногда заменить его в больнице для душевнобольных и в костеле Св. Катержины. Кроме того, Антонин делал фортепианные переложения партитур для своего бывшего учителя Й. Л. Звонаржа. Дворжак пытался найти и постоянную службу: он подал прошение о месте органиста в костеле Св. Йиндржиха, и хотя в конкурсе оказался первым по квалификации, все же получил отказ — на том основании, что до сих пор не приобрел заслуг как органист городских храмов.

Зимой 1860 года Антонин поехал в Злоницы навесить родителей. Здесь, как свидетельствует пометка на рукописи, "27 февраля, во время ярмарки", он сочинил польку ми мажор. Это одна из немногих сохранившихся танцевальных пьес, написанных Дворжаком в юношеском возрасте. Выдержанная в традициях народного жанра, полька ми мажор отличается от них бóльшим разнообразием гармонической структуры.

На сочинение крупной вещи в первые месяцы пребывания в Праге у Антонина не хватало времени: надо было освоиться с новой обстановкой, разучить репертуар капеллы, а в свободные минуты продолжать самообразование. Только в июне 1861 года Дворжак начинает работать над струнным квинтетом.

Душкова: "Он часто начинал сочинять, как только просыпался — еще в постели — и сразу же, как только возникала мысль, играл на перине, которой укрывался.

Если он писал за столом, то держал перо между зубами, а пальцы бегали, как по клавиатуре, по пиджаку или по коленям. Затем через минуту он поворачивался к пианино и играл, подпевая тихим голосом" (4, 25).

Квинтет ля минор для двух скрипок, двух альтов и виолончели — трехчастное произведение, свидетельствующее об овладении классическими традициями (прежде всего Моцарта и Бетховена). Их влияние сказывается в характере мелоса (украшающие фигуры, вопросо-ответное строение некоторых тем), в структуре отдельных частей (сонатное аллегро в крайних частях, трехчастная форма в медленной части), в приемах развития материала (мотивная разработка, тональное варьирование и т. п.). Вместе с тем в квинтете заметно стремление Дворжака по-своему трактовать камерный цикл (отсутствие скерцо как самостоятельной части) и тональные отношения (побочная тема изложена в экспозиции в тональности III ступени, в репризе — в тональности VI ступени). Первый камерный опус Дворжака — не только многообещающее начало его творческого пути. Он обладает самостоятельной художественной ценностью: музыка квинтета выразительна, содержательна, ярко свидетельствует о таланте двадцатилетнего автора, понимании специфики камерного стиля.

Самому Дворжаку так и не довелось услышать квинтет. В 1887 году композитор сделал новую редакцию квинтета. Однако исполнение ее тогда не состоялось. Квинтет впервые прозвучал лишь в декабре 1921 года.

Наделенный от природы мощным творческим даром, Дворжак не мог не сочинять. Закончив квинтет и отложив его в сторону, ибо надежды на исполнение у него не было, Антонин принялся за новый опус — струнный квартет ля мажор, который дописал в марте 1862 года.

Во втором камерном опусе Дворжака — первом из четырнадцати его струнных квартетов — есть как сходство с ля-минорным квинтетом, так и черты различия. В трактовке цикла, его концепции и принципах тематического развития образцом для ор. 2 служили сочинения классиков, и в первую очередь Бетховена: квартет пред-

ставляет собой четырехчастный цикл с медленной частью на втором и скерцо на третьем месте. В то же время музыка его говорит и об увлечении композитора творчеством романтиков — Шуберта и в известной мере Шумана. Близость к первому ощущается в мелодике, широко распевной, лирически-проникновенной (II часть квартета — одна из лучших в цикле) и в гармонии, отмеченной тонкими модуляционными сдвигами. Воздействие Шумана можно видеть в более свободной трактовке формы. В сравнении с ор. 1 квартет ля мажор отличается большей свежестью и индивидуальностью музыкальных мыслей, живым творческим темпераментом, особенно ярко проявившимся в крайних частях. Он примечателен также отдельными ростками национального своеобразия. В средней части скерцо (трио) ясно слышны и танцевальные ритмы, и специфические приемы народного музицирования (пустые квинты у виолончели и украшающие фигурации у первой скрипки).

Начало самостоятельного пути Дворжака совпало со многими важными событиями в общественно-политической и культурной жизни Чехии. Неудачная война Австрии с Пьемонтом, поддержанная Францией, резко обострила противоречия внутри империи. Давно назревавший кризис "прорвался" в конце 1859 — начале 1860 года, когда разразился скандал, связанный с махинациями в период войны. Совершенно очевидными стали катастрофическое финансовое положение империи и необходимость преобразований в системе управления. Под влиянием этих событий 20 октября 1860 года Франц Иосиф I издал так называемый "Октябрьский диплом", в котором обещал "упорядочение внутренних государственно-правовых отношений" и признание учредительной власти земских собраний и имперского совета. Правда, это не означало каких-либо радикальных изменений в политической системе: "единоличный" абсолютизм министра внутренних дел Александра Баха сменился несколько реорганизованным, "размноженным", по выражению современного историка, абсолютизмом имперского совета. Поняв обманчивость полномочий совета, чешские посланцы во главе с видным политическим

деятелем Ф. Л. Ригром в 1863 году вышли из его состава, перейдя к политике пассивного сопротивления австрийским властям.

И все-таки в общественной жизни Чехии произошли заметные изменения. Период открытых репрессий и гонений, последовавших за подавлением пражского восстания 1848 года, миновал. Появились реальные условия для развития национальной культуры, и чешская общественность не замедлила этим воспользоваться. Обнародование "Октябрьского диплома" она восприняла как сигнал к организации музыкальной и всей культурной жизни на новом, более высоком уровне. Правда, по мере того как центр тяжести ее перемещался с любительских организаций на профессиональные институты, на регулярное проведение концертных сезонов, все острее вставала проблема их материального обеспечения. Но на первых порах — в 60-е годы — многие начинания были осуществлены благодаря энтузиазму народа, моральной и материальной поддержке всех слоев чешского общества.

Начало 60-х годов ознаменовалось созданием различных культурно-просветительных и профессиональных учреждений. В 1861 году известный певец Я. Л. Лукес организовал мужской хор "Глагол пражский", ставший исполнителем многих сочинений чешских композиторов, в том числе Дворжака (в 1865—1877 годах его хормейстером был товарищ Антонина по Органной школе Карел Бендл). Весной следующего года по инициативе видного историка и политического деятеля Франтишка Палацкого в Праге возникло общество "Сватобор", ставившее целью поддерживать чешских писателей. Осенью того же 1862 года усилиями ведущих деятелей чешской культуры — Витезслава Галька, Юлиуса Грегра, Йозефа Венцига и других — была основана "Умнелецка беседа" ("Артистический клуб"), объединившая представителей художественной интеллигенции (она начала работать 19 февраля 1863 года после принятия устава). "Умнелецка беседа", наметившая широкую программу развития национальной культуры, развернула многостороннюю деятельность: культурно-просветитель-

скую (в частности, концерты — с 1865 года) и издательскую (с 1871 года, после учреждения "Гудебни матице"). Этот художественный клуб, первым председателем которого стал поэт и переводчик Йозеф Венциг, имел три отделения: литературное, изобразительного искусства и музыкальное. Литературное отделение возглавил Винценц Вавра, изобразительное — Йозеф Манес, музыкальное — Бедржих Сметана, недавно вернувшийся из Швеции, куда он уезжал после наступления реакции.

Первой значительной акцией "Умнелецкой беседы" явились торжества в честь 300-летия со дня рождения Шекспира. 23 апреля 1864 года на концерте, состоявшемся на Жофинском (ныне Славянском) острове, под управлением Сметаны прозвучали симфония Берлиоза "Ромео и Юлия" и марш, сочиненный Сметаной специально к шекспировским торжествам. Дворжак принял участие в этом концерте как альтист.

Но самым ярким выражением всенародного энтузиазма в тот период стало строительство постоянного чешского театра, который сделался бы средоточием национальной культуры, центром художественной жизни Чехии. Мысль о создании такого театра возникла еще в 1850 году, когда был учрежден Совет по организации Национального театра. Однако реализовать начинание удалось лишь через 12 лет. Средства на постройку Национального театра собирались по всей стране. Затем на набережной Влтавы, в южной части нынешнего Национального театра, началось сооружение так называемого Временного театра, которое закончилось осенью 1862 года. 18 ноября состоялось открытие театра: после Торжественной увертюры Г. Воячка, сочиненной к этому дню, была сыграна трагедия В. Галька "Король Вукашин". Через два дня был дан первый оперный спектакль — "Водовоз" Л. Керубини. Пражане (да и не только они) получили возможность слушать драматические и оперные представления на родном языке.

Еще когда готовилось открытие Временного театра, Ян Непомук Майр, назначенный управляющим оперной труппой и первым дирижером, решил не собирать новый оркестр, а пригласить для работы в театре капеллу



А. Дворжак в середине 60-х годов

Комзака, которая пользовалась хорошей репутацией. Антонин был доволен — теперь он сможет играть серьезную музыку.

Работа в оркестре Временного театра давала ему очень много: позволяла изучить оперы классиков и современных композиторов, овладеть профессиональными навыками в области оперного творчества. За 11 лет работы в театре Дворжак переиграл многие оперы немецких, итальянских, французских композиторов, познакомился с первыми оперными сочинениями своих соотечественников и других славянских авторов (Глинки, Монюшко). С оркестром театра Дворжак выступал также в концертах "Умнелецкой беседы", где исполнялись симфонические и кантатно-ораториальные произведения Листа, Берлиоза, Вагнера, Глинки и других композиторов. Например, 20 апреля 1866 года он участвовал в исполнении оратории Листа "Святая Елизавета". Такие вечера не только приносили незабываемые художественные впечатления, но и стали прекрасной школой для молодого музыканта. Они давали множество импульсов и для собственного творчества, которое по-прежнему находилось в центре внимания Дворжака. Жаль только, что у Душков не было пианино, — Антонину, имевшему привычку сразу проверять сочиненное за инструментом, его очень не хватало³. Именно по этой причине Дворжак ненадолго изменил Душкам, сняв с коллегами по театру — скрипачом Моржицем Ангром и певцом Карлом Чехом — и тремя другими жильцами большую комнату на Сеноважной площади. Здесь в его распоряжении имелся старенький спинет.

Жилось здесь весело, но уж слишком было шумно, и поэтому в конце 1865 года Антонин вернулся на тихую Карлову площадь. Однако и не столь долгое общение с инструментом принесло свои плоды. За эти месяцы из-под пера Дворжака вышло четыре крупных произведения: первые симфонии, виолончельный концерт и вокальный цикл "Кипарисы". Эмоциональный стимул для

³ Дядя Вацлав взял напрокат пианино лишь в последние годы проживания у него Антонина.



возникновения почти всех названных произведений чешские дворжаковеды не без основания усматривают в первой любви композитора. Она пришла к Антонину, замкнутому, большей частью погруженному в работу или в свои заветные музыкальные мысли, неожиданно.

Юную Йозефину Чермакову — высокую, стройную брюнетку с пышными волосами — Дворжак увидел впервые весной 1864 года в театре. Ее пригласили тогда на роли наивных и сентиментальных героинь, и она сразу, "одним махом", по выражению Яна Неруды, "завоевала публику". Антонин, прежде избегавший общения с девушками и упорно отказывавшийся от участия в молодежных забавах, тоже подпал под обаяние очаровательной и талантливой актрисы. Поэтому, когда отец Йозефины, ювелир Ян Чермак, предложил Дворжаку зани-

маться с ней и с ее сестрой Анной игрой на фортепиано, он без колебаний согласился. Теперь он мог видеть Йозефину еще чаще. Ну, а что же Йозефина? Замечала ли она чувства Антонина? Любимица публики и товарищей по труппе, она привыкла к поклонению, к восторженным взглядам. Влюбленность застенчивого сумрачного альтиста льстила ей, но не вызывала ответного чувства. Антонин видел это и страдал, изливая свои переживания в музыку. Наиболее непосредственно переживания эти запечатлелись в песенном цикле "Кипарисы".

Дворжак — Зимроку (15 декабря 1888 г.): "Представьте себе влюбленного юношу — вот их содержание!" (39, II, 344).

Первая симфония воспринимается, по мнению Отакара Шоурка, как выражение "надежд и чаяний", которые Антонин вначале возлагал на любимую, а Вторая симфония — как примирение с тем, что чувство его осталось неразделенным. Такое толкование вполне отвечает содержанию лирических частей и разделов симфоний. Что же касается их концепций и образного строя других частей, то они шире и многозначнее. В музыке первых симфоний в той или иной степени запечатлелись также настроения, царившие в чешском обществе в период подъема национального движения, духовная атмосфера эпохи с ее энтузиазмом и надеждами на светлое будущее. С наибольшей силой они отразились в финальных и, отчасти, в скерцозных разделах цикла.

Как и в первых камерных опусах, в симфониях сказалось увлечение Дворжака музыкой его великих предшественников и современников. В Первой симфонии это Бетховен и Шуберт, во Второй — также Шуман и Вагнер. Влияние Бетховена заметно в концепции и в методе развития тематического материала. О близости к Шуберту свидетельствуют искренность и задушевность лирического высказывания, распевность мелоса, протяженность мелодического развертывания, а также использование жанров бытовой музыки (марша, вальса, польки). Воздействие шубертовской музы ощущается и в музыке скерцо — в ее живости, мягком юморе и шут-

ливости (правда, эти черты, как и мелодический дар, присущи и самому Дворжаку). Влияние зрелых романтиков (Листа и Вагнера) дает о себе знать в масштабности замысла симфоний, в насыщенности музыкальной ткани, густоте оркестрового письма, в образности некоторых частей (*Adagio* Второй симфонии), в музыкальном языке (тоже преимущественно во Второй симфонии).

Многие исследователи Дворжака пишут о сходстве Первой симфонии с Пятой симфонией Бетховена. Действительно, в концепции симфонии Дворжак по-своему раскрывает бетховенский тезис "от мрака к свету", воплощая процесс постепенного преодоления мрачных, тревожных настроений и сомнений и утверждения образов решимости, веры в свои силы, в счастливое будущее — свое и родины. Тожественны также основная тональность симфоний Бетховена и Дворжака и тональный план цикла (с — As — с — С). Наконец, вслед за немецким классиком Дворжак использует в Первой симфонии четырехзвучный мотив, по смыслу сходный с бетховенской темой судьбы⁴. Проходя через все части цикла, он выполняет определенную драматургическую функцию (правда, не столь существенную, как у Бетховена).

Вторую симфонию Дворжака, относящуюся к лирико-эпическому симфонизму, нередко сравнивают с Шестой симфонией Бетховена. В ней действительно большое место занимают пасторальные образы и картины праздничного веселья, оттененного лирически-проникновенными интимными высказываниями. Причем в музыке Второй симфонии, как и в Пасторальной Бетховена, выражение чувств, пробуждаемых созерцанием природы, общением с ней, преобладает над изобразительно-живописными зарисовками.

⁴ Мотив этот интонационно близок одному из главных мотивов *Dies irae* в Реквиеме Дворжака.

Первая симфония получила программный заголовок "Злоницкие колокола", позднее авторизованный композитором. Вероятно, он обусловлен воспоминаниями Дворжака о жизни в Злоницах, где окончательно решилась его художническая судьба.

Обе симфонии написаны в форме классического четырехчастного цикла. Преимущественно классических принципов Дворжак придерживается и в построении отдельных частей: крайние части имеют форму сонатного аллегро, Adagio Первой симфонии — рондо-вариационную, а медленная часть Второй симфонии — трехчастную форму; скерцо обеих симфоний написаны в сложной трехчастной форме с трио. Вместе с тем уже в первых образцах симфонического жанра Дворжак не просто послушно следует за своими предшественниками, но стремится внести нечто свое.

Ранние симфонии интересны тем, что в них сложились некоторые образно-интонационные комплексы, которые Дворжак использовал в последующих опусах. Материал Первой симфонии мы встретим в симфонической поэме (рапсодии) ор. 14 и в цикле фортепианных пьес "Силуэты". В тот же цикл композитор включил и некоторые темы из Второй симфонии. Особенно примечательны другие реминисценции из Второй симфонии. Это острохарактерные глиссандирующие пассажи, напоминающие музыкальный образ Водяного из одноименной симфонической поэмы и из оперы "Русалка" (II часть), и два элемента из лейтмотивной характеристики Русалки (II и III части); второй элемент см. в примере 137 на с. 525. Ранние симфонии Дворжака, несмотря на несовершенство, простительное для первых опытов, показали главное: симфонизм музыкального мышления их автора (здесь проявилась и такая черта творческого метода Дворжака, как вариантно-вариационное развитие тематизма).

Особое место в творческом наследии Дворжака — как первому опыту в концертном жанре — принадлежит концерту для виолончели и фортепиано ля мажор, законченному в июле 1865 года. Он возник по инициативе коллеги Антонина по оркестру — виолончелиста Людевита Пеера. Дальнейшая судьба концерта сходна с судьбой Первой симфонии. Пеер уже в конце 1865 года уехал в Германию, где и остался до конца своих дней. Рукопись он увез с собой, и Дворжак забыл о ней. Лишь в 1925 году новый владелец рукописи предложил чеш-

скому Министерству образования и народного просвещения .купить ее. Рукопись была переписана и возвращена владельцу, ибо он потребовал непомерно высокое вознаграждение. Премьера виолончельного концерта, в редакции Яна Буриана, состоялась 26 апреля 1929 года. На этом, однако, "похождения" рукописи не кончились. Запрашиваемую сумму владелец рукописи получил у лейпцигского издательства "Брейткопф и Гертель", которое выпустило партитуру концерта в редакции композитора Гюнтера Рафаэля. Редактор, однако, не только инструментовал концерт, но и сильно сократил произведение (почти вдвое!), а также внес существенные изменения в гармоническую и ритмическую структуру и написал на основе дворжаковских тем совершенно новые фрагменты. В итоге возникло произведение, по сути не принадлежащее перу Дворжака. Столь радикальное вмешательство в авторский текст трудно оправдать даже тем, что в редакции Рафаэля концерт имел большой успех, когда 28 марта 1930 года прозвучал в Праге в исполнении Ханса Мюнх-Голланда и оркестра под управлением Георга Шелла.

Авторский текст был восстановлен только в академическом издании концерта, вышедшем в 1975 году в Праге. В своем первоначальном виде концерт отличается, как и первые симфонии, масштабностью концепции, монументальностью изложения и развития музыкальных мыслей, многие из которых привлекают красотой и выразительностью звучания. В трактовке жанра композитор опирается на классико-романтические традиции: концерт представляет собой трехчастный цикл с быстрой I частью, написанной в форме сонатного аллегро со вступлением, лирическим *Andante* и финальным рондо, пронизанным танцевальными ритмоинтонациями. В мелодике и гармонии концерта, как и во Второй симфонии, заметно воздействие вагнеровской стилистики: в первой спокойно-возвышенной теме вступления слышны отзвуки хора из "Тангейзера", тема медленной части выдержана в духе "бесконечной" мелодии. О Вагнере напоминает также неустанное гармоническое движение с прерванными кадансами и секундово-терцовые сдвиги.

Дворжак черпает и из творческого опыта другого старшего современника — Листа. От него идут, например, такие приемы, как "сцепление" частей концертного цикла в единое целое и образно-жанровая трансформация тематизма.

Вместе с тем в виолончельном концерте уже складываются черты, которые будут характерны для дворжак-овских концертов зрелого периода. Показательны в этом смысле основные темы I части (мужественно-энергичная главная и лирически-задушевная побочная, овеянная простотой и очарованием песенного мелоса) и медленная часть, написанная в излюбленной композитором рондо-вариационной форме. Ее кантиленная мелодия, звучащая как "голос взволнованного и тоскующего сердца" (О. Шоурек), в процессе вариационного развития обогащается новыми интонационными и гармоническими штрихами, постепенно раскрывающими содержание интимно-лирического образа.

Характерно дворжак-овское проступает и в музыке финала, воплощающего светлые стороны человеческого бытия. Здесь, пока еще робко, композитор обращается к стихии народной танцевальности, с помощью которой в дальнейшем будет рисовать картины народного праздничного быта.

Уязвимые стороны виолончельного концерта, по сути, те же, что и в ранних симфониях: длинноты, обусловленные недостаточной концентрированностью изложения музыкальных мыслей (прежде всего в развивающих и связующих разделах формы), нечеткостью граней внутри формы, не всегда логически оправданными повторами и перенасыщенностью тематическим материалом. Недостаток профессионального мастерства сказывается также в том, что Дворжак не сумел достаточно рельефно выявить специфику концертного жанра — принцип диалогичности, состязания между солирующим инструментом и фортепианным сопровождением. Другой характерный признак жанра — концертность партии солиста, показ выразительных и виртуозно-технических возможностей инструмента — представлен в сочинении разнообразно. Можно даже сказать, что тех-

нически партия виолончели чрезмерно сложна и перегружена (Дворжак почти не дает солисту отдыха).

Вокальный цикл "Кипарисы", включающий 18 песен, Антонин написал вслед за концертом, в июле 1865 года. Стихи для него композитор нашел в одноименной книге своего соотечественника и современника поэта Густава Пфлегера-Моравского. "Кипарисы" — типичное создание романтической музыки. Это лирическая исповедь, в которой, несмотря на налет сентиментальности, с большой полнотой выражено чувство чистой и возвышенной юношеской любви. Здесь и восторг, самоотречение влюбленного, его грезы ("От дивных чар твоих очей", "О душа дорогая, единственная", "О, то были чудные, золотые мечты"), и мучительные сомнения, страх разлуки ("Меня часто мучит сомненье", "Нам никогда не суждены восторги упоенья"), и тоска, боль от сознания неисполнимости заветных желаний ("О, как пустынно в сердце том", "Близ дома часто я брожу", "Ты спрашиваешь, почему мои песни полны отчаяния"). Здесь и характерное для романтиков лирическое созерцание природы, попытка и одновременно невозможность слиться с ней, грустные раздумья о быстротечности жизни и неизбежности смерти ("Нивы и рощи полны покоя", "И в горах, и в долине тихо", "Здесь, в лесу, у ручья", "Душа моя полна задумчивой печали").

Музыка "Кипарисов", овеянная духом Шуберта и Шумана, эмоциональна, непосредственна, искренна; мелодия в целом психологически правдиво передает душевное состояние лирического героя цикла, созвучное настроению самого композитора. "Кипарисы", в первоначальном виде пока неопубликованные, не лишены недостатков: чешские исследователи пишут о несоблюдении в некоторых местах законов декламации поэтического текста, об известной усложненности сопровождения.

И все-таки "Кипарисы" — как воспоминание о первом глубоком чувстве — были очень дороги композитору. Поэтому он уберег их от уничтожения. Более того: Дворжак неоднократно возвращался к песням из "Кипарисов", подготавливая их (в разных вариантах) к печати или включая в музыку иных сочинений.

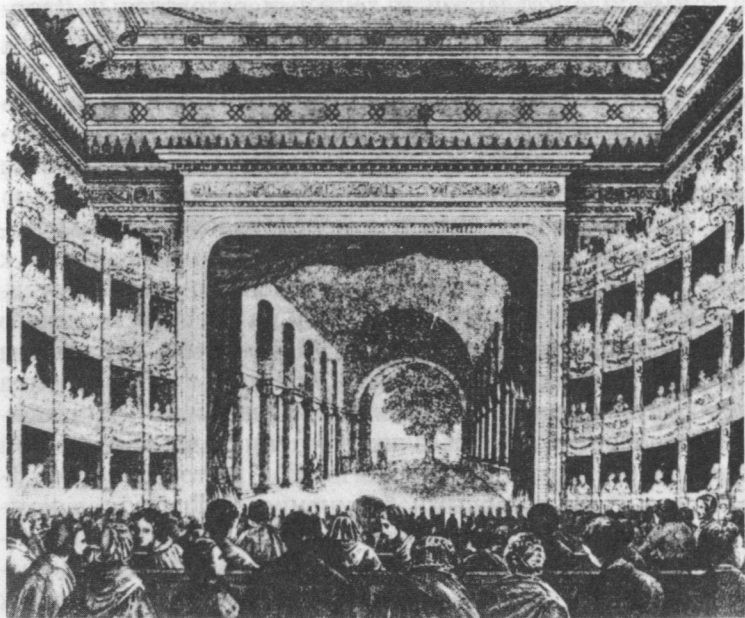
А как протекала личная жизнь молодого музыканта? Скрамного жалованья альтиста оркестра хватало только на то, чтобы сводить концы с концами. Поэтому Антонин давал частные уроки, преподавал в музыкальном заведении Я. А. Старого, писал по просьбе Майра инструментальные пьесы, которые исполнялись в антрактах между одноактными драматическими спектаклями.

А. Чех: "Я помню, что эти первые опыты не имели ничего общего с музыкой, обычно игравшейся в антрактах. Это были скорее симфонические произведения, намекавшие на гениальность своего творца" (56, 90).

К числу названных пьес, возможно, относились две утраченные увертюры (ми и фа минор), которые Дворжак упоминает в списке уничтоженных сочинений, а также семь пьес для малого оркестра, обнаруженные в архиве пражского издателя М. Урбанка в 1951 году.

Благодаря работе в театре Дворжак все активнее включался в музыкальную жизнь Праги, сближался с ведущими деятелями национальной культуры. Он подружился с композитором Карлом Шебором, вторым дирижером Временного театра, часто бывал у него дома и даже, по свидетельству одного из современников, помогал ему в инструментовке некоторых сочинений. К. Шебор и К. Бендл ввели Дворжака в круг передовой интеллигенции, собиравшейся чаще всего в "Венском кафе", находившемся на углу Вацлавской площади и ул. На пршикопе. Встречавшиеся в кафе музыканты, писатели, артисты обменивались впечатлениями о новостях художественной жизни, спорили о путях развития национального искусства. Здесь Дворжак ближе познакомился со Сметаной, под руководством которого играл в концертах "Умнелецкой беседы", а с 1866 года и во Временном театре.

Во второй половине 60-х годов в музыкальной жизни Праги произошло несколько важных событий. 5 января на сцене Временного театра состоялась постановка первой, историко-патриотической, оперы Сметаны "Бранденбургцы в Чехии", вызвавшая бурю восторга среди приверженцев национальной культуры. А 30 мая того же года пражане услышали вторую оперу Сметаны — комическую "Проданную невесту", вскоре завое-



Временный театр в Праге

вавшую самые горячие симпатии чешской публики. Чтобы дать представление о том, какое значение имело для современников появление оперных первенцев Сметаны, надо напомнить, что ни одна из шести опер⁵, написанных чешскими композиторами до "Бранденбуржцев" и "Проданной невесты", не могла сравниться с ними по глубине содержания, яркости национальных характеров и уровню композиторского мастерства. Все прогрессивно мыслящие и патриотически настроенные чехи чувствовали: произведения Сметаны открывают новую эпоху в развитии национальной оперы и, более того, в истории всей чешской музыки.

⁵ Имеются в виду следующие оперы: "Дротарь" (исп. 1826), "Олдржих и Божена" (исп. 1828) и "Брак Либуше" (исп. 1835) Ф. ШкROUPa, "Владимир — Божий избранник" Ф. З. Скугерского (исп. 1863), "Тамплиеры в Моравии" К. Шебора (соч. 1865) и "Дуб Жижки" Й. Мацоурка (исп. 1847).

Вместе с коллегами и друзьями радовался и Дворжак. Его восхищала музыка сметановских опер — такая, на первый взгляд, простая и близкая, пронизанная знакомыми с детства интонациями народных песен и танцев и одновременно по-настоящему мастерская, не уступающая по художественным качествам произведениям европейских авторов.

Ярким впечатлением для молодого композитора стало также знакомство с музыкой М. И. Глинки, интерес к которой возник на волне подъема чешско-русских культурных связей. В том же 1866 году на сцене Временного театра под управлением Я. Н. Майра была поставлена "Жизнь за царя", а 17 февраля 1867 года оперная труппа осуществила премьеру "Руслана и Людмилы". Дирижировал оперой М. А. Балакирев, специально приехавший для этого в Прагу. В тот же период Антонин познакомился и с оркестровыми сочинениями Глинки: в концертах "Умнелецкой беседы" исполнялись "Камаринская", "Арагонская хота" и увертюра к "Князю Холмскому". Участвовал он и в исполнении музыки других славянских композиторов — оркестровой фантазии "Малороссийский казачок" Даргомыжского и оперы "Галька" С. Монюшко (в 1868—1869 годах). Правда, тогда опыт славянских мастеров не привлек внимания Дворжака: слишком был он увлечен романтиками, и особенно Вагнером. Но слышанное и игранное не забылось Антонином.

Весной 1868 года Дворжак стал свидетелем события, которого давно и с нетерпением ждали все чехи: торжественной закладки фундамента Национального театра (Národní divadlo). 16 мая вместе с многочисленными представителями разных профессий, съехавшимися на эту церемонию со всех концов Чехии, он стоял на берегу Влтавы, перед Временным театром, где была расчищена площадка для сооружения величественного театрального здания. Церемонию закладки открыл Карел Сладковский, видный политик и журналист, подчеркнувший значение театра в становлении национальной культуры. Затем от имени музыкантов выступил Сметана, одетый по этому случаю в старинный национальный костюм с

шапкой-пршемысловкой⁶ на голове. Подойдя к камню и ударив по нему молотком, он произнес ставшую крылатой фразу: "В музыке — жизнь чехов!" Вечером в театре состоялся торжественный спектакль: сперва была дана одноактная пьеса Й. Й. Колара "Пророчество Либуше", увертюру к которой сочинил Сметана, а потом новая опера Сметаны — "Далибор". Как альтист оркестра Дворжак участвовал и в этом спектакле.

Успешные постановки первых опер Сметаны, а также других чешских композиторов, сочинения которых после назначения Сметаны руководителем и первым дирижером оперной труппы все чаще стали появляться в репертуаре⁷, вызвало у Дворжака желание испытать свои силы в жанре музыкально-сценического искусства. Заказать либретто он не мог — не позволяли средства. Кроме того, тогда в Чехии никто специально либретто не писал.

Антонин решил просмотреть старые альманахи. И тут ему попалось либретто "Альфред Великий" Карла Теодора Кёрнера, талантливого немецкого поэта-романтика, автора книги патриотических стихов, вышедших после его гибели в войне с Наполеоном. Знал ли молодой композитор, что образ отважного английского короля привлек в свое время внимание самого Бетховена? Или что на сюжет "Альфреда Великого" уже написали оперы два ныне безвестных немецких композитора — И. Ф. Шмидт и Й. И. Рафф? Скорее всего, нет. В произведении Кёрнера — характерном образце рыцарской драмы — Антонина пленила созвучная его тогдашним умонастроениям тема национально-освободительной борьбы: действие "Альфреда" разворачивается в 878 году, в период освободительных войн англичан против Дании.

Из двух актов кёрнеровского либретто Дворжак сделал три акта, обособив первую картину. Музыка оперно-

⁶ Шапка, которую носил князь Пршемысл-землепашец, по легенде, основатель (вместе с княгиней Либуше) династии чешских королей Пршемысловичей.

⁷ "В колодез" В. Блодка (1867), "Лейла" К. Бендла (1868).

го первенца Дворжака, как свидетельствуют чешские исследователи (в академическом издании "Альфред" еще не вышел), характерна для стилистической ориентации композитора того времени. В вокальных партиях явственны следы увлечения Листом и Вагнером. От последнего заимствованы принцип лейтмотивов и акцент на оркестровой партии. Влиянием зрелых романтиков отмечена и гармония. И это неудивительно. Вагнером тогда в Чехии увлекались. Пражские газеты и журналы регулярно информировали читателей о постановках его опер в Германии. В кругах чешских музыкантов обсуждались творческие принципы немецкого мастера. Некоторые критики находили влияние Вагнера в "Далиборе" Сметаны. Наконец, Антонин и сам хорошо знал оперные сочинения Вагнера и восхищался его музыкой — ее мощным эмоциональным зарядом, выразительностью и богатством гармонии, красочностью тембровой палитры, непривычной трактовкой отдельных инструментов (в частности, медных духовых). Естественно, что Вагнер стал для Дворжака путеводной звездой. Однако неискушенность молодого композитора в вопросах музыкально-сценического жанра и далекое от совершенства либретто явились причинами неудачи "Альфреда". Антонин понял это сам, едва дописал последние страницы партитуры. Понял он и другое: даже попади опера на немецком языке на сцену, она никогда не встретит одобрения у его друзей и единомышленников, борющихся за национальное искусство. Спрятав рукопись подальше, Дворжак никому не показывал ее до конца жизни и ни словом не обмолвился о ее существовании даже самым близким друзьям. Лишь для увертюры сделал исключение. В 1881 году, счистив с титульного листа первоначальное название и поставив новое — Трагическая увертюра ор. 1, — он передал ее для исполнения на академии чешских журналистов, намечавшейся на 15 мая. Однако премьера увертюры не состоялась.

Уже после смерти Дворжака, в 1912 году, вышло четырехручное переложение увертюры. И наконец, спустя 62 года (в 1974 году) под названием Драматическая увертюра была напечатана ее партитура (в рамках академиче-

ского издания). Полностью "Альфред" стал достоянием слушателей через 68 лет после его создания: 10 декабря 1938 года оперу поставил Чешский театр в Оломоуце. Перевод либретто на чешский язык сделала исполнительница главной женской роли — невесты английского короля Альвины — Анна Рихтерова. Увертюра к "Альфреду" состоит из двух частей: медленного вступления и развернутой быстрой части, построенной на главных темах. Музыка увертюры, местами носящая остро-драматический характер, намечает основные вехи сценического действия. Несмотря на отмеченные влияния, в Драматической увертюре уже чувствуется почерк будущего Дворжака-симфониста (в размахе музыкального развития, в ярких тематических контрастах, в ритмической энергии и динамике нарастаний, в ощущении выразительных возможностей оркестра).

Неудача с первой оперой не обескуражила Антонина. Он снова берется за перо, и вскоре появляются три струнных квартета и соната для виолончели и фортепиано. От сонаты сохранилась только партия виолончели (медленную часть композитор впоследствии переложил для скрипки и фортепиано или оркестра, назвав ее Романсом). Квартеты — си-бемоль мажор, ре мажор и ми минор — долгое время считались потерянными. Однако после смерти композитора их обнаружили в нотном архиве Антонина Бенневица — первого скрипача созданного им струнного квартета. Как предполагает М. К. Черный, квартет ми минор был принят к исполнению и прозвучал в одном из частных собраний.

В названных сочинениях камерного жанра, который для многих композиторов был и остается своего рода творческой лабораторией, Дворжак продолжает осваивать новую для того времени романтическую стилистику. Он пробует разные варианты композиционного строения цикла, ищет пути и средства обновления сложившихся приемов развития музыкального материала. Так, если первый и второй квартеты — си-бемоль мажор и ре мажор — решены как классические четырехчастные циклы, то квартет ми минор и виолончельная соната — как од-

ночастные слитноциклические произведения, образцом для которых могли послужить фортепианные концерты и соната си минор Листа. От Листа идет и прием объединения внутренних разделов посредством тематических арок. Например, форму квартета ми минор можно представить в виде следующей схемы: А — В — А₁ — кода, где А — эмоционально напряженная, отражающая острые душевные борения лирического героя первая часть (ми минор, сонатное аллегро), В — исполненная лирической самоуглубленности и душевного покоя медленная часть (*Andante religioso*, си мажор), А₁ — еще одна быстрая часть на материале сонатного аллегро (своего рода вторая разработка; *Allegro con brio*, ми минор), кода — завершение, содержащее реминисценцию медленной части (*Andante religioso*, си мажор) и короткое энергичное заключение (*Allegro vivace*, си мажор). Наиболее удачной — свободной от чужих влияний, овеванной типично дворжаковской лирикой — оказалась медленная часть квартета. Чувствуя это, композитор сохранил ее от забвения, положив главную тему *Andante* в основу одного из трех оркестровых ноктюрнов (си мажор ор. 40, 1883).

Соната для виолончели и фортепиано фа минор, по композиционному строению близкая квартету ми минор, содержит интересную деталь: тема ее медленной части предвосхищает одну из музыкальных мыслей симфонической поэмы "Богатырская песнь" (тему среднего раздела).

Своеобразием тематической структуры отличается квартет си-бемоль мажор. Три его части основаны на непрерывном, преимущественно вариационном, развитии одной темы.

Особое место среди камерных сочинений рубежа 60—70-х годов занимает струнный квартет ре мажор. В нем впервые четко, можно сказать программно, воплотились и патриотические чувства Дворжака, и дух эпохи, с ее энтузиазмом и воодушевлением, нашедшими выражение в движении так называемых таборов — массовых манифестаций широких слоев чешского народа, выступавших в 1868—1871 годах в поддержку идей националь-

но-освободительной борьбы, с политическими и социальными требованиями (протест против австро-венгерского дуализма⁸, расширение демократических свобод). Связь с духовной атмосферой тех лет проявилась прежде всего в обращении Дворжака к патриотической песне "Гей, славяне", пользовавшейся тогда всенародной любовью и часто звучавшей на манифестациях, где ее мог слышать и композитор. Песня "Гей, славяне", сложенная словацким поэтом Само Томашиком, пелась на мелодию "мазурки Домбровского" "Jeszcze Polska nie zginęła" ("Еще Польша не погибла"). Дворжак положил эту мелодию в основу III части квартета, придав ей — путем заострения ритмического рисунка — еще более боевой, призывный характер.

Примечательна в свете вышесказанного и идейно-музыкальная концепция квартета, близкая сонатно-симфоническим концепциям Бетховена с их финалами, рисующими картины праздничного народного ликования, и его общая эмоциональная атмосфера, исполненная воодушевления и оптимизма.

14 июня 1871 года в пражской газете "Гудебни листы" появилось сообщение: "Антонин Дворжак, член оркестра корол. земского театра чешского, о композиторском даровании которого отзываются с большой похвалой, закончил комическую оперу, и дирекция решила принять ее к постановке". Речь шла о "Короле и угольщике" — второй опере Дворжака, на либретто Й. Б. Лобеского⁹, в котором автор обработал сюжет популярной в Чехии пьесы Прокопа Конопаска "Престольный праздник в Гуслице". Информация была, правда, не совсем точной: Дворжак тогда дописал клавиш и начал инструментовку оперы. Лишь в октябре он закончил третий акт, а перед самым Рождеством — увертюру.

⁸ После поражения в австро-прусской войне 1866 года австрийский император, стремясь избежать распада монархии, издал декабрьскую конституцию, которая провозгласила создание дуалистического государства — Австро-Венгрии, похоронившего надежды чехов на самоопределение.

⁹ Й. Б. Лобеский — псевдоним Бернарда Гульденера, нотариуса из Ломнице-на-Попелке, на досуге занимавшегося литературной деятельностью.

Прошло, однако, почти два года, прежде чем театр приступил к репетициям оперы Дворжака.

Так завершился первый период творческой деятельности Дворжака, охватывающий 1861—1871 годы. И хотя молодой музыкант жил и творил почти в полной неизвестности (в пражских музыкальных кругах его знали как скромного альтиста Временного театра), период этот имел важное значение в его биографии. Ведь именно тогда начался интенсивный процесс формирования его эстетических взглядов, композиторского стиля.

Гражданская позиция композитора, его приверженность идеалам национально-освободительного движения ярче всего проявились в квартете ре мажор. Более опосредованно они отразились в первых симфониях и в опере "Альфред". В 60-е годы происходит и становление композиторского облика Дворжака. Освоив традиции классиков и ранних романтиков, он изучает и на практике проверяет новые выразительные средства — стилистику зрелых романтиков, которая была в то время самым передовым словом в европейской музыке. И хотя пока — из-за недостатка профессионального опыта и умения — заимствование новых композиционно-выразительных приемов носит часто некритический характер, само по себе освоение творческих достижений Листа и Вагнера было плодотворным и принесло Дворжаку несомненную пользу. Лист научил его смелее и свободнее решать проблемы композиционной структуры и интонационно-тематического единства. Вагнер показал новые пути в оперном жанре; речь идет о подходе к вопросам оперной драматургии, характеристике действующих лиц (лейтмотивная система), соотношении вокального и оркестрового начала (повышение роли оркестра) и т. п. Немецкий мастер заставил Дворжака по-новому взглянуть на оркестр, увидеть выразительные и красочные возможности деревянных и особенно медных духовых инструментов.

Вместе с тем и в ранних, еще несовершенных, сочинениях Дворжака складываются отдельные стилистические приемы, которые станут характерными для его зрелого почерка. Это такие черты сонатно-симфонического

цикла, как особая драматургическая роль вступления (Первая симфония и отчасти виолончельный концерт), устремленность развития сонатного аллегро к концу формы (Первая симфония), динамическая трехчастность главной партии (Первая симфония, виолончельный концерт); многотемность главной и побочной партий (Вторая симфония, виолончельный концерт), тенденция к сжатию репризы (Первая симфония, виолончельный концерт). Это, далее, стремление создать интонационное единство в рамках цикла посредством тематических арок (повторение материала I части в финале виолончельного концерта, возвращение к теме *Adagio* в финале Второй симфонии) или синтеза тематизма в коде финала (Первая симфония, виолончельный концерт).

В некоторых опусах 60-х годов Дворжак — пока еще робко и, может быть, неосознанно — обращается к интонационному фонду чешской народной музыки (песенная побочная тема в виолончельном концерте, танцевальные ритмы в среднем разделе трио квартета ля мажор или во вступлении к финалу виолончельного концерта).

Глава II

Не зная усталости (1871—1877)

1871 год явился важной вехой в творческой биографии Дворжака: о нем впервые заговорили как о композиторе. Заслуга в этом принадлежит Людевиту Прохазке — пианисту и композитору, защитнику всего талантливого в чешском искусстве. Именно он 16 июня 1871 года сообщил в газете "Гудебни листы" о том, что Дворжак закончил комическую оперу, которую дирекция Временного театра приняла к постановке. Познакомившись затем с клавиром "Короля и угольщика", Прохазка "с большой радостью" отмечал "богатое дарование и незаурядное профессиональное умение" автора, его приверженность "новейшим, прогрессивным" средствам выразительности. С этих пор он считал своим долгом пропагандировать музыку Дворжака, талант которого, по убеждению критика, должен был принести богатые плоды национальному искусству. Вероятно, не без участия Прохазки Сметана решил — еще до постановки оперы — исполнить увертюру к "Королю и угольщику" в симфоническом концерте 14 апреля 1872 года. И опять не кто иной, как Прохазка, после теплого приема, оказанного музыке Дворжака, написал похвальный отзыв в "Гудебных листах", подчеркивая "неистощимую изобретательность" композитора, его "искусность в музыкальной работе, особенно в полифонии, и редкостную искусственность в инструментовке".

Заметки Прохазки наполняли душу Дворжака огромной радостью и горячей признательностью. Конечно,

воли и силы духа ему было не занимать: десять лет напряженного труда в полной безвестности не сломили веру Антонина в себя и в свое призвание. Но появление человека — да притом пользовавшегося уважением и авторитетом в музыкальном мире, — который поверил в него, в его будущее, придавало Антонину еще большую уверенность. Благодаря моральной поддержке Прохазки Дворжак отважился на решительный шаг: в июле 1871 года оставил службу в театре. Он лишился хотя и небольшого, но постоянного заработка. Теперь оставались только частные уроки, зато освобождалось больше времени на занятия композицией.

Прохазка не только морально поддерживал Дворжака: он старался направить его талант по пути служения национальному искусству, помогал находить новые творческие импульсы. 1 ноября 1871 года в газете "Гудебни листы" критик опубликовал статью "Мы горячо ратуем за чешскую песню", где сетовал на то, что народная песня забыта — ее не поют в кругах чешского общества, и композиторы не уделяют ей внимания. Прохазка призывал возродить чешскую песню, которую считал основой национальной культуры. Стремясь заинтересовать композиторов, он обещал устраивать бесплатные вечера, на которых будут исполняться "чешские песни и другие музыкальные новинки". Энергичный Прохазка не ограничился обещаниями: уже 27 ноября состоялась первая "певческая забава", как он стал называть свои собрания.

Дворжак быстро откликнулся на призыв Прохазки, сочинив несколько песен на слова чешской поэтессы Элишки Красногорской.

В песнях на стихи Красногорской Дворжак тонко раскрыл мир девичьей души: одиночество девушки, не испытавшей любви ("Поэтому"), полушутливое-полупечальное сетование на черные очи, которым опасно доверять тайну ("Препятствия"), восторг перед чистой, как "на святом образе", любовью девушки и ее возлюбленного Яничка ("Размышление"), грустное раздумье о верности, которая "цветет" лишь раз в сто лет ("Липы").

Истинно чешский колорит поэзии Красногорской благотворно повлиял на музыку песен Дворжака. В них

все чаще общеромантические интонации сменяются оборотами национально окрашенной музыкальной речи. Один из ярких примеров — песня "Липы", особенно ее начало, с песенно-лирической вокальной интонацией и характерным для моравского фольклора сдвигом в тональность VII натуральной ступени.

На этот раз исполнение не заставило себя долго ждать. 10 декабря, на второй "певческой забаве", солистка Временного театра Эмилия Бубеничкова спела "Воспоминание", а спустя четыре месяца — 10 апреля 1872 года — в исполнении Анны Купковой прозвучали песня "Поэтому" и баллада "Сиротка" на слова К. Я. Эрбена. Аккомпанировал певицам, возможно, сам автор. Оба вечера запомнились Дворжаку как первые публичные исполнения его сочинений, получившие доброжелательные отзывы в печати. Они принадлежали перу того же Прохазки, который писал о "необычайном музыкальном и поэтическом даровании" молодого композитора. Дворжак и сам испытывал чувство удовлетворения. В то же время он хорошо понимал, что еще не везде добился верной просодии и подлинно национального колорита. И композитор со свойственным ему упорством продолжал работать в жанре вокальной музыки. Но теперь он обращается к героико-патриотической тематике — к поэме Витезслава Галька "Наследники Белой горы".

В лироэпической поэме Галька с большой силой выражен протест чехов против новой волны политического гнета, нахлынувшей в конце 60-х годов, после провозглашения дуалистического Австро-Венгерского государства. Поэт воскрешает в ней мрачные страницы национальной истории — страдания Матери-родины в послебелогорский период, попытки недругов Чехии, "наследников Белой горы", сломить ее дух, похоронить надежды на освобождение. Дворжак положил в основу кантаты "Гимн" для смешанного хора и оркестра заключительные строфы поэмы.

В музыке "Гимна" Дворжак прекрасно выразил два основных оттенка патриотического чувства, вдохновлявшего поэта: скорбное воспоминание о тяжелых днях



унижения и страдания (I часть) и восхищение мужеством и стойкостью Матери-родины, горячую любовь к ней, веру в ее счастливое будущее. Кантата открывается оркестровым вступлением, в котором экспонируются две основные темы I части: приглушенно звучащий мотив валторн с сурдиной и сосредоточенно-скорбная тема деревянных духовых и низких струнных, также поддержанных валторнами. Они создают эмоциональный образ "эпохи тьмы". Контраст в эту мрачную атмосферу вносит мелодия кларнетов и альтов, проникнутая душевным теплом. Она идет параллельными терциями, что придает ей колорит чешской песенности. Мелодия эта трижды повторяется на протяжении I части. С особым сочувствием и теплотой звучит она на словах "а раны твои — как подстилка на столетия". Другая тема, основанная на энергичном восходящем движении, выражает порыв, стремление сынов чешской Матери-родины облегчить ее участь; условно назовем ее мотивом "сыновней верности". Драматургическое значение этой темы подчеркнуто проведением ее в партии тромбонов

на fortissimo в разделе Grandioso — главной кульминации I части (с. 45 партитуры).

II часть вводится резкой сменой темпа и тонального колорита (до мажор после ми-бемоль мажора). В этой части тоже две основные темы. Первая выделяется энергичным характером, маршевой ритмикой и сопоставлением тоники с VII низкой ступенью (C—B), вновь напоминающей о специфике народно-ладового мышления. Вторая, открывающая последний раздел кантаты, начинается торжественным квинтовым возгласом и далее развивается в энергичных имитационных переключках голосов хора. Из нее вырастает величественный гимн, венчаемый генеральной кульминацией произведения: могучими аккордовыми возгласами на словах "есть лишь одна-единственная Родина-мать" (с. 82—83 партитуры). И наконец, в коротком оркестровом заключении (ми-бемоль мажор), в ликующем апофеозе сливаются в одновременном звучании главная тема I части и заглавный мотив из темы "сыновней верности".

Музыка "Гимна", родившаяся под сенью мужественного и возвышенного искусства Баха и Генделя, отличается цельностью образного и музыкального строя.

Высокая гражданственность органично сочетается в ней с искренностью и проникновенностью чувств. Неудивительно, что премьера кантаты "Гимн" — 9 марта 1873 года в Новомнестском театре (дирижер Карел Бендл) — прошла с триумфальным успехом.

Прохазка ("Далибор", 1871, s. 88): "С радостью признаюсь, что уже давно я не был потрясен до глубины души так, как на этот раз [...] Все произведение на редкость монолитно — оно движется вперед неудержимым потоком, наполненным правдивой и выразительной декламацией, живыми оркестровыми красками, богатой полифонической фактурой. Это поистине гимнический стиль, лапидарный, великолепный; мысли мужественные, героические, палитра достойна мастера нового времени..."

Это был первый настоящий успех Дворжака, известивший чешскую общественность о вступлении в музыкальную жизнь нового крупного таланта. Сам компози-

тор не был полностью удовлетворен кантатой: перед новым ее исполнением, 14 марта 1880 года, он внес в партитуру кое-какие поправки, которые дополнил в 1885 году, когда готовил "Гимн" к печати.

Патриотическими чувствами рождены и два других сочинения, написанные вскоре после "Гимна", — Шесть песен на тексты Краледворской рукописи (сентябрь 1872 года) и Третья симфония (апрель — июль 1873 года). Краледворская рукопись, "найденная" в 1817 году в церковной башне северочешского города Двур Кралове Вацлавом Ганкой, содержала эпические и лирические песни XIII века. Как выяснилось в 80-х годах XIX века, авторами Краледворской, а также Зеленогорской рукописей были чешские патриоты Вацлав Ганка, филолог и поэт, выполнивший первый перевод "Слова о полку Игореве", и Йозеф Линда, журналист и прозаик. Создавая подделки старинных рукописей, они руководствовались благородной целью — показать, что у чехов еще в эпоху Средневековья существовала своя национальная поэзия, которой они могут гордиться. Песни и сказания из Краледворской и Зеленогорской рукописей дали не один импульс чешским писателям, живописцам, композиторам — Ю. Зейеру, Й. Манесу, Б. Сметане и другим.

Как и многие его соотечественники, Дворжак верил в подлинность Краледворской рукописи, тексты которой очаровали его красотой и поэтичностью образов, безыскусным тоном, близким народной поэзии. Отобрав шесть текстов — "Кукушка", "Одинокая", "Жаворонок", "Розан", "Букет" и "По ягоды", — он ввел в музыкальную ткань песен характерные для чешского фольклора ритмоинтонации, мелодические и ладогармонические обороты, которые придали им неповторимый национальный аромат. Песни на тексты Краледворской рукописи — первое опубликованное произведение Дворжака: 7 марта 1873 года в приложении к журналу "Далибор" вышел "Жаворонок", а спустя два месяца все они были напечатаны Эмануэлем Старым¹. Рецензируя песни Дворжака,

¹ Э. Старый — владелец первой в Чехии издательской фирмы, выпускавшей произведения отечественных композиторов.

Прохазка назвал их "самым примечательным явлением в чешской песенной литературе нового времени".

Содержание Третьей симфонии ми-бемоль мажор можно связать с историческим прошлым Чехии, в котором времена могущества и славы соседствовали с периодами национальной скорби и унижения, самоотверженной борьбы народа против иноземных захватчиков. По концепции симфония представляет собой трехчастный цикл, в котором исход "драмы" определяется уже в I части. II, медленная, часть раскрывает главную идею в ином образном аспекте, а финал — светлое, праздничное заключение — утверждает позитивный итог, достигнутый в I части.

I часть симфонии (*Allegro moderato*, ми-бемоль мажор, сонатное аллегро) характеризуется драматизмом музыкального развития. Героические порывы, моменты решимости, радостного подъема сменяются здесь минутами печали, отчаяния, трагического "слома". И только в самом конце, в коде, полностью закрепляется героический образ, который можно толковать как символ грядущей победы чешского народа над чужеземцами, достижения свободы и независимости. Главная тема — основной музыкальный образ I части — многопланова: внутренняя собранность и решительность сочетаются в ней со скрытым волнением и эмоциональной напряженностью.

Контраст главной теме создает лирическая мелодия побочной партии, проникнутая душевным волнением. Побочная тема господствует и в разработке, выступая в различных образных трансформациях. Однако все ее развитие направлено к идейной вершине разработки — кульминации; здесь эта тема звучит мощно и гордо. В репризе утверждается героический характер основных тем. Здесь примечательна интонационная реминисценция, раскрывающая смысловые связи симфонии с кантатой "Гимн": в развивающем разделе главной партии возникает вариант темы с восходящим ходом на квинту, напоминающий одну из тем "Гимна". В кантате эта тема идет с текстом: "преклоним перед нею (Родиной. — В. Е.) колени в святом восхищении".

II часть симфонии (до-диез минор) строится на тех же образных сопоставлениях, что и I часть. Воспоминания о днях скорби и страдания сосредоточены в музыке первого раздела *Adagio*, картины славного прошлого — в среднем разделе. Для музыки первого раздела характерны "стенающие" (секундовые и терцовые) обороты, уходящие корнями в народные плачи-причитания, и элементы речитативно-ариозной мелодики, ведущие свое происхождение от оперных арий *lamento*. Основная тема среднего раздела, в духе торжественного марша, сдержанно-величественная, вызывает представление о могущественных чешских градах-крепостях, стойко оборонявшихся от вражеских орд. При слушании ее в воображении встает также образ легендарного чешского певца Люмира, под звуки варито (старинного инструмента; здесь его имитирует арфа) повествующего о подвигах героев. И в памяти оживают аналогичные образы в чешской музыке и изобразительном искусстве: тема Вышеграда из "Моей родины" Сметаны, графические листы из цикла Миколаша Алеша "Родина", "портреты" древних замков и крепостей в творчестве Юлиуса Маржака, Антонина Манеса, Гуго Уллика и др.

Финал Третьей симфонии (*Allegro vivace*, ми-бемоль мажор) — одна из самых лучезарных страниц музыки Дворжака. Это картина праздника, написанная сочными сверкающими красками и пронизанная ощущением полноты и радости жизни. В музыке финала отчетливо проступает воздействие принципов оперно-театрального искусства. Например, главная партия ассоциируется с массовыми сценами оперных финалов, а побочная — в духе изящного танца — с лирическими соло в балетных сценах. Связь с оперной музыкой проявляется и более непосредственно: главная тема финала представляет собой цитату из первой редакции "Короля и угольщика" (в опере мелодия служила основой большого ансамбля из III действия, который разворачивался на фоне торжественного бала в королевском дворце).

Третья симфония показала возросшее мастерство композитора. Важнейшее достоинство симфонии — органичность и внутреннее единство тематизма цикла и

его отдельных частей (основу тематизма составляет главная тема I части). В этом отношении она даже превосходит две последующие симфонии Дворжака. Поэтому, несмотря на отдельные просчеты, симфонию можно с полным правом отнести к числу лучших сочинений раннего периода. Симфония стала важной вехой в творческой биографии композитора. 29 марта 1874 года на IV филармоническом концерте ею продирижировал Сметана, и пражская публика получила возможность впервые по-настоящему узнать Дворжака-симфониста. Композитор питал к симфонии особую симпатию — неоднократно возвращался к ней, внося изменения в партитуру, и за несколько дней до смерти с любовью перелистывал ее.

Итак, имя композитора в пражских музыкальных кругах приобретало все большую известность, но жилось ему на те гроши, что давали частные уроки, по-прежнему нелегко. Между тем Дворжаку перевалило за тридцать, и он все чаще подумывал об устройстве семейного очага. Боль от первого безответного чувства с годами утихла, и он стал присматриваться к знакомым девушкам. Увлекся Аниной Матейковой, дочерью коллеги-контрабасиста Мартина Матейки, но, получив отказ, довольно легко смирился с ним.

Продолжая давать уроки младшей дочери ювелира Чермака (Йозефина в 1873 году покинула Временный театр и уехала в Веймар), Дворжак неожиданно обнаружил, что Аничка за эти годы выросла и превратилась в миловидную девушку. Она радовала учителя не только музыкальностью — недурно играла на пианино и хорошо пела красивым сочным альтom, — но и своим вниманием. Постепенно симпатия между молодыми людьми переросла в искреннюю сердечную привязанность, и они решили пожениться. Теперь дело было за отцом Анички. Сочтет ли он скромного малообеспеченного музыканта подходящей парой для своей дочери?

Чувства, волновавшие Антонина в те месяцы надежд и трепетного ожидания, нашли выражение в двух сочинениях, вскоре ставших, однако, жертвой строгого авторского суда. Это оркестровая увертюра "Ромео и Джульетта" (по Шекспиру), созданная в июле 1873 года,

и октет для фортепиано, двух скрипок, альты, контрабаса, кларнета, фагота и валторны, завершённый в сентябре того же года. Из воспоминаний современников известно, что увертюра имела тональность си минор и "поэтическим толчком" к ее созданию послужила сцена в склепе.

В конце сентября 1873 года во Временном театре начались репетиции "Короля и угольщика". На первых порах музыканты с охотой взялись за разучивание оперы. Но уже вскоре солисты и хористы стали жаловаться на непомерные трудности в их партиях. Дело все-таки дошло до первой хоровой репетиции, но после нее Дворжак забрал партитуру и, как утверждали в музыкальных кругах, уничтожил ее. А что говорили о "Короле и угольщике" современники, как они объясняли его провал?

Й. Б. Фёрстер: "Мы только узнали: музыка ужасно трудная, нам ее не выучить" (4, 29). *Сметана*: "...просмотрев партитуру... я понял, что в таком виде, как она написана сейчас, исполнить ее невозможно. Но чтобы не говорили, будто я без оснований отвергаю ее, я дал ее разучить. На репетиции с трудом было исполнено только первое действие, так как и оркестранты, и певцы жаловались, что перед ними ставят просто невыполнимые задачи..." (цит. по: 101, I, 125).

Итак, главный упрек, который бросали "Королю и угольщику", — чрезмерная сложность вокальных и оркестровой партий. Говорили также о сильном влиянии Вагнера. Последнее в целом подтвердилось много лет спустя, когда 28 мая 1929 года тогдашний шеф оперы Национального театра О. Острчил отважился познакомить общественность с первой редакцией оперы².

Исполнение "Короля и угольщика" показало, что разговоры современников о непреодолимых трудностях были явным преувеличением (просто тогдашние певцы и оркестранты не имели опыта в исполнении такого рода музыки) и что, несмотря на бесспорное влияние Вагнера

² Слухи об ее уничтожении оказались ложными. В 1916 году нашлась партитура I и III актов, а затем — вокальные партии и оркестровый материал всей оперы (см.: 101, I, 127).

(“Майстерзингеров”, в частности), опера стала шагом вперед по сравнению с “Альфредом”. Здесь еще ярче проявился самобытный талант Дворжака, особенно в сценах, проникнутых типичным для него незлобивым юмором. Некоторые музыкальные темы из “Короля и угольщика” композитор без изменений перенес в свои последующие сочинения³.

К числу лучших страниц оперы исследователи относят также увертюру, живая, радостно-приподнятая музыка которой удачно предвосхищает атмосферу веселого сценического действия. Это единственный фрагмент первой редакции, который Дворжак услышал при жизни.

Отклонение “Короля и угольщика” явилось тяжелым ударом для композитора. Он боялся, что отказ от постановки оперы зачеркнет успех “Гимна” и вновь посеет недоверие к его таланту. Мучила его также мысль о том, не передумает ли пан Чермак, который уже согласился на их свадьбу с Аничкой. Но Дворжак не позволил себе поддаться гнетущим мыслям, не впал в отчаяние. Он начал подводить первые итоги, одновременно раздумывая о том, как найти себя, свой собственный стиль.

Просмотрев все написанное за 13 лет, Дворжак затем безжалостно “разорвал и сжег” многие сочинения⁴, а оставшиеся заново перенумеровал⁵. До сих пор Дворжак пребывал в убеждении, что оперы Вагнера — самое но-

³ Так, материал ансамблевой сцены из I действия “Короля и угольщика” Дворжак ввел в хор I действия оперы “Хитрый крестьянин”, а мелодию из заключительного ансамбля III действия сделал, как говорилось, главной темой финала Третьей симфонии.

⁴ Будущее показало, что композитор не был так строг к себе, как о том говорил: некоторые из опусов он пожалел, кое-что сохранили друзья. По прошествии времени Дворжак разрешил некоторые сочинения исполнить (первый квартет ля мажор и Вторую симфонию), предварительно отредактировав их. Музыка других опусов уцелела благодаря тому, что Дворжак создал на их материале новые (“Кипарисы”, отчасти Первая симфония).

⁵ Ревизия эта не была последней. И позже Дворжак неоднократно пересматривал итоги своей творческой деятельности. При этом (а также при подготовке сочинений к изданию) он снова менял нумерацию опусов, внося тем самым большую путаницу и сильно затруднив работу будущих исследователей его творчества. Список уничтоженных произведений и другие списки, сделанные композитором, см. в кн.: 51, 613—620).

вое слово в сфере музыкально-сценического искусства (в этом он не ошибался) и что, опираясь на выразительные средства немецкого реформатора, он идет верным путем. В этом его укреплял и "Далибор" Сметаны, которого в консервативных кругах называли "вагнерианским" и на которого начали ожесточенно нападать сразу же после премьеры. Интересно — в свете сказанного, — что именно в тот период, когда шла борьба вокруг "Далибора", Дворжак писал "Альфреда" и первую редакцию "Короля и угольщика".

Вероятно, он не сразу осознал, что самобытное национальное искусство должно опираться на выразительные средства, которые "произрастают" на родной почве, питаются соками родного народного искусства. Ну и, конечно, он понял, что простого подражания — даже великим образцам — недостаточно для создания художественно полноценных сочинений. Урок был хотя и суровым, но полезным. Однако понять, в чем состоят твои недостатки, еще не значит тут же преодолеть их. Пройдет несколько лет напряженного труда, прежде чем Дворжак выработает самостоятельный почерк.

А пока, в эти тревожные сентябрьские дни и недели, когда композитор производил расчеты со своим прошлым, он не сидел сложа руки: 4 октября 1873 года была поставлена последняя точка в новом опусе — струнном квартете фа минор. Обращение к камерному жанру не было случайным: сколько композиторов и до, и после Дворжака изливали волновавшие их чувства и мысли, сомнения и надежды в этом жанре музыкального искусства.

Квартет фа минор действительно позволяет провести аналогию с исповедью. В его музыке, исполненной то энергии и решимости, то мучительного волнения и печали, то трепетной интимной лирики, то, наконец, праздничного оживления и ликования, перед нами словно проходят прожитые композитором годы, где тяжелый труд и самоотречение, неудачи и огорчения чередовались с минутами душевного подъема, удовлетворения, предчувствия радостных перемен в личной жизни (квартет сочинялся незадолго до свадьбы Дворжака с Анной Чермаковой).

Квартет представляет собой четырехчастный цикл с характерной для Дворжака идейно-образной концепцией. Музыкальное развитие направлено в нем от драматической I части к праздничному, оживленному финалу, обе главные темы которого предвосхищают образно-интонационную атмосферу Славянских танцев⁶. Оттеняющий контраст крайним частям создают интимно-лирическое *Andante* (благодаря экспрессивной напевной мелодии и оstinатному пиццикатному сопровождению, подражающему звукам гитары, оно ассоциируется с песней любви — серенадой) и изящный меланхолический вальс с бодрой маршевой темой трио, выдержанной в народно-жанровом духе⁷. Хотя квартет не свободен от структурных недостатков, он все же свидетельствует о дальнейшем совершенствовании профессионального умения композитора. Оно сказывается, например, в характере тематизма — интонационно более рельефного и структурно четкого, по большей части отмеченного чертами народно-национального своеобразия и художественской индивидуальности.

Дворжаковский лирический мелос, проникнутый искренностью и непосредственностью чувства, песенной простотой, представляют темы *Andante* и вальса. Связь мелодики композитора с народно-жанровыми истоками наиболее заметна в маршевой теме III части и в обеих танцевальных темах финала.

Фа-минорный квартет Дворжак писал для камерного ансамбля, возглавляемого Антонином Бенневицем, который согласился включить его в программу IV камерного концерта на 1873 год. Однако после того как участники ансамбля проиграли квартет в одном из частных собраний, они отказались исполнить его в публичном концерте "из-за недостаточно ярко выраженного

⁶ Так, главная тема финала, близкая по характеру думке, напоминает второй Славянский танец из оп. 46, а побочная — перекликается с восьмым танцем из того же опуса, для которого, как и для темы финала, характерны светотеневые блики — игра одноименного мажора и минора.

⁷ Третья часть сохранилась не полностью, и для академического издания ее дописал Я. Бургхаузер (см. вступительную статью и примечания в изд.: Dvořák A. Kvartet f-moll op. 9. Part.—Praha, 1980).

квартетного стиля” (любопытно, что с подобной мотивировкой был отвергнут и квартет ”Из моей жизни” Сметаны!). Рассерженный автор забрал партитуру и больше к сочинению не возвращался. Но музыку квартета не забыл и спустя несколько лет (вероятно, в конце 1877 года) написал на основе темы *Andante* (добавив к ней еще одну тему и широко развив обе) Романс для скрипки с оркестром. Премьера его состоялась 9 декабря 1877 года на концерте Общества вспомоществования хору и оркестру Временного театра. Партию солиста играл концертмейстер оркестра Йозеф Маркус, дирижировал Адольф Чех. Так возникла одна из жемчужин лирики Дворжака, сочинение, исполненное тонкости и благородства чувств, прочно вошедшее в репертуар концертирующих музыкантов.

17 ноября 1873 года в ”Книге обвенчанных” храма Св. Петра (том XXVIII) появилась запись о бракосочетании Антонина Дворжака и Анны Чермаковой. На первых порах молодые устроились у родителей невесты, а в половине мая 1874 года переехали в маленькую, но собственную квартиру.

Начало семейной жизни Антонина и Анны было скромным и далеко не безоблачным. В первые месяцы доходы семьи ограничивались платой, которую Дворжак получал как домашний учитель в семье книготорговца Яна Неффа, обучая игре на фортепиано двух его детей и аккомпанируя хозяину и его супруге — страстным любителям пения. Поэтому с февраля 1874 года композитор принял место органиста в костеле Св. Войтеха. Пока молодые жили вдвоем, этих средств хватало. Но когда стали рождаться дети (4 апреля 1874 года — сын Отакар, 19 сентября 1875 года — дочь Йозефа, а 18 сентября 1876 года — дочь Ружена), материальное положение семьи резко ухудшилось. Особенно трудно приходилось Анне, привыкшей к достатку. Однако она тоже старалась внести свою лепту в доходы семьи: выступала на хорах Тынского и Святовойтеховского храмов, участвовала в русских богослужениях, проходивших в костеле Св. Микулаша. Не оставляли в беде композитора и его друзья. Однажды Дворжак обмолвился о своих трудностях Карлу

Бендлу, и тот собрал среди знакомых 250 золотых, которые с благодарностью приняла Анна. Но этого хватило ненадолго, и вновь нужда ворвалась в их дом. Сдержанный по натуре, Дворжак мужественно переносил невзгоды, но сделался мрачным и нелюдимым.

Й. Б. Фёрстер: "...мы встречались каждое воскресенье и праздничный день: Антонин Дворжак, органист Св. Войтеха в Йирхаржах, и я, певец на хорах этого храма [...] Не обращая ни на кого внимания и не здороваясь, он (Дворжак. — *В. Е.*) сразу же усаживался к органу [...] лицо Дворжака я видел только иногда, но вспоминаю, что на меня, тогда еще ребенка, всегда нагонял страх этот серьезный человек со строгим взглядом, постоянно погруженный в какие-то свои удивительные мысли" (4, 28).

Но и в такой обстановке, урывая каждую свободную минуту, Дворжак продолжал сочинять музыку, находя в этом опору и утешение.

Струнный квартет ля минор, шестой по счету, он закончил в первой редакции 5 декабря 1873 года, то есть вскоре после свадьбы. Счастливое расположение духа, в котором находился тогда композитор, сказалось на новом опусе: хотя он имеет минорный колорит, музыка его лишена сумрачных или печальных тонов. В квартете ля минор господствуют две образно-эмоциональные сферы: настроение страстного волнения, любовного томления (в медленных частях) и мужественности, спокойствия, переходящих в финале в выражение бурной радости.

Как выглядела с точки зрения архитектоники первая редакция квартета, точно неизвестно. На основании сохранившихся и переработанных фрагментов комиссия, занимавшаяся подготовкой академического издания творческого наследия Дворжака, пришла к заключению, что квартет писался как одночастная слитноциклическая композиция, внутри членившаяся на пять контрастирующих по темпу и образному строю частей. Однако уже вскоре Дворжак разделил произведение на четыре части.

С точки зрения стилистической эволюции квартет ля минор примечателен как последняя попытка реализовать характерный для романтиков композиционный

принцип — создать слитноциклическую форму. Результат не удовлетворил композитора, и он вернулся к традиционному четырехчастному циклу — скорее всего потому, что натуре Дворжака были ближе четкость и уравновешенность композиции, свойственные классикам. Квартет ля минор интересен и в другом отношении: в нем есть темы и мотивы, которые либо встречались в предшествующих сочинениях Дворжака, либо появятся в последующих. Это свидетельствует о том, что Дворжак — сознательно или неосознанно — связывал те или иные темы с определенными мыслями и чувствами, нередко отражавшими события его внешней и внутренней жизни.

Дописав квартет ля минор, Дворжак в декабре 1873 года начинает работать над новым крупным произведением — Четвертой симфонией ре минор, партитура которой была завершена 26 марта 1874 года⁸.

По образному содержанию симфония ре минор резко отличается от своей предшественницы: если Третью симфонию можно сравнить с монументальным эпосом, то Четвертую — с лирической драмой. Отличается она от Третьей и по композиции: Дворжак построил ее как четырехчастный цикл с медленной частью на втором и скерцо на третьем месте. Концепция симфонии типична для Дворжака: в результате напряженных душевных боений верх берет мужественное, активное начало, оптимистическое мироощущение, вера в то, что все невзгоды и печали минуют.

В I части (сонатное аллегро) преобладают тревожные, сумрачные настроения, драматические коллизии. Контрастные начала тут воплощены в фанфарно-маршевой теме вступления и лирической, задушевной побочной теме. Последняя заслуживает особого внимания в плане становления национальных черт стиля Дворжака: в ней четко проступают связи с чешским фольклором, а точнее — с соседской, народным танцем, идущим в ритме медленного вальса.

⁸ Как и другие сочинения раннего периода, Четвертая симфония подвергалась переделкам. См. предисловие к партитуре: Dvořák A. IV. symfonie d-moll. — Praha, 1962.

II часть (*Andante sostenuto e molto cantabile*, си-бемоль мажор) — первые симфонические вариации Дворжака — одно из самых проникновенных интимных высказываний композитора. *Andante* напоминает лирический романс, где каждая последующая строфа вносит новые смысловые и эмоциональные оттенки в основную мысль, воплощенную в возвышенно-сосредоточенной теме. В музыке *Andante* Дворжак многообразно использует вариационную и полифоническую технику. Скерцо (*Allegro feroce*, ре минор, сложная трехчастная форма с трио) захватывает ритмической и динамической энергией, выражением решительности и отваги. Содержание скерцо, вероятно, связано с героикой прошлого. Основанием для такого вывода служит тот факт, что впоследствии композитор использовал главную тему скерцо в пьесе "Из бурных времен", входящей в цикл "Из Шумава". Шумава находится в Южной Чехии и в представлении чехов ассоциируется с Яном Гусом, с гуситским движением и его вождями — Яном Жижкой, Прокопом Голым, — с "Божьими воинами", боровшимися за правду, свободу и социальную справедливость. Крайним частям скерцо противопоставлено трио маршевого характера (в до мажоре), полное юмора и веселья. Оно вызывает в воображении картину праздничного деревенского шествия.

Финал симфонии (*Allegro con brio*, ре минор, сонатное аллегро) — последний и решающий этап музыкального развития, начатого в I части. Как и там, здесь преобладает хмурый, беспокойный колорит. Драматургия финала зиждется на контрасте главной темы, волевой, решительной, маршевой, и лирической побочной, олицетворяющей цель, к которой устремлено все развитие. Патетически-приподнятое, ликующее звучание побочной темы в репризе как раз и воспринимается как светлая итоговая кульминация всего цикла, как достижение цели.

Хотя индивидуальный стиль Дворжака в Четвертой симфонии еще полностью не сложился — в мелодическом и гармоническом складе некоторых тем (главная тема II части, фрагменты скерцо, побочная тема фина-

ла), в приемах инструментовки заметно влияние Вагнера и Листа, — она обладает многими достоинствами. Это яркость тематизма, порой носящего национально-самобытный и чисто дворжакowski характер (побочная тема I части, темы вступления и финала), и тенденция к интонационному единству в рамках как отдельных частей, так и всего цикла (специфическая особенность симфонии — контрапунктическое соединение тем). Это, кроме того, убедительность драматургического и композиционного решения (отдельные недостатки присущи лишь репризным разделам формы). Это, наконец, построение динамического профиля сонатного аллегро, заключающего в себе характерные для зрелого Дворжака черты: устремленность к генеральной кульминации, находящейся в начале репризы.

Вскоре после завершения симфонии — 25 мая 1874 года — скерцо из нее прозвучало в концерте Академического читательского общества под управлением Сметаны, заслужив одобрение у критики. Вся симфония была исполнена лишь через 18 лет — 6 апреля 1892 года в Славянском концерте. Вышла в свет симфония уже после смерти композитора.

Примерно с осени 1874 года, после неудачи с "Королем и угольщиком" и строгого суда над своим творчеством, у Дворжака начинается процесс постепенного освобождения от чужих влияний. Признаки его заметны в последних камерных опусах (квартетах фа минор и ля минор) и в Четвертой симфонии, в которых одновременно формируются и некоторые особенности индивидуального почерка композитора. В процессе поисков своего лица, становления национальных черт музыки Дворжаку помог творческий пример некоторых славянских композиторов, и в первую очередь его соотечественника — Бедржиха Сметаны.

Как и Дворжак, Сметана пережил период стилистических исканий, испытал воздействие немецких романтиков (Листа и Вагнера), но затем выработал свою манеру письма, органично соединившую достижения классического и современного искусства с характерными особенностями национального музыкального мышления.

И может быть, опыт Сметаны, — а вернее, премьера его новой оперы "Две вдовы", с успехом прошедшая 27 марта 1874 года, — и побудил Дворжак вернуться к "Королю и угольщику", чтобы с иных творческих позиций реализовать неудавшийся замысел.

В апреле 1874 года Дворжак приступил к сочинению нового "Короля и угольщика". Нового потому, что в партитуре, завершенной 12 августа, композитор не оставил ни одного такта из прежней оперы⁹. Дворжак опять так увлекся сюжетом пьесы П. Конопаска, что закрыл глаза на просчеты либретто — перегруженность персонажами и второстепенными сюжетными линиями, устарелый и довольно бедный в литературном отношении язык.

Действие "Короля и угольщика" разворачивается в 1612 году. I акт. В глухих кршивовклатских лесах слышатся звуки рогов, сзывающих королевских охотников. Нет только короля. Бургграф Йиндржих обещает щедро наградить того, кто его найдет. Комната в доме крестьянина Матея, выжигальщика угля. Еник, влюбленный в дочь Матея Лидушку, просит ее о поцелуе. Внезапно входят Матей и его жена Анна. Молодые просят благословить их, но получают отказ. Крестьяне приводят щегольски одетого незнакомца, заблудившегося в лесу. Он выдает себя за охотника Матиаша. Матей радушно принимает пришельца-тезку, представляет ему дочь — к неудовольствию Еника — и, позвав волынщика, устраивает танцы. II акт. Лесная поляна перед домом Матея. Рассвет. Король, не замеченный Лидушкой, слышит, как девушка просит кукушку сказать ей, выйдет ли она в этом году замуж. Вместо кукушки отвечает король, обещающий помочь влюбленным. Подошедший Еник, видя, как Лидушка целует в знак благодарности незнакомца, бросается на него с ножом. Лидушка и прибежавшие на шум угольщики разнимают дерущихся. Появляется Йиндржих с охотниками. Король, так и не открывшись, прощается с хозяевами и приглашает их в Прагу на храмовый праздник. Уходя, он дает Лидушке мешочек с дукатами. Возмущенный Еник обвиняет Лидушку в измене и с досады вербует в солдаты. III акт. Бал в пражском Граде. Приводят Матея, Анну и Лидушку с завязанными глазами. Их задержали у ворот города, обвинив в предоставлении ночлега вражескому шпиону. Матей решительно отвергает обвинение. Когда же они решаются снять повязки, то видят перед собой лесного гостя. Всё оказывается шуткой. Король — в костюме охотника — приглашает всех к столу. Лишь Лидушка печальна: она тоскует по Енику. В зал неожиданно входит рота солдат — они ведут Еника, пытавшегося сбежать. Король выносит ему приговор: жениться на

⁹ I акт был написан в партитуре с 17 апреля по 31 мая, II — со 2 по 27 июня, III — с 3 июля по 12 августа.

Лидушке. По просьбе Матея король соглашается также на свадьбу Йиндржиха и придворной дамы Эвы. Из их благодарности Матей и его семья узнают наконец, кто был их гостем. Все падают на колени и благодарят короля Матиаша.

Музыка нового "Короля и угольщика" выдержана в настоящем комедийном стиле: она жива, непринужденна, проникнута мягким добродушным юмором (особенно в обрисовке деревенских персонажей). Вокальные партии отличаются естественностью и распевностью интонации, оркестровая партия — прозрачностью и динамичностью фактуры. В композиции оперы удачно сочетаются принципы сквозного развития и номерной структуры: акты делятся на явления и сцены, с естественно вплетенными в них сольными и хоровыми номерами.

В вокальных характеристиках главных героев легкими, но выразительными штрихами намечено своеобразие их натуры, а порой и внешнего облика: достоинство и импозантность короля, простодушие и решительность Матея, приветливость и говорливость Анны. Молодая пара обрисована также в сольных номерах. Лидушка — в ариозо из I акта, раскрывающем мечтательность и целомудрие ее души и пронизанном интонациями чешской лирической песенности, Еник — в песне из I акта "Не останусь с вами, уйду в солдаты", рисующей его удалой и строптивый характер:

1 **Allegro risoluto** poco rit.

Ne_zů _ sta_nu s vá _ mi, na voj_nu se dá_m.

С образами Лидушки и Еника связана также мелодия дуэта-милованья (из того же I акта), которая повторяется несколько раз на протяжении оперы.

Угольщик Матей имеет инструментальный лейтмотив, построенный на ритмоинтонациях польки:

2 **Allegro**

f

Мастерство реалистической характеристики Дворжак проявил и в жанрово-бытовых сценах. В I акте это навеянная воспоминаниями детства зарисовка непритязательного деревенского веселья с обязательной "музыкой" волынщика и очаровательной соседской, в III акте — картина пышного праздника в королевском дворце с торжественным маршем, славильным хором и серией балетных номеров, включающей любимую во всех слоях чешского общества польку. Особенно точно "схвачен" дух народного музицирования в сцене с волынщиком (лидийский лад, пустые квинты).

Увертюра, которую Дворжак писал между 29 октября и 3 ноября, когда уже шли репетиции оперы в театре, предвосхищает атмосферу веселого сценического действия. Материал для нее композитор заимствовал из I акта: вступление и главная тема основаны на мелодии песни Еника "Не останусь с вами", побочная тема — на распевной мелодии, выражающей гостеприимство семьи угольщика (она звучит на словах Анны, приглашающей короля-охотника отведать угощение). В других разделах использованы также полькообразные мотивы из характеристики Матея.

Музыка "Короля и угольщика" показывает, что Дворжак освободился от влияния Вагнера и что образцом для него, скорее, служил оперный стиль предшественников немецкого реформатора: Вебера, Лорцинга и, конечно, Сметаны.

Премьера "Короля и угольщика" состоялась 24 ноября 1874 года во Временном театре. В главных ролях выступили: Й. Лев (король), К. Чех (Матей), Б. Ганушова (Анна), М. Ситтова (Лидушка), А. Вавра (Еник). Дирижировал А. Чех. Публика встретила оперу очень тепло. Доброжелательной была и критика.

Новотный ("Далибор", 1874, с. 415): "...опера Дворжака, музыка которой по большей части носит чисто чешский характер, настолько удалась, что в дальнейшей продукции Дворжака можно не сомневаться".

Еще в июле 1874 года Дворжак, находившийся в стесненном материальном положении, решил хлопотать о государственной стипендии, которую австрийское Ми-

нистерство культуры и образования установило для "молодых, бедных и талантливых деятелей искусства", проживающих в австрийской части Австро-Венгерской монархии (куда входила и Чехия). Получив в городском магистрате "Свидетельство об отсутствии средств" и приложив к нему прошение и пятнадцать сочинений, в том числе Третью и Четвертую симфонии, Дворжак отправил все это в Вену. А сам продолжал неумоимо трудиться.

Сразу по завершении второй редакции "Короля и угольщика", в конце августа, он начал писать новое произведение, которое закончил 12 сентября, обозначив его опусом 14.

"Далибор" (19 сентября 1874 г.): "Антонин Дворжак [...] как раз закончил рапсодию для большого оркестра, которая, как и все работы этого весьма талантливого композитора, захватывает взлетом фантазии и необычайной силой выражения. Композитору счастливо удалось, особенно в средней части, воплотить славянский дух. Теперь он намеревается приступить к более развернутому циклу славянских рапсодий для большого оркестра, используя тот способ, каким Лист в своих рапсодиях прославил народные венгерские песни" (цит. по: 47, V).

Рапсодия ля минор — первый реализованный замысел Дворжака в сфере программной музыки, хотя автор не предпослал произведению литературно оформленной программы. Но о том, что некая, вероятно обобщенная, программная идея в сознании композитора все-таки существовала, свидетельствуют характер развертывания интонационного "сюжета" и концепционное сходство рапсодии с поздней симфонической поэмой "Богатырская песнь", отмеченной чертами автобиографичности.

Содержание обоих сочинений можно толковать как повествование о герое (барде или художнике), которому пришлось на жизненном пути преодолеть немало препятствий, пережить горе и разочарования, но в итоге достичь заветной цели, обрести покой, счастье и славу. Художественным образцом Дворжаку служило творчество Листа, создателя нового жанра романтической му-

зыки — симфонической поэмы. Именно к такого рода произведениям приближается и рапсодия ля минор¹⁰. Воздействие листовской музыки сказывается в частичном использовании принципа монотематизма (образная и интонационная трансформация главной темы) и одночастной, но внутренне расчлененной формы, в облике некоторых тем (первой — патетически взволнованной, второй — хоральной), в тональных соотношениях и в гармонии.

При несомненных достоинствах — яркости тематизма, симфоническом размахе и силе эмоционального выражения, справедливо отмеченных рецензентом "Далибора", — Рапсодия ор. 14 не стала творческой удачей композитора. Этому помешали, помимо нечеткости жанрового профиля, просчеты в композиционном строении, многословие, частая и порой логически неоправданная смена музыкального материала, создающая впечатление дробности.

Дворжак остался недоволен произведением. Дописав партитуру, он запрятал ее подальше, надолго забыв о существовании рапсодии. Что же касается идеи славянских рапсодий, то она окончательно созрела лишь через четыре года, когда композитор нашел свое понимание этого жанра.

Чувство неудовлетворенности, однако, не давало Дворжаку покоя, и уже через день после завершения рапсодии, 14 сентября, он опять взялся за перо. На сей раз он избрал камерный жанр и классическую четырехчастную форму. Может быть, это была психологическая реакция на неудачу со свободной романтической формой? Или стремление обрести уверенность путем самовыражения в близком жанре? Так или иначе, но работа спорилась, и уже через 10 дней струнный квартет ор. 16

¹⁰ Вероятно, поэтому через двадцать с лишним лет, когда композитор в очередной раз ревизовал свое творчество, он дал рапсодии иное жанровое обозначение — симфоническая поэма, счистив прежнее. В таком виде рукопись нашел в архиве Дворжака его ученик О. Недбал и 3 ноября 1904 года исполнил ор. 14 на концерте "Чешского общества оркестровой музыки".

ля минор (в той же тональности, что и рапсодия!) был готов.

В квартете отразились и смятенное душевное состояние композитора — его сомнения и раздумья (лирико-меланхолические, в кульминации окрашенные яркой экспрессией и волнением, образы двух первых частей), и присущие Дворжаку оптимизм, любовь к жизни, вера в свои силы (живая танцевальная музыка скерцо, звучащая в духе то быстрого менуэта, то изящного вальса, и динамичный финал, венчаемый гимническим заключением). В известной мере на образный строй квартета повлияло соседство с рапсодией — влияние это проявилось в общей направленности идейно-музыкального развития, в монументализации главной темы финала. Но стиль музыки в квартете — чисто камерный, с присущими ему интимностью выражения и тонкостью отделки деталей.

Квартет ор. 16 — первый камерный опус Дворжака, опубликованный в печати: в марте 1875 года он вышел в издательстве Э. Старого — и первое сочинение, о котором "Далибор" напечатал подробный (с нотными примерами) разбор, принадлежащий перу З. Фибиха (1875, с. 131).

Обретя душевное равновесие и радуясь началу репетиций "Короля и угольщика" во Временном театре, Дворжак принялся за новое музыкально-сценическое произведение: одноактную оперу "Упрямыцы"¹¹.

Йозеф Штолба — нотариус из Неханиц, автор коротких водевилей, особенно прославившийся фарсом "Портной и сапожник", — написал либретто "Упрямыцы" по просьбе Дворжака вскоре после 1870 года. В то время непритязательные сюжеты из деревенской жизни — после шумного успеха "Проданной невесты" Сметаны — завоевали любовь и у публики, и у композиторов, и у либреттистов (можно вспомнить оперы "В колоде" В. Блода, "Ректор и генерал" Ф. З. Скутерского, "Зачарованный принц" В. Гржимали). Однако сперва

¹¹ Эскизы относятся к концу сентября, партитура писалась с 4 октября по 24 декабря 1874 года, увертюра — в январе 1875 года.

либретто показалось Дворжаку слишком примитивным и чересчур коротким. Ныне же, проникнувшись очарованием комических опер Сметаны, он иначе отнесся к "Упрямам". Композитору понравилась и остроумная, сценически выигрышная интрига, основанная на простой, но нестареющей идее — "любовь лучше всего разжигает ревность", — и главные герои: знакомые крестьянские типы, живо обрисованные Штолбой¹².

С точки зрения драматургии и стиля "Упрямы", выдержанные в жанре лирико-бытовой комедии, знаменуют шаг вперед в сравнении с предыдущими операми. Подобно Сметане, Дворжак опирается здесь на творческий опыт Моцарта и мастеров французской комической оперы (легкость и непринужденность музыкально-сценического действия, живой, динамичный ритм, подчиняющий себе и диалогические сцены, и речитативные эпизоды, и оркестровую партию). И так же как Сметана, композитор наполняет музыку оперы чисто национальным содержанием, базирующимся на интонациях чешской речи, на песенных и танцевальных жанрах отечественного фольклора. Не менее ясно ощущается в "Упрямах" и индивидуальность автора: мягкий юмор, искренность и правдивость чувств, свежесть и выразительность мелоса и гармонии, живость и энергия ритма.

Опера состоит из 16 явлений, включающих 4 сольных номера, 9 диалогических сцен и 3 массовые (с хором) сцены. Сольные номера (большей частью в песенно-строфической форме) раскрывают мысли, чувства и переживания героев, их реакцию на происходящие события. Это снисходительно-ироническое рассуждение кума Ржержихи — "Принуждать Тонду, хе, хе, хе" (2-е явление); полные обиды и волнения излияния Ленки,

¹² Краткое содержание оперы: Тоник и Ленка, втайне любящие друг друга, противятся свадьбе только потому, что на ней настаивают их родители — богатый вдовец Вавра (отец Тоника) и зажиточная вдова Ржигова (мать Ленки). На помощь приходит кум Ржержиха — деревенский мудрец и дипломат. Он уверяет молодых людей, будто родители, напротив, хотят их разлучить, чтобы Вавра женился на Ленке, а Ржигова вышла замуж за Тоника. Возмущенные Ленка и Тоник признаются друг другу в любви, и дело кончается веселой помолвкой.

узнавшей о "намерениях" матери, — "Как мне быть?" (7-е явление); задиристо-раздраженное "выступление" Тоника — "Чтоб пан батюшка взял Ленку!" (9-е явление) и радостно-оживленное высказывание Вавры, довольного тем, что Ленка любит Тоника, — "Ха, ха, девушка Леничка хочет за Тоничка" (12-е явление).

В диалогических сценах, вокальные партии которых выдержаны в духе мелодического речитатива, осуществляется развитие интриги, а также обогащаются характеристики героев. Хор, рисующий деревенских жителей, появляется ближе к концу оперы. Вначале (13-е и 14-е явления) он насмехается над недоумевающими Ваврой и пани Ржиговой, "собирающимися" вступить в брак с молодыми, а в финале (16-е явление) радуется тому, что упрямцы Ленка и Тоник объяснились и примирились. Хоровые партии пронизаны песенно-танцевальными интонациями и ритмами чешской народной музыки.

Такой же характер носит и средний раздел монолога Тоника, мелодию которого Дворжак позднее включил в Восьмую симфонию:

3 [Allegretto]

Tak mla-dé děv-čat - ko, tak sta - rý muž, -
ne - cha-ti on by měl že - ně - ní už;

Все эпизоды — сольные, диалогические и хоровые, — большей частью непрерывно следующие друг за другом, объединены также сквозным развитием в оркестре. Развернутой системы лейтмотивов в "Упрямцах" нет. Но две темы проходят в опере несколько раз. Это энергичная стаккатная тема, характеризующая хитроумные интриги Ржержихи (ею открывается I акт оперы), и плавная распевная мелодия, выражающая гордость Вав-

ры и Ржиговой за своих детей (она возникает в терцете 1-го явления).

В увертюре, оживленной, искрящейся радостью (сонатное аллегро со вступлением), ведущую роль играет музыка, связанная с Ленкой и Тоником: тема упрямства (вторая тема главной партии), мелодия из финального признания Ржержихи "Я знал их, упрямцев", где он самодовольно рассказывает о своих "проделках", и тема, на которой родители молодых людей восхваляют их достоинства (побочная тема).

Веселая, жизнерадостная музыка "Упрямцев", видимо, еще звучала в душе композитора, когда он взялся за квинтет соль мажор для двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса (закончен в марте 1875 года). Непосредственным толчком к его возникновению явился конкурс камерных сочинений, объявленный музыкальным отделением "Умнелецкой беседы". Дворжак представил квинтет под девизом "Своему народу" и 31 января 1876 года получил за него первую премию.

Сперва квинтет содержал пять частей: на месте II части находилось Интермеццо (*Andante religioso*) из Третьего струнного квартета ми минор, которое вскоре Дворжак изъясил ("...две медленные части подряд — это слишком много" — из письма к А. Гёблу от 31 декабря 1890 года). В окончательной редакции квинтет приобрел форму четырехчастного цикла со скерцо на втором месте. Не совсем обычен состав камерного ансамбля: квартет с контрабасом. Поручив последнему басовый голос, Дворжак высвободил виолончель, шире показывая ее выразительные возможности, а нередко отводя ей тематическую функцию.

Влияние "Упрямцев" наиболее ярко сказалось в музыке крайних частей (особенно финала), пронизанной динамикой движения, живыми, нередко танцевальными ритмами. Танцевальность ощущается и в скерцо, где возникают характерные для чешских народных танцев из группы матеников переменные (трех- и двухдольные) ритмоформулы. Черты народно-музыкального мышления проступают и в гармонии (отклонение в тональность VII низкой ступени в главной партии I части и в первом

разделе скерцо, встречающееся в моравском фольклоре). К числу лучших в цикле принадлежит III, медленная, часть. Ее отличает славянская распевность мелоса, горячность и проникновенность чувств.

В то время, когда Дворжак работал над квинтетом, пришло радостное известие из Вены о присуждении ему 8 января 1875 года государственной стипендии. Жюри в составе музыкального эстетика и референта газеты "Нойе фрайе прессе" Эдуарда Ганслика, директора Венской придворной оперы Иоганна Гербека и дирижера и композитора Отто Дессофа выбрало из всех претендентов Дворжака, почувствовав в его музыке незаурядное дарование.

Ганслик: "Из прощений, которые ежегодно приходили в Министерство... большая часть принадлежала композиторам, которые из трех установленных законом условий — молодости, бедности и таланта — отвечали только двум первым, не обладая третьим. И как приятно были мы удивлены, когда однажды пражский соискатель Антонин Дворжак прислал нам свидетельства интенсивного, хотя еще и неперебродившего композиторского таланта" (цит. по: 101, I, 221).

Стипендия (400 золотых в австрийской валюте в год) заметно улучшила материальное положение семьи. Но еще важнее для будущего Дворжака было приятное отношение к его творчеству таких влиятельных музыкантов, какими были члены жюри.

Не дремала и муза композитора. В том же марте, когда он дописал квинтет соль мажор, возникли Моравские дуэты, история создания которых связана с именем Яна Неффа. В доме Неффа устраивались музыкальные вечера, где собирались друзья и знакомые хозяина, в том числе его земляки из Моравии. Именно здесь Дворжак познакомился с Йозефом Клваней, будущим ученым-биологом, поэтом и переводчиком, Франтишком Таборским, позже известным поэтом, и Эмилом Козанком, юристом, с которым у композитора до конца дней сохранялись теплые, дружеские отношения. Здесь обсуждали новости литературы, в том числе славянской. И ни один вечер не обходился без пения дуэтов под аккомпа-

немент Дворжака. В один из таких вечеров супруги Неффы попросили Дворжака написать дуэты на тексты из сборника Сушила¹³.

Через несколько дней Дворжак принес три дуэта для сопрано и тенора (с учетом голосов супругов Неффов). Из предложенных текстов он выбрал две лирические песни — "Напрасно ты страдаешь" (№ 1 из раздела "Перемены") и "Ах, что это за соловей так прекрасно поет" (№ 3 из раздела "Бедность") — и одну танцевальную: "Станцуй со мной, моя милая" (№ 2 из раздела "Песня, музыка и танец"). Очарование народной поэзии, к которой Дворжак прикоснулся впервые, и тонкое музыкальное чутье помогли ему верно воссоздать дух и интонационный строй моравского фольклора. Они отразились в характере и структуре мелодии, в ритмике (например, полькообразные формулы во втором дуэте) и в гармонии (сопоставление мажора и минора, мажорной и минорной субдоминанты и т. п.). Особое своеобразие в музыку дуэтов вносит отклонение в тональность VII низкой ступени, которое, как и у безымянных авторов народных песен, подчеркивает важные смысловые нюансы. Эмоциональную атмосферу поэтических образов хорошо дополняет фортепианная партия, простая и прозрачная по фактуре.

Моравские дуэты, как их потом стали называть, очень понравились Яну Неффу, и он попросил Дворжака написать такие же для двух женских голосов, чтобы их могли петь две Марии: его жена и воспитательница их детей Блажкова. Композитор согласился, но выполнить просьбу Неффа смог только через год с лишним.

Мария Неффова: «Когда впервые мы разбирали их, хваля работу молодого композитора, он вздохнул: „Жаль, что у меня нет средств! Я бы хотел эти вещи напечатать“. На это мой муж ответил: „Не огорчайтесь, об издании я позабочусь, и, если вы согласны, половина издания будет вашей, а вторую я оставлю себе, и каждый будет волен поступать со своими экземплярами как хо-

¹³ Имеются в виду "Моравские национальные песни" Франтишка Сушила, поэта, переводчика и собирателя фольклора.

чет“. Дворжак с радостью согласился: „Моравские дуэты“ были напечатаны у Старого¹⁴ [...] Однажды во время его (Дворжака. — В. Е.) отсутствия решено было переплести несколько экземпляров и разослать их двум-трем самым известным музыкантам. Мы это сделали без ведома Дворжака, зная, что он наверняка будет возражать [...] Дуэты получили Брамс и Ганслик [...] Барышня Блажкова с нашего разрешения взяла на себя дипломатическую миссию изготовления сопроводительных писем. Она писала от имени Дворжака...» (4, 31).

Когда спустя некоторое время, придя к Неффам, Дворжак в недоумении рассказал, что получил письмо от Ганслика, где тот благодарит его за письмо, которого он, Дворжак, не посылал, друзья не признались в "содеянном". Они ведь руководствовались самыми добрыми побуждениями и потому не жалели о невольном обмане, но с нетерпением ждали, что предпримут влиятельные венские музыканты.

Дворжак же, ни о чем не ведая, продолжал работать. На протяжении последующих трех месяцев (апрель — июнь 1875 года) он сочинил четыре крупных опуса: фортепианное трио си-бемоль мажор ор. 21¹⁵, Серенату для струнных ми мажор ор. 22, фортепианный квартет ре мажор ор. 23 и Пятую симфонию фа мажор ор. 24.

Жанр фортепианного трио (как и разнообразные струнные ансамбли) во времена Дворжака был непре-

¹⁴ Первое издание Моравских дуэтов (для сопрано и альты с сопровождением фортепиано) содержало пять песен из второго цикла (ор. 29) и восемь песен из третьего (ор. 32). Оно вышло в декабре 1876 года с посвящением Неффам. Причем благородный Я. Нефф, желая сохранить за Дворжаком право на последующие издания, распорядился напечатать под посвящением слова "Издание автора". Чтобы закончить разговор о Моравских дуэтах, добавим, что осенью 1877 года уже по собственному желанию композитор сочинил четыре дуэта, изданные под ор. 38, а в 1881 году — еще один ("На этой нашей крыше").

¹⁵ У трио си-бемоль мажор, написанного, вероятно, в апреле 1875 года, уже имелись предшественники — два опуса, возникшие около 1871 года. Об этом известила читателей в начале 1872 года газета "Гудебни листы". Из того же источника мы узнаём, что 5 июля 1872 года Adagio из фортепианного трио Дворжака (какого именно — неизвестно) прозвучало на "вольной забаве" Л. Прохазки, который затем весьма одобрительно отозвался о нем в печати. Позже композитор уничтожил оба трио.

менным участником домашнего музицирования в салонах богатых меломанов, где из-за неразвитости концертной жизни прежде всего пестовалась камерная музыка. Свой современный вид — крупного циклического произведения со значительной идейно-музыкальной концепцией — жанр фортепианного трио приобрел у Бетховена, на сочинения которого ориентировался и Дворжак.

Концепция трио op. 21 типична для Дворжака: она отражает процесс достижения заветной цели (возможно, некоего возвышенного идеала), ради которой стоит мужественно бороться и страдать, ибо достижение ее дарит удовлетворение и счастье. Идея эта облечена в стройную и пластичную форму. Наиболее ярко, с присущим Дворжаку огнем и эмоциональным накалом, интонационная фабула воплощена в крайних частях, представляющих собой сонатное аллегро. Средние части воспринимаются как временный отход от душевных борений. *Adagio* концентрирует в себе субъективную сферу — интимной, богатой оттенками лирики (от мягко-элегических до страстно-взволнованных образов), а *Allegretto scherzando* — пронизанное светом радости и легким изящным движением объективное начало: картину "танцевальных досугов человечества" (Б. В. Асафьев)¹⁶.

Серенаду для струнных Дворжак написал на одном дыхании: за двенадцать дней (с 3 по 14 мая). И по характеру образов, и по композиции она полностью отвечает законам жанра. Серенада состоит из пяти коротких частей, объединенных общим настроением. В музыке ее ощущается и трепетное ожидание встречи с любимым человеком (I часть, вводящая в атмосферу цикла), и многообразные оттенки любовного чувства (изящно-меланхолический вальс и проникновенное *Larghetto*), и неудержимое веселье души (скерцо и финал). Благодаря очарованию музыки и отточенности формы Серенада сразу завоевала симпатии слушателей и исполнителей и

¹⁶ Первоначальная редакция трио Дворжака не удовлетворила, и позже — перед премьерой ли, которая состоялась 17 февраля 1877 года (исполнители: К. Славковский, Ф. Ондричек и А. Сладек), или, что вероятнее, перед подготовкой к изданию (1880) — в партитуру были внесены различные изменения, самое важное из которых — замена III части.

до сих пор остается одним из популярнейших сочинений Дворжака.

Премьера Серенады прошла в Праге 10 декабря 1876 года в концерте Общества вспомоществования оркестру и хору чешского театра. Объединенным оркестром чешского и немецкого театров дирижировал Адольф Чех.

Квартет ре мажор для скрипки, альты, виолончели и фортепиано ор. 23, сочиненный вслед за Серенадой (с 24 мая по 10 июня), перекликается с ней и по образному содержанию. Он выдержан в настоящем камерном стиле и характеризуется интимностью и благородством выражения (особенно II часть), свежестью и темпераментностью музыки, соразмерностью формы.

С точки зрения трактовки цикла квартет свидетельствует о том, что Дворжак, несмотря на тяготение к классическим нормам, все же продолжал искать пути их обновления, стремился, как всякий большой художник, внести в них своеобразие. Квартет трехчастен. Первые две части в целом традиционны: это сонатное аллегро и тема с вариациями. III же часть соединяет в себе признаки скерцо (облик первой темы главной партии) и финала (облик второй темы главной партии, сонатная форма, завершающий характер и т. п.). К числу своеобразных деталей внутреннего строения можно отнести трехчастное изложение главной и побочной партий в экспозиции (а побочной — и в репризе) I части (черта, которая станет типичной для зрелого периода!), а также включение материала главной партии в заключительную партию в той же части (в классических сонатных аллегро заключительная партия или самостоятельна, или связана с побочной). И наконец, нельзя не сказать о жанровом профиле медленной части. И напевная задумчиво-печальная тема, и вариационный метод ее развития указывают на близость этого *Andantino* думкам¹⁷, которые вскоре займут существенное место в творчестве Дворжака.

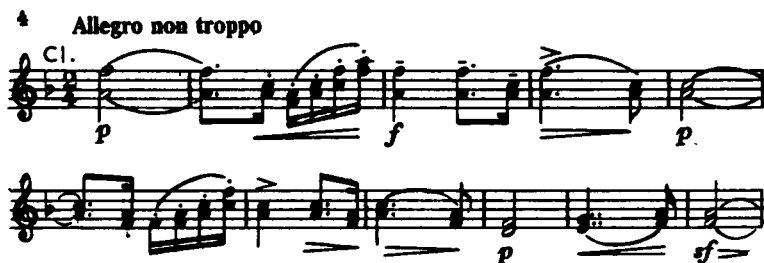
Премьеры фортепианного квартета композитору пришлось ждать почти шесть лет: он впервые прозвучал 16 декабря 1880 года в Праге в исполнении В. Копты,

¹⁷ Подробнее о думках см. на с. 99—100.

П. Мареша, А. Неруды и К. Славковского. В том же году партитура квартета вышла в издательстве Шлезингера (Берлин).

Только четыре дня отделяют окончание фортепианного квартета от начала работы над Пятой симфонией фа мажор: Дворжак приступил к ее сочинению 15 июня, а последнюю ноту в партитуре поставил 23 июля. По характеру образов и жанровому облику Пятая симфония близка Второй симфонии. Три ее части, выдержанные в камерном интимном духе, позволяют говорить о ее принадлежности к лирико-пасторальному симфонизму. Не случайно дворжаковеды именуют ее то "Пасторальной" (как Вторую), то "Весенней", то "Среди природы". Некоторые черты образного строя сближают симфонию также с Серенадой и камерными опусами 1875 года, в частности с фортепианным квартетом. Финал симфонии сильно разнится от остальных частей: ему присущи масштабность размеров, драматизм развития интонационного "сюжета".

Музыка I части (*Allegro ma non troppo*, сонатное аллегро) вводит нас в мир пасторальных образов. (Дворжак избрал для нее и соответствующую тональность — фа мажор, со времен Пасторальной симфонии Бетховена неотделимую от картин природы.) Она словно излучает свежесть раннего утра — любимое время прогулок композитора! — и радость общения с природой. В главной партии (рондообразная форма) — две темы. Первая — свирельно-фанфарная — легко и светло звучит на фоне квинтовой педали, напоминающей бурдонное сопровождение к народно-инструментальным наигрышам:



Вторая тема, энергичная и жизнерадостная, рисует образ молодости с ее уверенностью и гордым сознанием собственных сил. Лирическая тема побочной партии изложена в ля миноре и овеяна дымкой легкой грусти и томления. Заключительная партия, вступающая на вершине динамического подъема, исполнена драматической героики (это одна из нитей, связывающих I часть с финалом). В разработке (с. 25 партитуры), возвращающей безмятежное настроение начала экспозиции, возникают красочные пасторальные зарисовки спокойного пейзажа, оживленного звуками отдаленной свирели, и сцены охоты с перекличками рогов. Есть тут и лирическое отступление, построенное на побочной теме. Вершина разработки — светлое, полное радости и энергии звучание второй темы главной партии (с. 40 партитуры). Реприза (с. 43) не вносит существенных изменений ни в эмоциональную атмосферу, ни в характер тем; Дворжак только темброво обновляет их изложение.

II часть (*Andante con moto*) и по образному содержанию, и по тональности (ля минор) перекликается с побочной партией I части. В ней выражены различные оттенки лирического чувства — от светлой печали до бурных вспышек волнения. По жанровому и стилистическому облику *Andante* отличается от медленных частей предшествующих симфоний. В еще большей степени, чем *Andantino* фортепианного квартета, оно напоминает думки: и по теме (распевной, слегка грустной), и по методу ее развития (вариационному). Элегичности и задушевности мелодии *Andante* способствует также тембр виолончелей:

5 *Andante con moto*



III часть симфонии (*Allegro scherzando*, си-бемоль мажор, сложная трехчастная форма) можно сравнить с красочной жанровой сценкой, подобной тем, какие композитор через три года нарисует в Славянских тан-

цах. Главная тема скерцо, легкая, подвижная, с грациозными скачками в мелодии и упругим танцевальным ритмом, в процессе развития меняет гармоническую и тембровую окраску, словно поворачивается разными гранями. Тема трио (Темпо I, ре-бемоль мажор) носит столь же веселый, шутливый характер. Начинаясь как диалог между деревянными духовыми и струнными инструментами, она переходит затем в увлекательный танец.

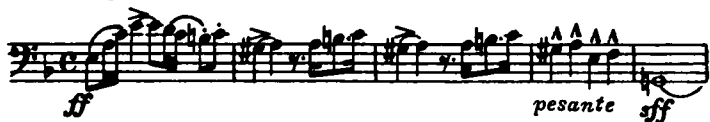
Отличительная особенность финала (*Allegro molto*, сонатное аллегро) — противоборство между тональностями ля минор (первая тема) и фа мажор (вторая и третья темы главной партии). С точки зрения тональной и драматургической логики здесь есть несоответствие классическим нормам. С одной стороны, первая тема, изложенная в тональности доминантовой сферы, не может претендовать на роль главной. С другой — она как раз претендует на эту роль, ибо и по интонационной яркости, и по значению в драматургии явно превосходит две другие темы, являющиеся ее вариантами. Было бы ошибкой полагать, что Дворжак не знал законов тонального построения сонатного аллегро; владение ими он показал уже в Первой симфонии и во многих камерных циклах. Примечательно также, что с подобной тональной двойственностью в финальных частях циклических сочинений мы встречаемся в нескольких опусах, возникших во временной близости: в сочиненном до Пятой симфонии фортепианном трио op. 21 (g—B) и в написанном после симфонии струнном квартете op. 80 (gis—E).

Во всех приведенных случаях противоборство тональностей обусловлено семантикой главной партии и особыми драматургическими задачами: первые темы, изложенные не в главной тональности, выражают волнение, тревогу, стремление найти точку опоры или достигнуть цели, вторые же темы, проходящие в главной тональности, утверждают противоположные эмоции (радость, воодушевление), которые раскрываются в энергичных, нередко танцевальных образах. Следовательно, речь идет о воплощении определенного художественного

замысла, ради чего композитор сознательно идет на нарушение классических норм.

Но вернемся к финалу Пятой симфонии. Первая тема — порывистая, настойчивая, взволнованная — экспонируется в мощных унисонах виолончелей и контрабасов:

6 *Allegro molto*



Две другие темы (вторая — т. 55, третья — т. 71) полны оживленного движения, внутренней энергии, что у Дворжака всегда связано с выражением радости, душевного подъема.

Побочная партия (т. 94, ре-бемоль мажор) продолжает линию лирических образов I и II частей. Унаследовав от них мечтательную грусть и затаённое волнение, она добавила к ним оттенок нежной жалобы. Короткая заключительная партия (т. 117) — с мягкими светотеневыми бликами — светится тихим и сладким упоением.

В разработке (т. 123), состоящей из двух разделов и отличающейся драматизмом, велика роль образного перевоплощения первой темы главной партии. Одинаково построенные, два раздела разработки имеют разное смысловое и драматургическое значение. Первое эмоциональное обострение, возникающее как результат столкновения суровой предостерегающей мелодии валторн (новая тема) и звонкой героической фанфары труб (начальный оборот первой темы), не приводит к слому. Волнение рассеивается, и появляется светлый пленительный образ: напевная лирическая мелодия, сплетенная из интонаций той же первой темы. (Это один из примеров тонкой тематической работы композитора, помогающей раскрыть смысловое богатство главного образа.) Вторая волна завершается драматическим переломом в развитии "действия". Появляющаяся после кульминации первая тема главной партии (в первона-

чальном виде) звучит у солирующего гобоя — почти при полном молчании оркестра — горестно и одиноко. За ней следует монолог бас-кларнета (на той же теме), исполненный трагического величия и отрешенности.

Реприза (т. 228) открывается главной темой, сохраняющей исходную тональность ля минор. В ней слышатся печаль и скрытое волнение — след драматических столкновений в разработке. Затем, как и в экспозиции, идет развивающий раздел, в котором постепенно восстанавливается безмятежно-спокойная атмосфера. Вторая и третья темы повторены без существенных изменений. Побочная — немного расширена: в дополнении к ней (т. 322), как далекое воспоминание, возникает распевная лирическая тема из разработки, выполняющая функцию заключительной партии. Старая заключительная партия, с ее светотеневыми бликами, открывает коду (т. 338). Ее сменяет хоральная концовка из I части симфонии, вносящая в музыку умиротворение и покой. Второй раздел коды напоминает о патетике борений в разработке: ключевой мотив первой темы звучит в тревожных имитациях у струнных, дублированных кларнетами. Волнение, однако, постепенно утихает, и динамическое нарастание завершается светлой кульминацией: тромбон провозглашает ликующую тему I части, а трубы — фанфарный мотив в ритме финальной темы, который появляется наконец в главной тональности фа мажор.

Пятая симфония — важный этап в эволюции симфонического творчества Дворжака. Она свободна от посторонних влияний, ее образность и тематизм носят ярко выраженный индивидуальный характер. Отчетливо проступает тут и связь музыки Дворжака с народно-национальными истоками, причем не только чешскими, но и вообще со славянскими (*Andante*), — черта, которая станет характерной для так называемого славянского периода его творчества. Симфония показательна и с точки зрения становления симфонического метода композитора. В ней наблюдается (правда, пока слабо выраженное) тяготение к тематическому единству в рамках цикла (мотивы *Andante* в скерцо, тема I части в финале) и к интонационным связям (родство между лирическими

темами крайних частей, между главной и заключительной темами I части, концентрация интонаций предшествующих частей в первой теме финала и т. п.). В ней также складываются некоторые черты драматургической модели цикла и сонатного аллегро, которые станут типичными для зрелого Дворжака (понимание финала как репризы цикла, многотемность главной партии, насыщенной развитием, отражение этапов экспозиционного изложения в разработке, тенденция к сжатию главной партии в репризе и к синтезу тематизма в коде). Правда, осуществлено это не везде последовательно.

Впервые фа-мажорная симфония прозвучала 25 марта 1879 года в Праге в Славянском концерте Академического читательского общества в исполнении оркестра чешского театра под управлением А. Чеха. Эта симфония — единственная из симфоний 60 — 70-х годов — увидела свет при жизни автора. Правда, при издании она получила вопреки воле Дворжака номер 3 и опус 76 (вместо первоначального 24). В результате музыкальная общественность была введена в заблуждение и невольно выносила о симфонии несправедливые суждения¹⁸. В 1887 году, готовя симфонию к изданию, композитор кое-что поправил в инструментовке, динамических оттенках и исполнительских штрихах (до этого была сильно сокращена вторая часть).

Пятая симфония посвящена немецкому дирижеру Хансу фон Бюлову — искреннему поклоннику и пропагандисту оркестровых сочинений Дворжака, с благодарностью принявшему посвящение.

Бюлов: "...Посвящение от Вас, наряду с Брамсом, Богом благословенного композитора нашего времени, является более высокой наградой, чем любой Большой крест, полученный от любого князя" (4, 80).

¹⁸ Пятая симфония вышла в свет после опубликования Шестой и Седьмой симфоний, обозначенных как Первая и Вторая. Так возникла путаница с нумерацией и обозначением опусов, усугубленная также самим Дворжаком: считая Первую симфонию утраченной, он помечал опус последующих симфоний номером меньше. Ясность в этот вопрос внес О. Шоурек. В академическом собрании сочинений Дворжака эти ошибки исправлены.

Оставшаяся часть 1875 года ушла у Дворжак на сочинение "Ванды" — пятого музыкально-сценического произведения, написанного, подобно "Альфреду", в жанре исторической трагедии (партитуру "Ванды", обозначенную как ор. 25, композитор писал с 9 августа по 22 декабря).

Почему же на этот раз Дворжак сделал героиней оперы легендарную польскую княжну, не менее популярную на своей родине, чем Либуше в Чехии? На выбор сюжета о Ванде повлияло, вероятно, несколько причин. С одной стороны, атмосфера восторженного увлечения славянской культурой и историей, царившая в кругах передовой чешской общественности, и в частности горячие симпатии к польскому народу, боровшемуся за свою независимость. Страстными славяно- и полонофилами были друзья Дворжака Л. Прохазка и Я. Нефф, частым гостем которых бывал композитор. Не случайно именно в доме Прохазки Дворжак показывал первый акт "Ванды". С другой стороны, приближающееся открытие Национального театра, к которому композитор хотел создать монументальное, проникнутое освободительно-патриотической идеей произведение, соответствующее торжественности момента. Сюжет и образ Ванды этим условиям отвечали.

Либретто "Ванды" основано на одном из вариантов польской легенды, главный идейный мотив которой — героическое самопожертвование ради блага родины — заимствован из хроники краковского епископа Винценца Кадлубки. Долгое время авторство текста, легшего в основу либретто, приписывалось варшавскому инженеру Юлиану Суржицкому. В последние годы чешские исследователи стали в этом сомневаться, предполагая, что Суржицкий был лишь тем, кто каким-то образом переправил текст в Чехию. Однако конкретных опровергающих данных пока нет, а на премьерной афише значилось: "Большая опера в пяти актах по Суржицкому". Текст этот перевел и обработал в либретто журналист и новеллист Вацлав Бенеш-Шумавский при участии беллетриста и драматурга Франтишка Закрейса.

Литературная основа "Ванды"¹⁹ далека от совершенства. Либретто растянуто, не лишено шаблонных мотивов и персонажей, встречающихся во многих мифологических и историко-аллегорических операх (вмешательство богов в судьбы и поступки людей, мотив трех заданий, которые должны выполнить претенденты на руку героини, образ предсказательницы Гомены и др.), стилистически не выдержано (сочетание элементов древнеславянской поэтики с фантастикой романтического толка и т. п.). Правда, музыка преодолевает, хотя и не везде, слабости и условности литературной основы. Например, в эпизодах, где действуют волшебные демонические силы (сцена в пещере Чернобога в III акте), всегда захватывавшие воображение композитора и нашедшие позже — в "Черте и Каче", "Русалке" и симфонических поэмах на сюжеты баллад Эрбена — своеобразное, чисто дворжаковское воплощение, или где рисуются образы природы (атмосфера весны в хоре девушек из I акта, картины тревожной темной ночи и таинственного обиталища колдуньи Гомены в III акте, элементы звукописи в финале).

Музыка Дворжака придала многим сценам славянский колорит, которого не хватало в либретто. Особенно заметен он в хоровых и балетных сценах, овеянных духом польского и чешского фольклора (мазурочные обороты в хоре подруг Ванды из I акта и в балетных номерах II акта, эпизоды, напоминающие Славянские танцы, в балетной музыке II акта)²⁰. По жанру "Ванда" приближается к опере-оратории, рождая аналогию не только

¹⁹ Краткое содержание оперы. Эпоха язычества. На руку вавельской княжны Ванды претендуют польский рыцарь Славоу, которому она отвечает взаимностью, и немец Родерих. Мстя за отказ Ванды и поражение в поединке со Славоем, Родерих нападает на польские земли. Ванда молит богов отвести опасность от родины, взамен обещая свою жизнь. Польские войска побеждают в сражении, и Ванда, выполняя обет, бросается в воды Вислы.

²⁰ Славянского колорита Дворжак достигает также введением натурально-ладовых оборотов. Например, в хорале-молитве богу Свантовиту из IV акта возникают черты полиладовости: колебание между *ре* фригийским, *фа* миксолидийским и дорийским, а в песне Люмира из II действия — избегание в мелодии VII ступени, которая в гармонии дается как VII натуральная (низкая).

с "Либуше" Сметаны, но и с "Русланом" Глинки, хорошо знакомым Дворжаку. Ей присущи неспешность развертывания действия, эпичность тона, монументальность массовых сцен. Эпический характер подчеркнут также участием древнеславянского певца-сказителя Люмира (вспомним Бояна в "Руслане"!).

Именно хоровые разделы "Ванды" (прежде всего коронационный гимн в I акте, молитва богу Свантовиту и хорал двойного хора в момент победного возвращения польских войск в IV акте, молитва над погибшей Вандой и заключительный гимн в финале), фиксирующие драматургические узлы оперы, составляют ее главную выразительную силу и украшение. В них ярко проявилось хоровое мастерство Дворжака, автора "Гимна", а затем *Stabat Mater*, *Te Deum*, оратории, Реквиема.

В композиции "Ванды" совмещаются принципы номерной (членение на арии, ансамбли, речитативные, хоровые и балетные сцены) и сквозной оперы (непрерывность следования "номеров", создаваемая по большей части средствами гармонии). Сквозное развитие осуществляется также с помощью лейтмотивов. Главный из них — лейтмотив Ванды, выступающий в различных образно-интонационных вариантах. Его ведущая роль подчеркнута тем, что он появляется в драматургически важные моменты действия: в коронационном гимне (крайние разделы) и в присяге Ванды из I акта, в молитве Ванды из III акта и в финальном хоре-гимне²¹:

7 Ванда



В качестве лейтмотива меньшего радиуса действия выступает тема любовного признания Славоя. Она проходит (кроме увертюры) в III акте, в сцене свидания с

²¹ На лейтмотиве Ванды строилось и первоначальное вступление к опере, которое в 1885 году Дворжак заменил развернутой увертюрой. Кроме лейтмотивов Славоя и Гомены, весь материал в ней новый.

Вандой у пещеры Гомены и в заключении оперы как знак того, что Славой — по завещанию Ванды — должен взять власть в свои руки²²:



Наиболее полно охарактеризована в опере главная героиня. С помощью средств вокальной (ариозный тематизм, мелодическая декламация, богатая смысловыми и эмоциональными оттенками, обороты чешской песенности²³) и оркестровой выразительности Дворжак воплощает разные грани образа Ванды, властительницы и любящей женщины, ее переживания: любовь к Славою (в сценах I и III актов), чувство долга перед народом и отпор притязаниям немцев на родную землю (присяга и диалог с Родерихом в I акте, молитва в III акте, прощание в финале).

Примечательная особенность "Ванды" — автоцитаты и образно-интонационные предвосхищения. Так, ария Ванды из I акта ("Я была счастлива") построена на близкой по смыслу мелодии 10-й песни из "Кипарисов" ("Меня часто мучит сомнение"). Другая реминисценция — дуэт Ванды и Славы "О вы, могучие боги" из того же акта. Музыка его заимствована из "Альфреда" (дуэт Альвины и Гаральда). Использование старого материала говорит не о скудости мелодического дара Дворжака, просто найденные ранее мелодии точно выражали то смысловое и эмоциональное содержание, которое надо было передать и в "Ванде".

А вот примеры предвосхищения. Сцена прихода Родериха во II акте по интонационной атмосфере и драматургическому значению перекликается с эпизодом появления Чужеземной княжны на свадебном балу во II акте

²² Функцию лейтмотивов выполняют также темы неумолимой воли богов и волшебной силы Гомены (последняя проходит через весь III акт).

²³ Они звучат, например, в молитве из IV акта.

"Русалки"²⁴. Другой пример — мотив, который позже, в Реквиеме, станет символом смерти. В "Ванде" он проходит трижды — дважды в оркестре и третий раз в партии Славоя, обнажая тот же смысл, что и в Реквиеме: "Однако или я, или он (Родерих. — В. Е.) должен будет погибнуть"²⁵.

9 Quasi Allegro molto



"Ванда" — большая историко-патриотическая опера — ценна как выражение общего для чешских композиторов того времени стремления расширить жанровую палитру отечественного музыкально-сценического творчества²⁶. И в этом заключается ее значение в становлении национального искусства. Она показательна и как отражение распространенного тогда горячего интереса к культуре славянских народов. В то же время недостатки либретто не позволили Дворжаку создать художественно цельное произведение.

Премьера "Ванды" состоялась 17 апреля 1876 года во Временном театре. Главные партии исполняли: Ситтова (Ванда), Майслерова (Божена), Фибихова (Гомена), Вавра (Славой), Лев (Родерих), К. Чех (Великий жрец) и Стропницкий (Люмир). Дирижировал спектаклем А. Чех.

Сценическая судьба оперы Дворжака была несчастливой. В ноябре 1879 года "Вандой" заинтересовался (по рекомендации Брамса) директор Венской придворной оперы Ф. Яунер. Он включил "Ванду" в число премьер на 1880 год и собирался приехать в Прагу, чтобы послушать ее. Но в следующем сезоне Яунер оставил пост директора, и переговоры о постановке прекратились.

²⁴ Драматургическое сходство — вторжение третьего лица, разрушающего счастье влюбленных: в "Ванде" главной героини и Славоя, в "Русалке" — Русалки и Принца.

²⁵ На эту важную деталь указал Я. Бургхаузер в аннотации к пластинке "Ванды" (52).

²⁶ Кроме сметановского "Далибора" можно назвать "Владимира — Божьего избранника" Скугерского и "Бржетислава" Бендла.

Композитор несколько раз редактировал партитуру: при подготовке к изданию (1885) и когда появлялась надежда на постановку (1883, 1901). Только в 1929 году пражане услышали "Ванду" благодаря усилиям дирижера и художественного руководителя оперы Национального театра О. Острчила.

Немного отдохнув после завершения "Ванды", Дворжак уже в первых числах января 1876 года снова принялся за сочинение. На протяжении января и половины февраля были созданы фортепианное трио соль минор и струнный квартет ми мажор, два менуэта для фортепиано и четыре смешанных хора на тексты Адольфа Гейдука и моравской народной поэзии. 19 марта композитор начал делать эскизы нового крупного произведения — *Stabat Mater*, — посвятив им около трех месяцев. 7 мая *Stabat Mater* в эскизах была готова, однако дальнейшую работу — инструментовку — Дворжак отложил. Надо было выполнить обещание, данное Я. Неффу: написать дуэты для двух женских голосов. Вновь увлекшись моравской народной поэзией, композитор сочинил две тетради Моравских дуэтов (ор. 29 и ор. 32), а в промежутке между ними — вокальный цикл "Вечерние песни" на поэтические тексты Витезслава Галька²⁷.

Во второй половине июля, забрав с собой Моравские дуэты ор. 29 и 32, Дворжак отправился в Липник-на-Бечве, где семья Неффов проводила летние месяцы. (Это было первое посещение Моравии!) Здесь и состоялась "премьера" новых дуэтов, завоевавших в дальнейшем всеобщую известность.

²⁷ Дворжак положил на музыку 12 стихотворений поэта. Написанные в соседстве с Моравскими дуэтами, "Вечерние песни" лишены их своеобразия и национального аромата. В них сильнее проступает влияние немецкой романтической вокальной лирики: Шуберта, Шумана, Мендельсона. После успехов, которого добились в 1878 году Моравские дуэты и Славянские танцы, Дворжак по просьбе различных издателей разбил песни на группы и выпустил их в свет под разными опусами: четыре песни ор. 9 (кроме двух "Вечерних песен" сюда включены две песни из цикла на стихи Э. Красногорской) и шесть песен ор. 31, носящих название "Вечерние песни" и посвященных Йозефу Льву.

По возвращении в Прагу композитор берется за новое крупное произведение — фортепианный концерт соль минор ор. 33. То обстоятельство, что он избрал в качестве солирующего инструмента фортепиано, можно объяснить не только популярностью жанра фортепианного концерта, бурно развивавшегося в середине XIX века. Сочиняя концерт, Дворжак ориентировался на конкретного исполнителя — Карла Славковского, ученика Александра Дрейшока, известного виртуоза, одно время служившего в Петербурге. Славковский, начавший концертную и педагогическую деятельность в 60-х годах, основал в Праге фортепианную школу и несколько раз в году выступал с сольными программами. Он охотно сотрудничал с музыкальным отделением "Умнелецкой беседы", исполняя, помимо прочего, новинки чешских авторов. Славковский не обманул надежд Дворжака: 24 марта 1878 года он впервые сыграл его фортепианный концерт в Славянском концерте Академического читательского общества.

Подобно первому (виолончельному) и двум последующим (скрипичному и виолончельному) концертам, фортепианный концерт Дворжака является подлинно симфоническим произведением. Об этом свидетельствуют масштабность концепции, интенсивность образно-музыкального развития, рельефность тематизма, яркие интонационные и динамические контрасты. По трактовке жанра, по принципам взаимоотношения фортепиано и оркестра концерт Дворжака близок аналогичным опусам Бетховена, Листа, Шумана, Брамса и Чайковского: солист и оркестр предстают в нем как равноправные партнеры и участники развития общего музыкального "сюжета".

Концерт трехчастен. Его драматургическая идея, близкая бетховенскому кредо, типична для многих крупных сочинений чешского композитора, имеющих драматическую направленность: от сомнений и горестных чувств — через душевные борения — к радости и умиротворению.

I часть концерта (*Allegro agitato*) — сонатное аллегро с двойной экспозицией. Правда, первая, оркестровая,

экспозиция неполная: она содержит только главную партию. Этим концерт Дворжака отличается от некоторых своих предшественников (многих концертов венских классиков и Шопена) и сходен с последними концертами (Четвертым и Пятым) Бетховена. В главной партии — три контрастные темы. Первая (в соль миноре) выражает сдержанную тревогу, волнение и затаенную печаль, вторая (тонально неустойчивая) — волевое, мужественное начало, третья — временное успокоение, вскоре, однако, сменяющееся возбуждением. Облик первой, главной, темы типичен для Дворжака. Для нее характерны напевность, узкий диапазон мелодии, опевание опорных тонов (в частности, минорной терции), ритмическая рельефность (синкопы):

10 **Allegro agitato**



В фортепианной экспозиции, начинающейся третьей темой (с. 11 партитуры), господствует материал первой темы, которая в процессе изложения и развития приобретает то трепетно-взволнованный, то спокойно-созерцательный, то — в кульминации (ми-бемоль мажор) — мрачно-возбужденный характер.

Драматизм главной партии рельефно оттеняется побочной партией, соединяющей в себе черты народно-инструментальной (начальный мотив, напоминающий свирельные наигрыши) и танцевальной (ритм) музыки. Она словно светится безмятежностью, радостью и простодушным юмором:

11



Сочетание песенности и танцевальности свойственно заключительной партии (с. 36), незаметно переходящей в разработку. Первый раздел разработки (с. 45, Темпо I), построенный на темброво-фактурном и гармоническом развитии побочной темы, носит подготовительный характер. Центр разработки — второй раздел, продолжающий линию развития, начатую в экспозиции. Здесь происходит дальнейшая образная трансформация первой темы, столкновение первой и второй тем главной партии, воплощающих полярные образы. В начале второго раздела главная (первая) тема звучит торжественно и величественно (си-бемоль мажор, тутти, с. 60).

Стремясь усилить выразительность музыки, Дворжак использует здесь приемы диалогического изложения. Заключительный раздел разработки, представляющий собой большую фактурно-динамическую волну, приводит к патетическому провозглашению первой темы главной партии в основной тональности. Это начало репризы. Она сжата по объему и отличается еще большей интенсивностью развития, чем предшествующие разделы сонатного аллегро. Образные модификации тем главной партии сопровождаются структурными изменениями: порядок следования тем и характер их изложения в репризе иные, чем в экспозиции. Интенсивность симфонического развития в репризе возрастает еще и потому, что все три темы внутренне сближены и развиваются на одном дыхании, благодаря чему контраст с побочной партией делается еще острее, обнаженнее. Как и в экспозиции, побочная и заключительная партии, не претерпевающие сколько-нибудь заметных изменений, остаются средоточием светлого начала.

Начало коды (с. 109, Темпо I) сжато отражает первые этапы разработки. Далее следует развернутая фортепианная каденция, отличающаяся богатством эмоционального содержания. Она открывается торжественно-ликующим звучанием первой темы в лучезарном до мажоре. Но, как и в разработке, гимничность вскоре уступает место волнению и тревоге. Следствием такой эмоциональной модуляции является скорбное звучание главной темы, предваряемой задумчивым "речитати-

вом”²⁸. Во втором разделе коды после нового взрыва душевных борений (совместное проведение первой и второй тем в кульминации) верх берет активное, волевое начало.

II часть (*Andante sostenuto*, ре мажор, трехчастная форма) воплощает светлые, лирико-созерцательные образы. Она построена на сопоставлении и вариационном обновлении двух тем: спокойно-повествовательной и грустно-проникновенной. Средняя часть (с. 139) создает эмоциональное обострение. В репризе (с. 153, т. 3) продолжается темброво-фактурное варьирование первой темы и происходит неожиданное вторжение контрастного — мрачно-зловещего — образа (с. 158, *Grandioso*). В двух последних вариациях (в ре мажоре) восстанавливается спокойная атмосфера, которую закрепляют вторая, светлая, кульминация и умиротворенное заключение.

Финал (*Allegro con fuoco*, соль минор — соль мажор, рондо-сонатная форма) занимает важное место в драматургической концепции концерта: он утверждает торжество активного, мужественного начала, рисует светлые, жизнерадостные образы. В отличие от I части здесь наблюдается — несмотря на присутствие элементов драматизма — ослабление, сглаживание контрастных начал, в итоге приводящее к их слиянию, к утверждению единого радостно-приподнятого образа. Между крайними частями концертного цикла есть и моменты сходства — драматургического и конструктивного. Главная партия (рефрен) содержит две темы, которые интенсивно развиваются уже в экспозиции, а в разработке даются в полифоническом соединении. Есть общность и в структуре главной партии: ее заключает сжатое проведение первой темы, образующее связку к побочной партии. Побочная партия, как и в I части, не участвует в интонационных ”схватках”, сохраняя неизменным свой эмоциональный тонус. И наконец, общая реприза всту-

²⁸ По роли в драматургии, по эмоциональной насыщенности и разнообразию виртуозных приемов каденция не уступает аналогичным разделам фортепианных концертов Бетховена, Шумана, Грига, Чайковского.

пает в финале тоже на вершине динамической волны, а реприза главной партии усечена.

Первая тема финала — в целом бодрая, энергичная — не лишена оттенка капризного упрямства, вторая — грациозная, игривая — полна лукавого задора и юмора. Подобно побочной теме I части, она сочетает в себе черты песенности и танцевальности, свойственные чешскому фольклору. Побочная тема обращает на себя внимание изяществом, даже изысканностью звучания. В отличие от тем главной партии она не столько развивается, сколько меняет и расцветчивает свой тональный и отчасти гармонический колорит.

Главное драматургическое значение разработки (с.197, т. 217) — постепенное образное сближение тем главной партии, в результате чего энергичное волевое начало смягчается, теряя свою суровость и мрачность, а игривое, шутовское — обретает большую сдержанность. Важную роль в этом процессе играют полифонические приемы, которые тут (в отличие от I части) способствуют сближению образов. В итоге в репризе господствует уже единый эмоциональный тон — радостной приподнятости, душевного подъема, неутомимой энергии. Темы главной партии сразу даются в контрапунктическом соединении, а затем первенство захватывает вторая тема (как более живая и веселая). Под воздействием общей атмосферы заметно меняется и побочная тема (она проходит в одноименном мажоре), приобретая светлый, праздничный характер. Апофеозное звучание побочной темы несколько напоминает аналогичный раздел из финала Первого фортепианного концерта Чайковского; за этим разделом, так же как у Чайковского, следует танцевальное заключение на материале главной темы. Ликующая, светоносная кода, завершающая не только финал, но и весь цикл, еще раз — и окончательно — подчеркивает оптимистический смысл его концепции.

Хотя концерт соль мажор — первое крупное произведение Дворжака для фортепиано, он со всей очевидностью свидетельствует о высоком мастерстве владения как выразительно-красочными возможностями инструмента, так и всем арсеналом пианистических средств

того времени. Концерт занимает особое место в фортепианном творчестве композитора благодаря значительности концепции и насыщенности сложной техникой. В этом отношении, равно как и с точки зрения наполненности музыки яркой народно-национальной интонационностью, концерт Дворжака имеет много общего с концертом Грига. Произведение Дворжака выделяется из всей чешской фортепианной музыки XIX века и как первый национальный образец концертного жанра. Несмотря на это, исполнительская судьба концерта складывалась трудно. Долгое время его относили к числу пианистически неблагоприятных, поэтому известный чешский пианист и педагог Вилем Курц подверг сольную партию обработке, придав ей больший блеск и насыщенность. Своеобразие фортепианного стиля Дворжака раскрыл Святослав Рихтер, сыгравший концерт в оригинальной редакции.

Погрузившись в стихию фортепианной музыки и, возможно, чувствуя, что не все высказано им в этом жанре, Дворжак в том же 1876 году пишет еще два — на этот раз чисто фортепианных — опуса: Думку и Тему с вариациями. Думка (ор. 35) примечательна как первая у Дворжака самостоятельная пьеса с таким названием и с такими образными, темповыми и ладовыми контрастами. Речь идет о чередовании и вариационном развитии двух тем (точнее, тематических построений, или разделов), первая из которых носит задумчиво-меланхолический характер, изложена в миноре и в медленном темпе, а вторая — оживленная — имеет мажорную окраску. В Думке, как и в медленных частях Пятой симфонии и струнного квартета ми мажор, образно-темповый контраст еще не выявлен столь отчетливо, как в более поздних сочинениях (например, в фортепианном трио "Думки").

Заметим попутно, что в те времена в Чехии не делали различия между думой (жанр украинского эпоса) и думкой (термин, которым польские и западноукраинские фольклористы обозначали лирические песни о несчастной любви или тяжелой крестьянской доле). Более того, тогда — за несколько лет до выхода в свет труда

Людвика Кубы "Славянство в своих песнях" — вообще мало различали русский и украинский фольклор. Для Дворжака, увлекавшегося славянской культурой и идеей близости славянских народов, это было и не столь важно. Для нас же важнее другое: благодаря его интересу к думкам возник совершенно особый тип пьес, в которых органично слились некоторые общие принципы народного творчества, интонационные особенности украинского и чешского фольклора и черты индивидуального стиля композитора.

Тема с вариациями ля-бемоль мажор ор. 36 относится к сочинениям крупной формы, которые, подобно концертам, были широко распространены в XIX веке. Из числа наиболее значительных образцов этого жанра можно назвать Вариации на тему из "Дон-Жуана" и Блестящие вариации Шопена, Симфонические этюды и Вариации на тему Abegg Шумана, "Пляска смерти" и Вариации на тему Баха Листа, Серьезные вариации Мендельсона, Балладу в форме вариаций на норвежскую народную мелодию Грига (она возникла всего за год до вариаций Дворжака), Тему с вариациями фа мажор Чайковского и др.

По композиционному строению вариации Дворжака ближе всего бетховенским опусам, а также сочинениям Шумана, Брамса и Чайковского. Как и названные авторы, Дворжак придает каждой вариации законченную форму, четко отграничивая ее от последующей и в то же время делая ее неотъемлемым компонентом целого. Подобно Бетховену и Чайковскому — и в отличие от Шумана и Грига — чешский композитор меняет характер и структуру темы не сразу, а постепенно.

Успеху вариационного цикла Дворжака, состоящего из темы и восьми вариаций, способствует не только мастерская работа с темой, но и сам ее облик. Пластичная, с хроматическими оборотами и имитационными ходами, тема давала широкий простор для мелодических и гармонических комбинаций, для разнообразных полифонических и фактурных "превращений". В итоге возникло произведение, отличающееся содержательностью, красотой и совершенным композиционным мастерством и

ставшее благодаря этому украшением как отечественного, так и общеевропейского фортепианного репертуара.

Моравские дуэты не исчерпали интереса Дворжака к народной поэзии: в январе 1877 года он пишет три Хоровые песни для мужских голосов, тексты для которых находит в незадолго до того изданном "Букете славянских народных песен" ("Перевозчик" и "Милая-отравительница") и у А. Гейдука ("Я скрипач"). Одновременно Дворжак продолжает искать либретто для новой оперы и, найдя его, в первой половине февраля принимается за его реализацию. Возможно, по контрасту с трагической "Вандой" композитор теперь останавливается на комической опере (такие контрасты нередки в его творческом процессе). Либретто "Хитрого крестьянина" — а это было оно — написал слушатель медицинского факультета Карлова университета Йозеф Отакар Веселый, обладавший незаурядным драматическим талантом, но из-за болезни не сумевший полностью реализовать его. Либретто "Хитрого крестьянина" не свободно от недостатков. Но Дворжаку оно понравилось — вероятно, правдивой обрисовкой деревенской жизни и крестьянских типов.

В либретто Веселого переплелись влияния "Свадьбы Фигаро" Бомарше (сходство драматических ситуаций и титулованных героев: Князь — граф Альмавива, Княгиня — графиня) и "Проданной невесты" Карла Сабины (отношения между тремя главными героями, двое из которых носят те же имена — Еник и Вацлав, строение отдельных сцен в I акте и т. д.)²⁹.

²⁹ Содержание оперы "Хитрый крестьянин". I акт. Сад в замке Князя. Бетушка, дочь зажиточного крестьянина Мартина, любит бедняка Еника. Отец же хочет выдать ее за богатого Вацлава. Они договариваются поставить под окно Бетушкиной коморки кадку с водой: когда Еник вечером придет на свидание, то провалится в нее и опозорится на всю деревню. Их разговор случайно слышит экономка Веруна. Она решает обратить интриги "хитрого крестьянина", каким считает себя Мартин, против него самого. Появляются Князь с супругой и их свита, среди которой горничная Княгини Берта и камердинер Князя ловелас Жан. Ему сразу приглянулась миловидная Бетушка. Понравилась она и Князю, к которому девушка обратилась за помощью. Князь обещает подарить Енику поместье, если Бетушка назначит ему свидание. Веруна тем временем советует Жану прийти

В музыке "Хитрого крестьянина", продолжающего линию "Упрямец", законченные номера сочетаются с элементами сквозного развития и широко используются интонации и ритмы чешской песенности и танцевальности для обрисовки действующих лиц. Лейтмотивов (как и в "Упрямцах") в опере немного³⁰.

Новое в "Хитром крестьянине" — возросшее значение хоровых и развитых, мастерски написанных ансамблевых эпизодов. Именно благодаря живости и динамичности ансамблевых сцен преодолеваются присущие тексту Веселого вялость и статичность финалов обоих актов. В конце I акта это квартет, выражающий разноречивые чувства Бетушки, Веруны, Княгини и Берты, в финале — нонет с участием всех действующих лиц. Эмоциональной насыщенностью и внутренней одушевленностью захватывает великолепный нонет в начале II акта, выдержанный в вальсовом движении и удачно завершающий веселый деревенский праздник. Не менее выразительны и камерные ансамбли: два лирических дуэта Бетушки и Еника (I акт), проникнутые горячностью и чистотой чувств и отмеченные распевностью мелодии, или хвастливый дуэт Мартина и Вацлава "Мы,

вечером под окно Бетушки. Сама же рассказывает обо всем Княгине и Берте. II акт. Двор в поместье Мартина. Владельцы замка соизволили присутствовать на майском празднике деревенской молодежи. Бетушка и Еник, не надеясь на согласие Мартина, собираются бежать. В наступившей темноте Мартин с Вацлавом ставят под окно Бетушкиной комнаты кадку с водой. Переодетая Княгиня ждет у ворот, а Берта — в комнате. Приходит Князь и предлагает мнимой Бетушке дарственную на поместье для Еника, но вместо благодарности — поцелуя — получает пощечину. В этот момент Жан проваливается в кадку, и Мартин с Вацлавом, приняв его за Еника, дают ему тумаков. Вскоре, однако, все распутывается, и Князю приходится просить прощения у Княгини, а Жану — у Берты. Мартин, узнав, что Еник разбогател, соглашается на его свадьбу с Бетушкой. Не очень горюет и Вацлав: в деревне много других девиц! Крестьяне славят Князя за доброту и щедрость.

³⁰ К их числу относятся тема дуэта Бетушки и Еника (лейтмотив их любви), мелодия дуэта Мартина и Вацлава ("Мы, чешские крестьяне, хитрые птицы"), мотив из хора крестьян, приветствующих Князя (на нем в финале оперы Бетушка и Еник благодарят Князя). Дважды появляется и ключевой мотив из арии Князя, выражающий его восхищение весной, его сердечное томление.

чешские крестьяне...”, пронизанный веселым, безобидным юмором:

12 [Allegretto scherzando]



Из массовых сцен выделяются эпизод ожидания и встречи Князя (6—8-е явления I акта), отличающийся живостью и непосредственностью музыки (типичный образец картины патриархального деревенского быта!) и сцена весеннего праздника с обрядовыми хоровыми песнями и танцами — задорной полькой и буйно-темпераментной скочной³¹ (II акт).

В характеристике действующих лиц Дворжак не стремится к индивидуализации во что бы то ни стало. Бетушка и Еник, например, обрисованы примерно одинаковым кругом интонаций, — композитору важнее показать общность их чувств и переживаний. Много сходного и в характеристиках Мартина и Вацлава, особенно в их дуэтах и диалогах, где композитор применяет лексические обороты, типичные для комических опер (повторы слов и мотивов, скачки в мелодии, живые ритмы и т. п.). Но не отказывается Дворжак и от некоторых индивидуальных штрихов. У того же Вацлава в финале есть ариозо “Ай, ваша дочь не единственная”, полное комической заносчивости и фуриантской строптивости, которые, кстати, отличают героя Дворжака от его тезки в “Проданной невесте”.

Своеобразием интонационного строя отмечена музыкальная характеристика Князя. В диалогических сценах Дворжак выдвигает на первый план его горделивое спокойствие и достоинство, а в арии и дуэте с Бетушкой — любовное томление. Наиболее полно оно выражено в арии из I акта — романтической по духу, пронизанной страстными интонациями.

³¹ Скочна (от глагола skočiti — “прыгать”) — чешский народный танец (парный, хороводный) в живом движении, в размере 2/4, несколько напоминающий тарантеллу.



Сюжет "Хитрого крестьянина", удачно соединяющий лирику и юмор, хорошо гармонировал с душевным складом композитора, в результате чего из-под его пера вышло произведение, чарующее искренностью и свежестью чувств, национальным тоном и профессиональной непринужденностью.

Уже в первые дни работы над "Хитрым крестьянином", 15 февраля 1877 года, Дворжак расстался с местом органиста в храме Св. Войтеха: государственная стипендия в 500 золотых, которую он получил в конце 1876 года, обеспечивала композитору и его семье хотя и скромное, но безбедное существование.

Лето 1877 года Дворжак провел в поездках. В июле в компании Яначка, приехавшего навестить старшего друга, композитор совершил путешествие в город Карлув Тын и на гору Ржип — место паломничества многих его соотечественников. Сюда, как гласит легенда, привел свое племя праотец Чех. Дворжак, утомленный многомесячным трудом, отдыхал, наслаждаясь тишиной и све-

жим воздухом, любовался природой, которая успокаивала его, вливала в душу новые силы. Радовало композитора и общество Яначка: с ним было легко и молчать, и делиться мыслями о том, что волновало.

Яначек: "Знаете, как бывает, когда вас понимают с полуслова, раньше, чем вы что-либо высказали? Так бывало со мной всегда в обществе Дворжака" (4, 17).

Обычно немногословный, в присутствии Яначка Дворжак оживлялся. Они беседовали о разном, а иногда, правда нечасто, и о музыке. Их сближали общие творческие интересы и склонности, которые возникали порой параллельно или под воздействием дружеских бесед. Так, в начале 1876 года Яначек сочинил мужской хор "Напевная дума" на слова Ф. Л. Челаковского. К ноябрю того же года относится и первая думка Дворжака (ор. 35, для фортепиано). Яначек преклонялся перед Дворжаком, ставшим уже в ту пору его "самой большой любовью" (65, 59), пропагандировал его творчество в Брно, особенно с 1876 года, когда занял место хормейстера "Беседы брненской", в ранний период художественной деятельности испытал воздействие его музыкально-композиционных принципов.

Во второй половине июля Дворжак отправился в другой конец Чехии — в Сихров вблизи Турнова (северо-запад страны), где жил другой его близкий друг еще со времен службы в театральном оркестре Алоис Гёбл, работавший секретарем в имении князя Рогана. Дворжак с удовольствием ездил в Сихров: здесь он мог и хорошо отдохнуть, гуляя в старинном парке, беседуя и музицируя с духовно близким человеком и отменным музыкантом (у Гёбла был прекрасный голос — баритон), и спокойно поработать в специально отведенной ему комнате с инструментом. Не обошлось без нового опуса и в этот приезд. В один из вечеров Дворжак с женой исполнили для хозяина и его друзей Ave Maria — простую, но глубоко прочувствованную пьесу для альта с сопровождением органа, которую композитор посвятил "дражайшей супруге".

В первых числах августа Дворжак снова в Праге и 6-го начинает писать Симфонические вариации. Но

привычное течение жизни внезапно нарушается: 13 августа, нечаянно выпив раствор фосфора, умирает вторая дочь — одиннадцатимесячная Ружена. Я. Нефф, чтобы отвлечь композитора от тягостных мыслей, увозит его в Липник-на-Бечве. Здесь Дворжака ожидают приятные сюрпризы. В Липнике на концерте, устроенном в пользу студенческого общества "Радгошь", исполняются его Серенада ор. 22 и два Моравских дуэта, а в городе Клаштерни Градиско на празднике, посвященном тому же обществу, — хор "Милая-отравительница", которым он сам дирижирует. Съездил Дворжак и в Оломоуц, где познакомился с выдающимся композитором, реформатором хорового пения Павлом Кршишковским, поселившимся тут с 1872 года и много сделавшим для подъема музыкальной жизни города. В дружбе с Кршишковским О. Шоурек верно усматривает семя, из которого вырос культ Дворжака в оломоуцком певческом обществе "Жеротин". В дальнейшем эстафету у Кршишковского принял Й. Гейслер, с 1880 года возглавивший "Жеротин" и ставший горячим поклонником и пропагандистом музыки Дворжака.

По возвращении в Прагу композитор продолжил работу над Симфоническими вариациями. И тут его постигло новое горе: от черной оспы скончался первенец — трехлетний Отакар. (Это случилось 8 сентября, в день рождения Дворжака!) Удар был страшный: из троих детей в живых не осталось ни одного. Но железная воля Дворжака и глубокое религиозное чувство, заставлявшее его "нести свой крест", не позволили композитору пасть духом. Сильно в нем было и чувство долга: он обещал Л. Прохазке написать оркестровое сочинение к концерту, сбор с которого шел на строительство нового храма. Надо было торопиться, чтобы не подвести человека, сделавшего для него столько доброго. 28 сентября партитура Симфонических вариаций была готова. Тему для них Дворжак нашел в собственной музыке. Это мелодия мужского хора "Я скрипач" на стихи А. Гейдука, в которых поэт воспел народного музыканта — бедного, но обладающего чувством собственного достоинства, гордого своим жизненным призванием.

Дворжака привлекла возможность восславить в вариациях всех безвестных творцов народного искусства, а также пропеть гимн свободе, о которой идет речь в последних строках стихотворения. Тема хора хорошо подходила и для решения композиционно-технических задач: мелодически рельефная, ладово своеобразная (игра двух вариантов IV ступени с выделением лидийской кварты), она предоставляла широкий простор для всевозможных модификаций.

В Симфонических вариациях, включающих тему, 27 вариаций и развернутый финал, Дворжак сочетает принцип структурного разграничения (как в фортепианном цикле) с методом сквозного развития — непрерывным последованием вариаций. При этом часть из них образует группы, сходные по образно-жанровому, темповому или тональному признаку. Таковы, к примеру, 5—8-я вариации, выдержанные в темпе *Allegro* и в скерцозном характере, или 20—24-я вариации, идущие в си-бемоль миноре. В оркестровом цикле еще смелее и увереннее, чем в фортепианных вариациях, Дворжак применяет наряду с фактурно-тембровыми и тональными модификациями жанровую трансформацию темы. Она приобретает облик то веселой, зажигательной польки (13-я вариация и один из эпизодов финала), то изящного вальса (19-я вариация), то бодрого марша (16-я вариация), то торжественного гимна (*Grandioso* в финале). В образной палитре вариаций есть и другие оттенки: различные типы скерцозности (3—8-я, 17-я, 20—24-я вариации), лирической песенности (12-я, 24-я и 25-я вариации) и балладности (мрачно-величественная 15-я вариация).

Симфонические вариации были впервые представлены пражской общественности 2 декабря 1877 года оркестром Временного театра под управлением Л. Прохазки в зале Жофинского острова. Публика встретила новый опус Дворжака тепло (в отличие от издатель, не проявивших к нему интереса). "Звездный час" Симфонических вариаций настал только через десять лет.

Выполнив обещание, данное Прохазке, Дворжак вернулся к произведению, которое в эскизах возникло еще весной 1876 года под впечатлением утраты первой дочери Йозефы и в котором он мог излить свое горе, вызванное смертью двух других детей, — к кантате *Stabat Mater* для солистов (сопрано, альты, тенора и баса), смешанного хора и симфонического оркестра. Партитура, начатая в первой половине октября, была завершена 13 ноября в Праге.

Текст средневековой католической секвенции (песнопения) *Stabat Mater dolorosa* ("Стояла Мать скорбящая"), в котором повествуется о страданиях Матери распятого Христа, умирающего у нее на глазах, вдохновлял композиторов разных эпох. Художественно ценные произведения на этот текст создали Жоскен Дебре и Палестрина, Перголези и Гайдн, Шуберт, Россини и Верди. В их ряд по праву вошла и кантата Дворжака.

Композитор разбил текст католического песнопения на десять частей, чередуя сольные, ансамблевые, хоровые и смешанные эпизоды. Над дворжаковской *Stabat Mater* как бы витает дух его великих предшественников — прежде всего Баха и Генделя, создавших непревзойденные образцы духовной музыки общечеловеческого звучания. Унаследовав от них глубину и возвышенный строй мыслей, высокое полифоническое мастерство, чешский композитор обогатил музыкальное содержание чисто индивидуальными чертами: теплотой и непосредственностью чувств, славянской распевностью, тонкой выразительностью и красочностью гармонического и тембрового письма.

По настроению *Stabat Mater* распадается на два раздела. Первый (I—IV части) овеян сумрачным, скорбным колоритом, что подчеркнуто темными ладотональными красками (h, e, c, b). В первых двух частях, порученных квартету солистов с хором ("Стояла Мать скорбящая" и "Смертный, кто не возрыдает..."³²), нарисован трагический образ Голгофы. Музыка их проникнута чувством острой душевной боли и отчаяния. Они ощущаются уже

³² Здесь и далее — перевод Эллиса (см.: 32).

во вступлении, где доминирует нисходящее движение, неотъемлемое от образов скорби:

13 **Andante con moto**

The musical score shows measures 13 through 16. The piano part is in the lower system, and the orchestra part is in the upper system. The key signature is one sharp (F#). The tempo is 'Andante con moto'. The piano part starts with a piano (pp) dynamic and features a descending melodic line. The orchestra part includes parts for Violins (V-ni), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), and Flute (Fl.). The piano part has a forte (fp) dynamic marking in measure 14. The orchestra part has a piano (pp) dynamic marking in measure 15.

В двух следующих частях выражено сочувствие горю Матери, видящей смерть сына, желание разделить с ней ее страдания. Хоровая третья часть ("Матерь Божья, ток любви") выдержана в духе сдержанно-сурового похоронного марша. Четвертая часть ("Чтоб к Христу любовью смело сердце вечно пламенело") строится на контрасте молящих фраз баса и возвышенного, кристально чистого звучания женского хора.

Пятая часть, в более спокойном характере, оживленном темпе и мажорной окраске (ми-бемоль мажор), открывает второй раздел кантаты. Его идейно-драматургический смысл — постепенное просветление эмоциональной атмосферы (оно отражается и в тональном движении: Es—H—A—D—d—h—D). Как истинный драматург, знающий силу образно-музыкального контраста, Дворжак после нескольких спокойно-примирительных частей (песни-молитвы тенора с хором, хора и дуэта сопрано и тенора в VI—VIII частях) вводит оттеняющие эпизоды — соло альты (IX часть с оркестровым рефреном, где по-баховски энергично звучат "шаги" сопрано-

вождения) и материал из вступления³³ (начало X части), — которые делают еще более ярким и величественным звучание финала. Построенный на широких распевах (юбилеях) слова "Аминь", он воспринимается и как примирение с непреложным законом человеческого бытия, каким является смерть, и как светлый гимн Жизни, с ее горестями и радостями.

Высокохудожественное воплощение гуманистической идеи — идеи очищения и возрождения души через сострадание чужому горю — обусловило непреходящую ценность *Stabat Mater* Дворжака и обеспечило ей долгую жизнь на концертной эстраде. Вскоре после премьеры 23 декабря 1880 года, участниками которой были Э. Эренбергова, Б. Фибихова, А. Вавра и К. Чех, оркестр и хор Временного театра под управлением А. Чеха, кантата зазвучала в других городах Чехии (Брно, Млада Болеслав) и за границей (Будапешт, Лондон).

Творческая неутомимость Дворжака поражает. В том же ноябре 1877 года, когда композитор дописал партитуру *Stabat Mater*, возникло еще три новых опуса: Четыре мужских хора ("Удачливый овчар", "Умысел возлюбленной", "Калина", "Чешский Диоген") на тексты из "Букета чешских народных песен", "Песнь Чеха" на слова Ф. Я. Вацка-Каменицкого (тоже для мужского хора), примечательная тем, что здесь Дворжак впервые цитирует знаменитый гуситский хорал "Кто ж вы, Божьи воины", и Шотландские танцы для фортепиано. Последние отличаются свежестью ладогармонического склада, простотой и лаконичностью фактуры. В них удачно соединяются традиция бытового музицирования с художественной стилизацией народно-танцевального жанра, как она сложилась в творчестве предшественников чешского композитора (Шуберта, Шопена). Сочинения такого рода украшали часы досуга меломанов и могли обогатить репертуар пианистов-профессионалов, равно как и довольно бедную в то время отечественную литературу для фортепиано.

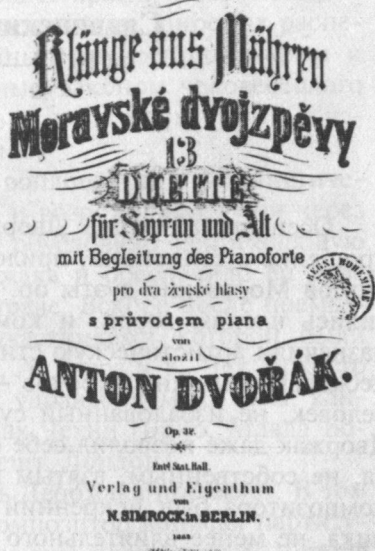
³³ Повторение этого материала создает тематическую арку, скрепляющую конструкцию целого.

Славянский период
(1878—1882)

Осенью 1877 года Дворжак снова послал в Вену прошение о стипендии, приложив к нему в числе других опусов Моравские дуэты ор. 29 и 32. Они очень понравились членам жюри, и композитору в четвертый раз назначили артистическую стипендию¹. 600 золотых плюс несколько выгодных уроков — это был доход, о котором человек, не избалованный судьбой, мог только мечтать. Дворжак даже позволил себе обзавестись пианино (правда, не собственным, взятым напрокат). Еще важнее для композитора был искренний интерес Брамса — художника, не менее влиятельного в музыкальных кругах, чем Лист и Вагнер. Брамс имел широкие связи в деловом мире. Поддержка такого покровителя открывала молодому композитору двери в большой музыкальный мир. Так произошло и с Дворжаком. Оценив прелесть и своеобразие Моравских дуэтов, Брамс рекомендовал их своему берлинскому издателю Фрицу Зимроку, а автору посоветовал позаботиться о хорошем немецком переводе. Перевод, вполне удовлетворивший Дворжака, сделал Йозеф Срб-Дебрнов, музыкальный писатель, друг и секретарь Сметаны. Зимроку перевод тоже понравился, он попросил лишь исправить некоторые места в соответствии с просодией нового текста. В начале 1878 года дуэты вышли с немецким названием "Klänge aus Mähren" ("Звуки из Моравии") под единым опусом 32². Успех превзошел все ожидания: тетради с дуэтами хоро-

¹ Дворжак получал стипендию пять раз: за 1874 и 1875 годы по 400 золотых, за 1876-й — 500, за 1877-й — 600, за 1878-й — 400 золотых (см.: 39, I, 122).

² В это издание вошли все песни из ор. 29 и восемь песен из ор. 32 (№ 1—5 и 8—10).



шо раскупались, и поэтому уже в 1880 году Зимрок выпустил новое издание с чешским и английским текстами. Не побоялся он теперь дать и чешское название на титуле ("Moravské dvojzpěvy").

Когда вопрос об издании Моравских дуэтов решился, Дворжак собрался в Вену — познакомиться с Брамсом и поблагодарить его за "все оказанные благодеяния" (из письма от 23 января 1878 г.; 4, 34). Но ему не повезло: Брамс уехал на гастроли в Лейпциг. Дворжак навестил Ганслика, который принял его "очень любезно", и по его совету оставил Брамсу несколько своих партитур. До отхода поезда оставалось еще несколько часов, и он решил пойти на концерт Венского филармонического оркестра, тем более что в программе стояла серенада ре мажор для духовых инструментов Моцарта, которую ему прежде не приходилось слышать. И не пожалел — сочинение очаровало его, вызвав желание сочинить нечто подобное.

Вернувшись домой, Дворжак отложил начатые ранее мужские хоры ор. 43 и взялся за новый опус, закончив его через две недели. Так появилась на свет Серенада для девяти духовых (по два гобоя, кларнета и фагота, три валторны), виолончели и контрабаса ор. 44 ре минор. Произведение это, включающее бодрый, с оттенком легкой пародийности марш, сдержанно-плавный менуэт, лирически взволнованное *Andante* и оживленный, веселый финал, воскрешает в памяти жанровые прототипы эпохи рококо — "кассации", предназначавшиеся для исполнения на открытом воздухе и получившие широкое распространение в Австрии и Германии. Прекрасные образцы таких пьес оставили Гайдн и Моцарт. От них идет прием повторения вступительного марша в конце (у Дворжака отрывок из первой части вставлен в финал) и различного рода украшения в мелодии. Не менее тесными узами связана серенада и с аналогичным жанром народной музыки. Связи эти ощутимы и в интонационном строе, и в жанровом облике отдельных частей. Например, крайние разделы менуэта напоминают соседскую, а в трио той же части слышатся переменные ритмы, характерные для танцев из группы матеников. Наконец, музыка Серенады проникнута добродушным юмором, характерным и для Дворжака, и для народных образцов жанра.

Несостоявшийся визит к Брамсу не давал Дворжаку покоя, и он решил отблагодарить своего покровителя иначе.

Дворжак — Брамсу (21 января 1878 г.): "...Разрешите мне в знак признательности и глубочайшего уважения к Вашим несравненным творениям просить Вас принять посвящение моего квартета d-moll" (4, 34).

Брамс — Дворжаку (март 1878 г.): "Милостивый государь, мне до крайности жаль, что во время Вашего пребывания здесь я был в отъезде. Тем более что из-за большой нелюбви к писанию я не могу надеяться даже в самой незначительной степени компенсировать это перепиской. И сейчас я пишу тоже только потому, что заниматься Вашими делами доставляет мне самую большую радость, но я очень много дал бы за то, чтобы лич-



но поговорить с Вами о некоторых отдельных моментах. Вы пишете несколько поспешно. Вы должны проставить множество отсутствующих диезов и бекаров, затем просмотрите кое-где внимательнее также сами ноты, отнеситесь строже к голосоведению и т. п. Очень прошу меня простить, — но к такому человеку, как Вы, вполне уместно предъявлять высокие требования в этих делах! Несмотря на это, я приму Ваши ноты с большой благодарностью в таком виде, в каком они есть, а посвящение квартета я счел бы честью для себя” (4, 35).

Брамс посоветовал отправить оба известных ему квартета Зимроку и сам обратился к издателю.

Брамс — Зимроку (5 июня 1878 г.): “Я бы не писал Вам, если бы не думал о Дворжаке. Не знаю, насколько Вы захотите рисковать с ним... Но если только Вы вообще думаете о дальнейших делах с ним, попросите его прислать два смычковых квартета — мажорный [E-dur] и минорный [d-moll] — и проиграйте их. То лучшее, что должен иметь музыкант, Дворжак имеет...” (4, 35—36).

Замысел квартета ре минор (девятого по счету) возник у композитора еще в начале 1877 года, сразу после окончания фортепианного концерта, но другие дела отодвинули его завершение до зимы (он писался с 7 по 18 декабря). В четырехчастном камерном цикле, знаменующем собой новую ступень в освоении профессионального мастерства и утверждении художнической самобытности, особого внимания заслуживают средние части: медленная (III), отмеченная присущими автору задушевностью и взволнованностью лирического высказывания, и Allegretto scherzando (II). Последняя примечательна как один из первых образцов введения польки в камерный цикл. Allegretto scherzando Дворжака приближается к деревенским образцам этого жанра (конечно, тоже художественно стилизованным). На это, в частности, указывает сходство ее ключевого мотива с народной песней "Наш пан не может..." и мелодии трио — с колыбельной "Баюшки-баю, мой ангел"³.

В последние дни января 1878 года Дворжак часто бывал во Временном театре, где шли репетиции "Хитрого крестьянина". 27-го состоялся первый спектакль. Дирижировал оперой А. Чех, в главных ролях выступили: Йозеф Лев (Князь), Терезия Боскетти (Княгиня), Карел Чех (Мартин), Мария Лаушманова (Бетушка), Бетти Фибихова (Веруна), Ян Шара (Вацлав), Антонин Вавра (Еник), Адольф Крёссинг (Жак) и др. Прием был восторженный: увертюра и некоторые номера повторялись на бис.

Неруда: «Парень — крепыш: глаза — искры, шаг — прыжок и слово — песня. Если бы мы захотели объяснить, какие это песни, нам пришлось бы вспомнить деревенский анекдот о крестьянине, который впервые попал в оперу: „Одна дама там так плохо пела, что вынуждена была все повторять дважды“. Песни в опере Дворжака столь же „плохи“, поэтому недовольная публика заставляла повторять их дважды [...] „Хитрый крестьянин“ поистине национальная, чисто чешская опера — такая же, как и оперы Сметаны» (цит. по: 4, 36).

³ Это сходство обнаружил Йиржи Берковец (45, 80).

Успех оперы воодушевил Дворжака, и он не медля занялся поисками нового либретто. Не удовлетворенный готовыми либретто, он мечтал о "живом" соавторе. И это удалось: через своего друга, поэта и переводчика Йозефа Вацлава Сладка он получил либретто под названием "Шарка", автором которого был известный поэт, прозаик и драматург Юлиус Зейер. Однако литературный опус Зейера, в котором причудливо и не вполне органично переплетались мифологические образы и позднеромантическая символика, не зажег искру творческого вдохновения в Дворжаке.

"Шарка" была отложена. Но образы легендарной воительницы и ее подруг владели воображением композитора, когда он приступил к циклу Славянских рапсодий (13 февраля датировано начало эскизов первой из них).

Рапсодии открывают самое "урожайное" (в смысле количества опусов) трехлетие творческой жизни Дворжака, которое его биографы именуют "славянским периодом". В эти годы композитор действительно чаще, чем когда-либо, вдохновлялся и славянской тематикой, и славянским фольклором. Связано это не только с личными пристрастиями Дворжака, но и с некоторыми веяниями в общественно-политической и культурной жизни Чехии, на которые композитор как чуткий художник не мог не реагировать.

Начало 70-х годов прошлого века ознаменовалось резкой дифференциацией и обострением классовых и политических противоречий в Австро-Венгерской монархии, и в частности в чешских землях. Обнародованные в 1871 году "Фундаментальные статьи" окончательно похоронили надежды чехов на получение юридического равноправия хотя бы в рамках монархии. Они показали также ошибочность политики пассивного сопротивления, которую проводила ведущая (до 1874 года)⁴ Национальная (старочешская) партия страны в знак

⁴ В этом году радикально и демократически настроенные члены Национальной партии, не согласные с политикой пассивного сопротивления, вышли из нее, создав новую Национальную свободомышлящую партию (младочехи).

протеста против провозглашения дуалистического австро-венгерского государства. В этот период, когда вера в добрую волю Вены еще раз поколебалась, с новой силой вспыхнул интерес к идее славянской общности, распространившейся в Чехии с конца XVIII века — со времени итальянского похода Суворова, который проходил с русской армией через Моравию и Чехию и приобрел всеобщую симпатию. В сложившейся ситуации наиболее дальновидными оказались младочехи, рассматривавшие идею солидарности славянских народов как часть общей борьбы угнетенных народов за свободу и независимость, за воплощение высоких демократических и гуманистических идеалов, близких широким слоям народа.

Интернационалистическую и гуманистическую концепцию славянской общности горячо поддерживали все прогрессивно мыслящие художники Чехии. Дух ее наполнял кипучую общественную деятельность писателя Яна Неруды, заставляя его во время путешествия на Балканы изучать положение в южнославянских странах и информировать чешскую общественность о подготовке болгар, сербов и черногорцев к освободительной борьбе против турецкого ига. Поборниками идеи славянской общности были и другие писатели: Сватоплук Чех, автор стихотворения "Орел Балкан", в котором выражены его симпатии к освободительному движению южных славян, и произведений на русскую и польскую тематику, или Элишка Красногорская, переводчица "Бориса Годунова" Пушкина, воспевавшая в поэтическом сборнике "К славянскому Югу" борьбу братских славянских народов.

Некоторые деятели искусства, не довольствуясь известиями из вторых рук, отправлялись к южным славянам, чтобы собственными глазами увидеть и затем описать их жизнь и борьбу с турецкими поработителями. Так поступили, например, прозаик и журналист Йозеф Голечек, автор "Юнацких песен болгарского народа", и художник Ярослав Чермак, несколько лет проведенный на Балканах и запечатлевший облик, характер, обычаи и героические деяния черногорского народа (к числу лучших относится его картина "Раненый черногорец").

Славянские идеи воплотились и в творчестве другого крупного художника — Миколаша Алеша. Его картина "Милица и юговичи, выступающие в поход на Косово поле", написанная на сюжет сербского эпоса, повествует о подвиге Юга и его девяти сыновей, отправившихся защищать родную землю от врагов. Тематике балканских войн посвящены две графические работы Алеша — "Преследование" и "На карауле". Тогда же воображением художника завладела мысль о создании большого славянского цикла, который позже художник назвал "Жизнь древних славян".

Мысль об общности славянских народов волновала и чешских музыкантов, отражаясь в их творчестве и в общественной деятельности. Одни составляли сборники народных славянских песен, другие заимствовали сюжеты для своих произведений из истории и литературы, третьи пробовали преломить в музыке жанры и интонации песен и танцев славянских народов, четвертые способствовали исполнению произведений русских, польских и других славянских композиторов.

Чешские и словацкие музыкальные деятели выдвигали теории об общеславянской музыке, носящие то надуманный, научно спорный характер (М. Конопасек), то интересные по эстетическим положениям, хотя и недостаточно обоснованные (Я. Л. Белла). Деятельными пропагандистами славянской культуры были Л. Прохазка и Л. Яначек. Наконец, идея славянской общности нашла отражение в развитии культурных связей между славянскими деятелями искусства. В области чешско-русских музыкальных контактов кульминационной точкой стали события художественной жизни 60-х годов: постановка опер Глинки в Праге и участие в их исполнении специально приглашенного Балакирева, приезд в Россию Ф. Лауба, Э. Направника и других музыкантов. Как событие огромной исторической важности расценивался передовой прессой и второй Славянский съезд, на который в мае 1867 года в Москву съехалось свыше 70 делегатов (чехов, словаков, сербов, хорватов, словенцев, лужичан и русских из Галиции и Венгрии) во главе с крупнейшими политическими деятелями.

Как же относился Дворжак к идее славянской общности, и к славянской музыке в частности? Композитор живо интересовался судьбой братьев-славян, был постоянным читателем газеты "Народни листы", приносившей самые свежие известия о балканских событиях. Дворжак был знаком и со славянской культурой, которой увлекались его друзья Прохазка, Яначек, Нефф, Й. Лев. Нефф, например, любил собирать у себя ученых и деятелей искусства славянского происхождения. У него бывали чешский ботаник Ладислав Челаковский, путешественник Юзеф Корженский, специалисты по польской и русской литературе. Гости Неффа горячо обсуждали новые произведения Тургенева и Некрасова (избранных в 1876 году почетными членами "Умнелецкой беседы"), читали в переводе стихи Пушкина и Жуковского, повести Гоголя, любили петь русские и украинские песни.

Дворжак глубоко чувствовал свою сопричастность к славянским народам с их трудной и в чем-то близкой исторической судьбой, с их древней, богатой и своеобразной культурой. Он хорошо понимал славянскую душу, или психический склад славян, и стремился запечатлеть его в музыке, чтобы сделать достоянием всего культурного мира (подобную миссию выполняли Сметана, Глинка, Чайковский, Шопен, Монюшко и другие мастера славянского искусства). В то же время он всегда ощущал себя сыном своего народа и в творчестве неизменно высказывался как чешский художник. Славянские сюжеты, славянский фольклор, в котором с ярчайшей силой отразилась душа народа, привлекали его возможностью расширить тематический диапазон и интонационный фонд своего творчества.

Но вернемся к концу 70-х годов. Тогда из-под пера Дворжака вышло немало сочинений славянской ориентации, в том числе такие значительные, как Славянские танцы, Славянские рапсодии и др. Однако справедливости ради следует сказать, что интерес к славянской культуре Дворжак выказывал и раньше — еще с начала 70-х годов. Доказательство тому — Четыре песни на тексты сербской народной поэзии, опера "Ванда", Дум-

ка для фортепиано ор. 35 и близкое ей по характеру *Andante* из Пятой симфонии фа мажор, три мужских хора на тексты «Из „Букета славянских народных песен“». Заметим, что в 70-е годы внимание композитора привлекал не только славянский фольклор, но и вообще народное творчество — и свое, родное, и чужое. Достаточно вспомнить Моравские дуэты, Два фортепианных менуэта ор. 28, выдержанные в духе соуседской, «Из „Букета чешских народных песен“» для мужского хора ор. 41, струнный квартет ор. 34 (с полькой), фурианты ор. 42 для фортепиано, Чешскую сюиту для оркестра (с полькой, соуседской и фуриантом), Шотландские танцы для фортепиано, Три новогреческие поэмы для голоса и фортепиано, Пять мужских хоров на тексты литовских народных песен ор. 27, Две ирландские песни и т. п. Эта открытость и восприимчивость к жизни, судьбе и искусству разных народов, особенно угнетенных, лишенных национальной независимости, составляет одну из лучших черт духовного облика чешского мастера.

Работа над Славянскими рапсодиями растянулась почти на целый год, потому что по окончании первой из них, писавшейся с 13 февраля по 17 марта, Дворжаку пришлось заниматься другими сочинениями. Только 26 августа композитор вернулся к циклу и 18 сентября завершил Вторую рапсодию. С перерывами сочинялась Третья рапсодия, начатая 22 сентября и законченная лишь 3 декабря. Однако, несмотря на перерывы, Дворжак сумел сохранить связующую нить между отдельными звеньями цикла, создав целостное произведение с продуманной идейно-музыкальной концепцией — от безмятежно-пасторальных и торжественно-светлых образов 1-й рапсодии через мятежно-драматические 2-й к эпически-величавым и танцевальным — 3-й.

Композитор не предпослал циклу литературную программу, но характер музыки, ее образный строй и модификации тематизма позволяют говорить о том, что в процессе сочинения его вдохновляли картины исторического прошлого славянских народов, герои нацио-

нальных легенд и сказаний. Так, музыка 1-й рапсодии (ор. 45, ре мажор) рисует идиллические картины жизни древних славян (возможно, времена Чеха и Либуше) и светлые пейзажи родной страны. Динамичная, характеризующаяся тревогой и волнением, частыми и внезапными сменами настроения музыка 2-й рапсодии вызывает в воображении картины жарких сражений, то затихающих, то вспыхивающих с новой силой и лишь в самом конце сменяющихся миром, успокоением. Не исключено, что, когда композитор писал эту рапсодию, над ним витали образы участниц легендарных девичьих войн (Шарки и ее подруг), которые разыгрались после смерти княжны Либуше. В 3-й рапсодии (ор. 45, ля-бемоль мажор) "словно оживает романтика рыцарской жизни... воспеваются блеск и слава рыцарства и его боевая отвага, его праздничные игры, турниры, охота, его галантная любовь... и веселые балы..." (101, I, 34).

При воплощении всех этих образов Дворжак широко применяет жанровые характеристики. Так, главная тема 1-й рапсодии, в обрамляющих разделах имеющая спокойный пасторальный облик, в процессе изложения интонационной фабулы превращается в марш, танец, скерцо или гимн. Меняется и жанровый облик тем 2-й рапсодии (ор. 45, соль минор — соль мажор). Первая тема приобретает характер неудержимо-стремительного скерцо (в разделах *Presto*), тревожного сигнала (с. 224, партия валторн), грациозного танца (с. 180) или торжественного шествия (с. 183). Монументализируется вторая тема: эпико-героическая вначале, она "модулирует" то в величественный гимн (с. 191), то во взволнованную кантилену (с. 192 и далее, партия виолончелей). Жанровые метаморфозы происходят и с первой темой 3-й рапсодии. Появившись в виде повествовательного запева, она в дальнейшем выступает в облике то танца (в большинстве случаев), то задумчивого речитатива, то ликующего гимна.

В Славянских рапсодиях Дворжак нашел соответствующее художественному замыслу композиционное решение, в каждом отдельном случае индивидуальное,

основанное на сочетании принципов рондальности и вариационности и подкрепленное логикой тонального развития⁵.

Славянские рапсодии вскоре завоевали популярность у слушателей и в Чехии, и за ее рубежами.

Среди сочинений, прервавших работу над Славянскими рапсодиями, выделяются Славянские танцы, которыми Дворжаку пришлось заняться по настоянию Зимрока. Опытный делец, он после удаче с Моравскими дуэтами понял, какой "товар" обещает большие прибыли, и настойчиво побуждал Дворжака сочинить что-нибудь популярное, например танцевальные пьесы в духе Венгерских танцев Брамса, которые пользовались спросом у покупателей и принесли ему колоссальные доходы. Дворжак, уже не раз обращавшийся к танцевальным жанрам, с охотой взялся за сочинение цикла таких пьес, назвав его Славянские танцы. Взяв за образец Венгерские танцы Брамса, композитор решил задачу по-своему. Как и в Моравских дуэтах (и в отличие от Брамса), он не захотел использовать народные или ставшие народными мелодии, а, опираясь прежде всего на ритм как самый выразительный, постоянный и одновременно динамичный компонент структуры танца, сочинил свои темы, тонко передающие дух различных жанров чешского танцевального творчества, многообразие и пластичность его ритмики. Именно чешского, потому что, хотя композитор и назвал восемь пьес, составляющих цикл, славянскими, вызвав упрек со стороны

⁵ Форму I-й можно обозначить как пятичастную рондо-вариационную с повторяющимися эпизодами и элементами тематического синтеза в третьей части (соединение первой и второй тем в главной кульминации, с. 147 партитуры). Композиция двух других рапсодий сложнее. 2-я приближается к сложной трехчастной форме, где каждая часть двухтемна, а третья (реприза первой) отмечена чертами синтеза (реминисценция материала средней части). Эта композиционная идея подкреплена тональным планом: I ч. — g; II ч. — Es (B, Ges); III ч. — g — G (указываются основные тональные вехи). В 3-й рапсодии проступают контуры многочастной рондо-вариационной формы, в которой эпизоды сначала строятся на одинаковом материале, а в конце — на новом (третья тема).

Сметаны⁶, на самом деле все они представляют собой чешские танцевальные типы.

Так, 1-й (до мажор) и 8-й (соль минор) отражают образный и интонационный строй задорного строптивного фурианта — танца из группы матеников, для которого типично чередование двух- и трехдольного размера⁷. Эту особенность Дворжак изобретательно использует, применяя полиритмические сочетания и в последовательности, и в одновременности. 3-й танец (ля-бемоль мажор) вызывает у биографов композитора разные ассоциации. Его главная тема идентична мелодии клатовака "Солнышко над мельницей" из сборника хрудимских песен, составленного Й. Земанком⁸. Некоторым исследователям Дворжака эта тема напоминает шотишку (см.: 37, 107) и южночешский улан. Но более всего дворжак-овская тема сходна с первой частью матеника из Восточной Чехии (см.: 37, 119). Вторая тема, на которой строится заключение (*Piú mosso*), близка скочне. 4-й танец (фа мажор) и 6-й (ре мажор) совмещают признаки соседской и близкого ей менуэта-мазура (№ 4), или

⁶ Сметана, в 1879 году сочинивший вторую тетрадь Чешских танцев для фортепиано, писал издателю Ф. А. Урбанку: «...В то время как Дворжак обозначает свои пьесы лишь общим названием "Slawische Tänze", не дающим представления о том, какие это танцы и существуют ли такие, мы указываем, какие точно поименованные танцы у нас, чехов, есть!» (49, 37). В словах Сметаны ощущается дух скрытой полемики с защитниками всеславянской музыки, вызывавшей горячие споры среди чешских музыкантов. Дворжака теоретические споры занимали, видимо, мало. В названии танцевального цикла отразилась прежде всего его увлеченность славянской культурой, а также некоторые черты образного и интонационного строя славянской музыки. Что же касается подхода к фольклору, то он, в отличие от Сметаны, опиравшегося на какой-то один тип народного танца, обобщал в своих пьесах признаки нескольких жанровых типов.

⁷ Ритмический пульс каждого фурианта отличается своеобразием и неповторимостью, что свидетельствует об умении композитора создавать разнообразные рисунки на основе одного метроритмического танцевального типа.

⁸ Поскольку сборник Земанка вышел много позже Славянских танцев, Я. Бургхаузер предполагает, что мелодия Дворжака могла стать народной, как нередко случалось в творческой биографии композитора и вообще в истории музыки (см.: 49, 36).

мазурки (№ 6)⁹. Еще больше жанровых прообразов в 5-м танце (ля мажор). О. Шоурек, М. Очадлик и Я. Бургхаузер видят в нем скочну, Й. Бахтик — краковяк или гопак, Ф. Бонуш — скочну из Южной Словакии и, наконец, А. Сихра — чешский вртак "Гоп, девица, снимай жакет". Главная тема 7-го танца (до минор) близка моравской песне "Тетушка, куда идете", а следующий за ней раздел, напоминающий инструментальный отыгрыш, — оживленно-стремительной польке. Вторая тема — вариант песни "Любил я тебя, девушка", популярной в студенческой среде. И наконец, 2-й танец (ми минор) относят то к жанру украинской думки, то к польскому гуменяку, а в быстром мажорном варианте (соль мажор) — к моравскому пастушескому танцу овчацка.

Но хотя темы некоторых танцев близки народным мелодиям, точного цитирования фольклорных образцов нигде нет. Темы Дворжака всегда более рельефны и концентрированы по мелодическому и ритмическому рисунку. Создается впечатление, будто композитор "подслушал звучание национальной чешской души в песне и танце и из тысячи напевов и ритмов выкристаллизовал свои самостоятельные мелодии" (88, 251).

Образный мир Славянских танцев, гамма настроений и чувств, запечатленных в их музыке, отличается богатством и очарованием. Дворжак выступает в них и как блестящий художник-жанрист, и как вдохновенный поэт и мечтатель. В одних танцах, где господствует жизнерадостное веселье и многоцветье ярких красок, ассоциирующихся с колоритными народными костюмами, с пестрыми народными узорами и украшениями, оживают картины праздничного крестьянского быта (№ 1, 3, 7). В других, овеванных легкой грустью и чисто дворжаковской задушевностью и сердечностью, возникают поэтические музыкально-танцевальные образы (№ 2, 6). Такое деление, правда, условно, потому что в танцах — жанрово-бытовых картинах — присутствуют лирические, пасто-

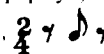
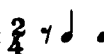
⁹ Й. Берковец приводит название народной песни-танца из Рыхнова-на-Кнежной ("Играйте мне мазурку"), с которой сходен начальный мотив дворжаковской темы (см.: 45, 85).


ральные или живописно-картинные эпизоды, а пьесы-фантазии инкрустированы жанровыми элементами.

Особое очарование музыке Славянских танцев придает юмор. Он светится во всех голосах музыкальной ткани: в улыбчатых главных темах и контрапунктах, в забавных и резвых басах, в игре оркестровых групп и тембров.

Дух чешского народного творчества ощущается не только в образном строе, мелосе и ритмике. Он заметен также в фактуре и инструментовке, запечатлевших особенности звучания национальных инструментальных ансамблей, которые, как известно, сыграли немаловажную роль в формировании симфонического оркестра и, шире, в развитии европейской инструментальной музыки. Дворжак имитирует и изобретательно варьирует такие приметы звучания народных ансамблей, как контрование¹⁰ (почти во всех пьесах), цифрование¹¹ (№ 2, 5, 6, 7), педали, в народных оркестрах поручаемые обычно кларнету (№ 1, 3, 5, 8).

А в чем же проявляется славянский дух танцев? Ведь не случайно Дворжак назвал их "славянскими"! Славянское ощущается во всех компонентах музыкального языка: в мелодике (распевной, по-особому задушевной и не лишенной порой оттенка грусти), в гармонии (натурально-ладовые и плагальные обороты, сопоставления мажора и минора — одноименного или параллельного¹², — отражающие тонкие эмоциональные и

¹⁰ В состав народных ансамблей входили первая скрипка ("прим"), вторая скрипка ("облигат"), контрабас, кларнет и, часто, волынка. Кроме того, в ансамбле участвовало несколько скрипок и альтов, игравших аккомпанемент — контры. Манера исполнения аккомпанемента, именуемая контрованием, отличалась многообразием ритмического склада. На протяжении веков сложился ряд ритмических формул, которые во время исполнения варьировались. Например:  , или .

или  (см.: 37, 119). И эти формулы, и их варианты Дворжак использует во всех танцах.

¹¹ См. сноску на с. 132.

¹² Интересно, что подобные сопоставления характерны для моравской и словацкой музыки. В чешских танцах они не встречаются, а в чешских песнях встречаются, но очень редко (см.: 37, 123).

светотеневые нюансы, и т. п.), в характерности попевок, ритмических формул, кадансов¹³. В лирических эпизодах славянское чувствуется в особой плавности и мягкости танцевальных движений, вызывающих ассоциации с пластикой девичьих хороводов. Славянский колорит в Славянских танцах нередко возникает за счет применения особенностей моравского фольклора, который Дворжак впервые "открыл" в своем творчестве. Среди них — типичные обороты в мелодии (III — II — I — VII натуральная или миксолидийская — I ступени) и выросшее из них отклонение в тональность VII натуральной ступени в миноре или VII миксолидийской — в мажоре, которое с легкой руки Л. Яначка получило название "моравской модуляции". Подобное отклонение фольклористы обнаружили и у других славянских народов, но в моравской и словацкой народной музыке оно имеет особый смысл, фиксируя идейный или эмоциональный перелом в поэтическом тексте. Дворжак первым из чешских композиторов ввел эту модуляцию в профессиональную музыку (в дальнейшем его примеру последовали Яначек и Новак, причем первый опирался на практику моравского фольклора, а второй — словацкого). Может быть, именно потому, что "моравская модуляция" встречается в разных славянских культурах, Дворжак, умевший подмечать черты сходства в музыке различных народов, и обратился к ней в своих танцах.

Славянские танцы можно отнести к жанру симфонической танцевальной сюиты. Наряду с сюитным в них важную роль играет также принцип симфонизации народно-танцевальных жанров. По законам сюиты организованы и отдельные танцы¹⁴, и весь цикл, построенный на чередовании контрастов: образных, темповых, метрических, тембровых и др. Кроме того, "сюита", как гово-

¹³ В Славянских танцах часты кадансы с остановкой на второй доле трехдольного такта, которая нередко сливается с третьей, образуя синкопу. Такой каданс характерен для чешских, моравских и польских танцев и песен танцевального склада (37, 112).

¹⁴ Большая часть их имеет сложную трехчастную форму, а пятый и седьмой — рондообразную, особенно характерную для танцевальных жанров.

рилось, обрамлена танцами одного типа — фуриантами, что придает ей дополнительную целостность.

Дворжак, хорошо чувствовавший тембровое богатство симфонического оркестра, почти с самого начала работы над четырехручной редакцией слышал танцы в звучании оркестра. Уже после окончания третьего танца он принялся инструментовать пьесы и 22 августа, вскоре после выхода в свет фортепианного варианта, дописал партитуру, которую в конце 1878 года издал тот же Зимрок.

Славянские танцы правдиво воплотили также черты славянского характера, в котором в неразрывной связи сосуществуют меланхолия и буйное беззаботное веселье. Они блестяще продолжили традицию художественной стилизации народной музыки, которую заложили Гайдн и Моцарт, а затем развили романтики — Шуберт, Шуман, Шопен, Глинка, а позже Брамс, Сметана, Григ.

Сразу же по выходе фортепианной редакции Славянские танцы завоевали горячую и долгую любовь как у музыкантов, так и у слушателей, принеся мировое признание не только Дворжаку, но и всей чешской музыке.

Огромному успеху музыки Дворжака в Германии способствовала статья музыкального критика и эстетика Луиса Элерта, напечатанная вскоре после опубликования Зимроком Моравских дуэтов и Славянских танцев. Она вызвала настоящее наступление на нотные магазины и буквально за один день сделала Дворжака знаменитым. За оркестровую редакцию Славянских танцев композитор получил первый приличный гонорар — 300 марок (за Моравские дуэты и фортепианную редакцию танцев Зимрок не заплатил ему ни пфеннига).

Примечателен для времени своего возникновения и струнный секстет ор. 48 ля мажор (с двумя альтами и виолончелями) — четырехчастный цикл с вариациями в финале. Как и в других сочинениях славянского периода, Дворжак обращается в нем к народным песенным и танцевальным жанрам. Это думка (II часть), где песенно-танцевальной, слегка меланхолической, с ладовыми переливами (d — F) мелодии первого раздела контрастирует сумрачная маршевая тема второго раздела, ассо-

цирующая то ли с похоронным маршем, то ли с "упорным ритуальным танцем" (49, 38). И Фуриант (III часть) — свободная фантазия на темы в народном духе.

Еще с конца 1877 года друзья Дворжака уговаривали его устроить авторский концерт. Композитор долго колебался. Удастся ли собрать публику, чтобы окупить аренду концертного зала? Как встретят его появление за дирижерским пультом? Сомнения рассеялись после удачной премьеры "Хитрого крестьянина", успешного исполнения фортепианного концерта и Славянских танцев. Дворжак начал готовиться к концерту. Программу он решил составить из сочинений разных жанров, чтобы показать разные грани своего творчества. В нее вошли: 1-я и 2-я Славянские рапсодии, Серенада для духовых инструментов, Три новогреческие поэмы для голоса и оркестра, которые Дворжак написал для Й. Льва¹⁵, и Два фурианта, посвященные К. Славковскому и им исполненные. Все опусы возникли в 1878 году, и пражская публика их еще не слышала.

Авторский концерт, состоявшийся 17 ноября 1878 года, имел большой успех.

Журнал "Светозор": "Минувшее воскресенье было праздничным днем, какие нам доводится переживать... очень редко. Особое его очарование заключается в том, что наш второй мастер этим первым самостоятельным выступлением открывает цепь своих новейших успехов, которые поведут его по всему музыкальному миру. Мы не имеем возможности распространяться здесь о великолепии той минуты, которая, как и торжественные сметановские дни, останется памятной для истории славянской музыки [...] Дирижерский пульт был украшен лавровым венком с блестящими лентами — подарок квартета друзей [...] Когда Дворжак вышел на эстраду, его

¹⁵ Новогреческие поэмы на тексты греческих народных песен (в переводе В. Б. Небеского) включают три пьесы, составляющие цикл: исполненный драматического пафоса "Кольяс", носящий подзаголовок "Песнь клефтская", "Нереиды" — лирическая баллада о верном пастухе Янисе — и "героическая песнь" (подзаголовок автора) "Псалом Парги" — албанского города, страдающего от гнета турок.



встретили нескончаемым ликованием, которое превратилось в гробовое молчание, как только он поднял палочку” (цит. по: 42, 11—12).

Высоко было оценено и дирижерское искусство композитора.

”Далибор”: “Более всего нас удивил Дворжак-дирижер; он начал спокойно, даже осторожно, но с чувством уверенности в себе и доказал, что и в этой сфере он является ныне самым достойным наследником Сметаны” (цит. по: 42, 12).

Рецензент *”Далибора”* не ошибался. После несчастья, постигшего Сметану (глухота) и заставившего его покинуть театр и прекратить публичную концертную деятельность, самой яркой и самобытной фигурой чешского искусства был Дворжак. Это понимала и музыкальная общественность. Уже 27 ноября на очередном заседании *”Умнелецкой беседы”* композитора избирают членом комитета музыкальной секции.

В последних числах ноября, забрав с собой кипу новых сочинений, Дворжак отправляется в Берлин, где его с нетерпением ожидают Зимрок и Бок (глава конкурирующей фирмы *”Боте и Бок”*), давно просившие о личном свидании. Право первого выбора композитор предо-

ставляет Зимроку, который берет Серенаду для духовых, Славянские рапсодии и Багатели. Остальные произведения — Думку, Тему с вариациями и Два фурианта для фортепиано — покупает Бок. С солидным вознаграждением Дворжак возвращается домой и сразу погружается в работу.

7 декабря он дописывает 3-ю Славянскую рапсодию, 8-го посещает концерт "Глагола пражского", на котором исполняются два его хора ("Горе" и "Девница в роще") «Из „Букета славянских народных песен“», и опять собирается в путь. На этот раз в Вену, к Брамсу. По дороге, 12 декабря, как гласит пометка в рукописи, неутомимый композитор сочиняет Пять мужских хоров на тексты литовских народных песен — подарок Славянскому певческому обществу в Вене.

Брамс радушно принял Дворжака и обещал вскоре навестить его в Праге. На обратном пути композитор заехал в Брно: 15 декабря здесь в концерте филармонического общества "Беседа брненска" оркестр под управлением Яначка исполнил четыре Славянских танца — 1-й, 3-й, 4-й (впервые) и 6-й, — а хор (под аккомпанемент автора) — Три мужских хора оп. 43.

В Праге, вероятно, не без влияния его зарубежных успехов¹⁶, наконец обращаются к его камерному творчеству: "Общество камерной музыки" включает его квартет ля минор оп. 16 в программу вечера 29 декабря. Незадолго до того Дворжак получает заказ на новое камерное сочинение из-за границы — от Флорентинского квартета, возглавляемого Жаном Беккером. Этот прославленный ансамбль, часто выступавший в Праге, в декабре 1878 года гастролировал в Кромнержиже и через моравских друзей Дворжака попросил написать для него "славянский струнный квартет" (см. 101, II, 70). Композитор воспринял предложение "флорентинцев" как большую честь для себя и в первый день Рождества, 25 декабря, начал делать наброски квартета ми-бемоль мажор оп. 51. Однако вскоре работу пришлось отложить.

¹⁶ Так, 4 и 18 декабря в Дрездене оркестр королевской капеллы под управлением Бернхарда Готтлөбера сыграл весь цикл его Славянских танцев.

В начале января неожиданно нагрянул Брамс, который по пути из Лейпцига в Вену решил нанести пражскому другу ответный визит. Австрийский музыкант побывал у Дворжака дома, в скромной квартире на Житной улице, прослушал некоторые его новые сочинения, в том числе секстет ор. 48. Вечер друзья провели в Конвикте в веселом застолье с пражскими музыкантами.

Едва Брамс уехал, как появились новые неотложные дела. Карел Книттл, возглавивший после отъезда Бендла в Ниццу "Глагол пражский" и расширивший состав хора группой женских голосов, намеревался устроить в марте 1879 года большой концерт и просил Дворжака о вокально-оркестровом произведении. Композитор не мог отказать коллективу, который в свое время прославил его исполнением "Гимна". Отыскав в "Библии кралицкой" подходящий для данного случая текст, он в период между 13 января и 24 февраля написал "Псалом 149" для мужского хора и симфонического оркестра. В гимнической музыке "Псалма", славильный характер которой подчеркнут, помимо всего прочего, лучезарным до мажором и ликующими распевами (юбилеями), органично сливаются благородная сдержанность и возвышенность тона, идущие от барочной, прежде всего генделевской, поэтики, с выразительностью и красочностью романтической гармонии и праздничностью инструментовки.

Только во второй половине марта композитор вернулся к квартету и 28-го закончил его. Квартет ор. 51 (в четырех частях) носит — по желанию заказчиков — действительно славянский характер и многими гранями музыкального облика соприкасается с другими опусами славянского периода. Он содержит две части, тесно связанные с народно-жанровыми истоками: Думку (II часть) и танцевальный финал. Своеобразие этой Думки в сравнении с ее предшественницами состоит в том, что здесь уже отчетливо выявлен образно-темповый контраст между двумя основными разделами: лироэпическим первым, где меланхолическую тему сопровождают арпеджированные аккорды виолончели *pizzicato*, ассоциирующиеся со звучанием старинного щипкового

инструмента, и быстрым танцевальным, основанным на интонациях той же темы. Еще своеобразнее по музыке финал квартета, который, по меткому замечанию современника Дворжака, композитора и педагога Карла Штеккера, представляет собой "чешскую скочну" в сонатной форме. Неотъемлемыми компонентами произведения являются и две другие части: выдержанная в духе спокойного лирического высказывания I часть (сонатное аллегро с зеркальной репризой) и Романс — эмоционально насыщенный, исполненный то страстного волнения, то светлой, тихой печали и вносящий новые оттенки в лирико-жанровую атмосферу цикла.

"Славянский квартет", зрелый по мысли и ее воплощению, отмечен всеми чертами индивидуального стиля Дворжака: яркостью тематизма и изобретательностью его развития (прежде всего вариационного), насыщенностью изложения, явившейся следствием самостоятельности и интонационной рельефности голосов-партнеров (полимелодическая фактура¹⁷), сочетанием классически пропорциональных форм с романтической сочностью самобытного народного колорита, прекрасным знанием природы каждого инструмента и камерного стиля.

Вскоре после завершения квартета Дворжак вернулся к наброскам третьей серенады, возникшим еще 4 марта, во время сочинения ор. 51. Однако эскизы двух частей (*In tempo di marcia* и Менуэт) не удовлетворили композитора: ему хотелось создать нечто отличное от классических образцов жанра. В результате размышлений обозначилась новая концепция сочинения для малого оркестра, которое композитор назвал Чешской сюитой¹⁸. Это действительно чешская сюита: три ее части из

¹⁷ Истоки такой фактуры — в особенностях чешского и моравского народно-инструментального музицирования, где контрапунктирующие голоса часто имеют вид подголосков и оплетающих главную тематическую линию мелодических украшений (так называемое цифрование — *cifrování*). Вместе с тем насыщенность музыкальной ткани мелодическими линиями-контрапунктами характерна и для стиля зрелого романтизма, также повлиявшего на творчество Дворжака.

¹⁸ В 1881 году она вышла в издательстве Шлезингера с названием "Сюита" и с ошибочным опусом 39.

пяти представляют собой художественную стилизацию народных танцев.

В музыке I части (*Allegro moderato*, ре мажор), имеющей подзаголовок "Пастораль", композитор рисует безмятежный буколический пейзаж, озаренный солнечным сиянием и овеянный покоем. IV часть (*Andante con moto*, соль мажор) — лирический романс, построенный на двух напевных, близких по характеру, темах.

Три танцевальные части создают и красочные зарисовки праздничного народного быта, и художественно обобщенные "образы" популярных чешских танцев. В различных эмоциональных оттенках показана во II части (*Allegretto grazioso*, ре минор) полька. Она звучит то изящно и грустно (первая, главная, тема), то весело и чуть грубовато (вторая, "маркатная", тема, идущая в параллельном мажоре в сопровождении задорных трелей), то стремительно и полетно (ре-мажорная тема трио). III часть сюиты (*Allegro guisto*, си-бемоль мажор) воссоздает образ соседской, близкой как к вальсу, так и к менуэту (последний значится в подзаголовке). В музыке соседской Дворжак изобретательно использует каноническую имитацию, тембровые и ладотональные контрасты. Блестящим завершением сюиты является финал — фуриант (*Presto*, ре минор). прекрасно передающий дух этого своенравного танца.

Работа над квинтетом и Чешской сюитой протекала в беспокойной обстановке. В связи с участвовавшим исполнением его произведений Дворжаку приходилось отвлекаться на переговоры с музыкантами, а иногда выступать самому. Немало времени уходило и на переписку с издателями, на поездки за границу. Много сил отнимала у Дворжака и работа над фортепианными (двух- и четырехручными) переложениями, о которых просили издатели. Композитор решил поискать себе помощника и нашел его среди студенческой молодежи. Им стал слушатель философского факультета Йозеф Зубатый — искусный пианист, бегло читавший партитуры, словом, "отличный музыкант", как аттестовал его Дворжак в одном из писем. Зубатый, восторженный поклонник композитора, с радостью согласился помочь маэстро и в

короткий срок сделал переложения Серенады для духовых инструментов, 2-й и частично 3-й Славянских рапсодий, Багателей, секстета, квартета (ор. 51), увертюры к опере "Хитрый крестьянин", Шотландских танцев и романса для скрипки, заслужив полное одобрение автора¹⁹.

В 20-х числах июня Дворжак с семьей отправился в Сихров. Однако и на отдыхе Дворжак не умел бездельничать. Гуляя по огромному парку, с его аллеями стройных дубов и широкими подстриженными лужайками, композитор обдумывал замысел нового крупного сочинения: скрипичного концерта, с просьбой о написании которого к нему обратился еще в январе 1879 года чешский скрипач Карел Галирж, служивший в Берлине (в оркестре Б. Билзе) и преподававший игру на скрипке в Высшей школе музыки. Позже интерес к скрипичному концерту выказал и другой берлинский музыкант — Йозеф Иоахим, известный скрипач венгерского происхождения, познакомившийся с Дворжаком весной того же года. И вот теперь, в Сихрове, в период между 5 и 13 июля возникли эскизы концерта. Была начата и инструментовка, но работа над ней постоянно прерывалась.

Дворжак — Гёблу (30 июля 1879 г.): "Во вторник я приехал в Берлин и сразу же пошел к Зимроку, где меня уже ждали. Хотя прошло всего несколько часов с момента приезда, я успел пережить, находясь в обществе самых значительных музыкантов, столько приятных и радостных минут, что они, конечно, сохранятся у меня в памяти в течение всей моей жизни. Иоахим с нетерпением ожидал моего прихода и ради меня устроил в 7 часов Soirée, на котором были исполнены мой новый квартет [ор. 51] и секстет [ор. 48]. Как их исполняли, с каким энтузиазмом приняли и насколько поняли, обо всем этом теперь даже написать не могу" (4, 39—40).

¹⁹ Й. Зубатый, впоследствии профессор Карлова университета, специалист в области чешского языка и востоковед, внес определенный вклад в дворжакиану: в 1887 году в Лейпциге вышла его книга "Антонин Дворжак. набросок биографии", в которой с "профессиональным знанием и горячей любовью" (101, II, 85) оценивается творчество композитора. Зубатый оставил также несколько воспоминаний, где запечатлены черты Дворжака — человека и художника.

Тем же летом Дворжак побывал в Марианских Лазнях и Карловых Варах, в Зальцбурге и в Вене. Отвлекали от скрипичного концерта и другие сочинения: в августе композитор начал делать эскизы увертюры "Ванда", а в сентябре написал для Гёбла две духовные пьесы — "Ave maris stella" и "O sanctissima". Наконец в декабре Дворжак послал партитуру Иоахиму, который не замедлил откликнуться.

Иоахим — Дворжаку (2 декабря 1879 г.): "...чувствую настоятельную потребность поблагодарить за честь, которую Вы оказываете мне своим посвящением. Мой искренний интерес к Вам, возникший благодаря истинной музыкальности, которая чувствуется у Вас в крови и которую я вновь стремлюсь ощутить, как можно тщательнее исполнив Ваш прекрасный, гениальный секстет A-dur, делает Ваше посвящение еще более ценным для меня [...] радуюсь, что вскоре *con amore* (с любовью. — В. Е.) просмотрю Ваше сочинение" (4, 42—43).

В конце марта следующего года, не дождавшись вестей от Иоахима, Дворжак сам отправился в Берлин, чтобы вместе проиграть концерт и выслушать замечания скрипача. Как проходила эта встреча, осталось тайной. Известно только, что весной 1880 года Дворжак начал радикальную переработку партитуры, закончив ее 25 мая. Композитор снова послал концерт Иоахиму, предложившему просмотреть партию скрипки. На этот раз сочинение пролежало у Иоахима два года. Наконец летом 1882 года скрипач внес незначительные изменения в сольную партию и обещал исполнить концерт с оркестром Высшей школы музыки, директором которой он был. В середине ноября состоялась репетиция, на которой присутствовал Дворжак. Однако публично Иоахим так и не сыграл концерт.

Первым исполнителем дворжаковского концерта стал его соотечественник Франтишек Ондржичек, недавно вернувшийся из Парижа, где он совершенствовался у знаменитого Л. Массара. Уже тогда, в свои 24 года, Ондржичек поражал не только блестящей техникой, но и глубиной и эмоциональной насыщенностью исполнения фундаментальных произведений скрипичного репер-



туара. Впервые сыграв концерт Дворжака на своем сольном концерте 14 октября 1883 года в Праге в сопровождении оркестра Национального театра под управлением М. Ангера, Ондржичек надолго остался непревзойденным его исполнителем, хотя позже интерпретаторами произведения Дворжака были такие выдающиеся мастера, как Н. Мильштейн, Я. Хейфец и Д. Ойстрах. В XX веке к числу лучших исполнителей концерта относятся Ваша Пршигода и Йозеф Сук, правнук композитора.

Дворжак писал свой концерт почти одновременно с Чайковским и Брамсом, с которыми у чешского композитора немало общего в подходе к жанру. Подобно им, Дворжак опирается на классические (бетховенские) традиции, но толкует их (как и его современники) по-своему, внося своеобразные штрихи в структуру отдельных частей. И конечно, индивидуальностью отличается музыкальное содержание концерта, носящего чисто дворжаковский и национально самобытный характер. Есть переключки между скрипичными концертами на-

званных композиторов и на уровне музыкально-драматургической концепции, особенно между произведениями Дворжака и Чайковского. У обоих музыка концерта содержит черты обобщенной программности, ключ к которой дает финал. Основанный на ритмоинтонациях танцевального фольклора, он вызывает в воображении картины праздничного народного веселья. У обоих первые две части, носящие лирический в широком значении характер, раскрывают сферу интимных переживаний индивидуума, его богатый внутренний мир, в котором, прихотливо сменяя друг друга, возникают то волевые импульсы и даже героические порывы, то многообразные оттенки лирического чувства — нежного и изящного, взволнованного или печального, — восходящего к выразительности речевого интонирования или к песенной кантилене.

Сближает концерты Дворжака и Чайковского и идея преодоления индивидуумом грустных эмоций, "растворения" их в светлом, жизнерадостном финале, где воплощены образ народа, танцевальная стихия родного фольклора.

Как и в предшествующем — фортепианном — концерте, сольная партия скрипичного концерта обладает самостоятельностью и весомостью в музыкально-драматургической концепции цикла и в то же время участвует в качестве равноправного партнера в общем процессе симфонизированного развития. В партии солиста, предъявляющей высокие требования к техническому мастерству исполнителя, виртуозность нигде не становится самоцелью — она подчинена художественному замыслу (в этом смысле показательно, например, отсутствие сольных каденций).

I часть трехчастного цикла (*Allegro ma non troppo*, ля минор) несколько отличается от классических нормативных композиций. Написанная в форме свободного рондо с элементами сонатности, она отмечена чертами импровизационности, рапсодийности, что проявляется в непринужденном чередовании нескольких тем. Главенствующее положение среди них занимает первая тема, состоящая из двух контрастных построений и изложен-

ная как диалог между оркестром и солистом. В первом, овеянном бетховенским духом, воплощено энергичное, даже героическое начало, во втором — лирико-драматическое:

14 **Allegro ma non troppo**



Музыка эпизодов выражает различные грани лирики, местами приближаясь по жанровому облику к народной песенности. Таково, к примеру, второе проведение темы третьего эпизода у дуэта кларнетов, оплетаемой скерцозными мелодическими узорами солирующей скрипки, которые напоминают о цифровании.

При повторении главной темы (рефрена) композитор широко использует метод вариационного развития, позволяющий постоянно обновлять образ при сохранении его сущности. Вариационность заметна и в другом: повторения рефрена основываются то на первом, то на втором построении. I часть без перерыва²⁰ переходит во II часть (*Adagio ma non troppo*, фа мажор, трехчастная форма²¹). По приемам развития тематического материала *Adagio* близко I части. В свободном чередовании здесь проходят четыре темы, воплощающие, однако, несколько иной образный мир.

В музыке *Adagio* превалирует более объективный, повествовательный тон, задаваемый с самого начала главной темой. В среднем разделе повествование становится взволнованнее, тревожнее, что подчеркнуто сменой ладового колорита (диалог солиста с валторной в фа, а затем в ре миноре — с. 43—44, 45—46). Но завершается он идиллически-пасторальным эпилогом-кодой с

²⁰ Дворжак мыслил первые две части как неразрывное целое и категорически возражал против их разделения, которое предлагал сделать музыкальный консультант Зимрока Р. Келлер (см.: 39, I, 334).

²¹ Своеобразие формы заключается в тематических реминисценциях: в среднем разделе напоминает вторая тема из I части (с. 50 партитуры), а в III части — вторая тема из среднего раздела (с. 56—57).

”золотым ходом” у валторн и светлым, истаивающим заключением.

III часть (*Allegro ma non troppo*, ля мажор) и по содержанию (картина танцевального веселья), и по композиционному строению (рондо-сонатная форма) более всего приближается к классическим образцам финальных частей концертного цикла. Вся она, кроме эпизода, пронизана неудержимой ритмической энергией, динамикой танцевального движения, красочной игрой оркестровых тембров, искрится радостью и ликованием (этому способствуют и светносные тональности — ля, фа-диез, ми, до-диез мажор и др.).

Главная тема-рефрен, имеющая трех-пятичастное строение, изложена на динамическом *crescendo*, пронизана фуриантовой ритмикой. Неоднократно появляясь на протяжении части, она наделяется различными оттенками, словно поворачивается разными гранями. Светло и звонко звучит она вначале, в партии солиста:

15 ***Allegro giocoso, ma non troppo***



Задором и лихой удалью отмечено проведение главной темы в репризе (с. 86), где композитор воссоздает в художественно обобщенной форме игру народного деревенского ансамбля с громкими ударами литавр, рельефно выделяющими ритм танца, и бурдонными созвучиями в сопровождении. Иной — полькообразный характер приобретает главная тема в коде (с. 128).

Две темы побочной партии, тоже выдержанные в танцевальном движении, но более изящные и легкие, создают мягкий контраст главной теме. Первая изложена в свирельных тембрах гобоя, флейты и кларнета, вторая — у солирующей скрипки. Более яркий — образный, жанровый и ладовый — контраст вносит в танцевальную музыку финала эпизод (с. 95, ре минор). Он построен на грустной песенной мелодии.

Скрипичный концерт Дворжака, чарующий богатством образного содержания, красотой и национальной

характерностью музыки, пластичностью формы, сочностью гармонии и изобретательностью оркестровки, наконец, блестящим использованием природных качеств солирующего инструмента, по праву может быть поставлен в один ряд с лучшими образцами этого жанра — с концертами Бетховена, Брамса, Чайковского.

В начале октября Дворжак принялся за сочинение цикла фортепианных пьес. Такие циклы пользовались большим спросом у меломанов, и издатели настоятельно требовали их у композитора. Цикл этот, законченный в начале ноября, не случайно получил название "Силуэты". Это проступающие сквозь дымку времени воспоминания о пережитом в годы молодости и о сочинениях той поры. "Силуэты" основаны на тематическом материале произведений 1865 года — Первой и Второй симфоний и песни "Здесь, в лесу, у ручья" из цикла "Кипарисы". 12 пьес-силуэтов рисуют лирические (поэтически-мечтательные или песенно-задушевные) и жанровые (танцевальные или скерцозные) образы, объединенные и по принципу контраста, и тематически²². Материал ранних сочинений здесь, однако, преобразован рукой искушенного мастера, которая ощущается в приемах его разработки и фактурного оформления.

Несколько последующих сочинений возникло как ответ на художественные потребности тогдашнего общества. В 70-е годы в Праге большой популярностью пользовались балы и танцевальные вечера, устраивавшиеся различными обществами. На них любили танцевать вальс, ставший модным с легкой руки И. Штрауса-сына. (Писали вальсы и чешские композиторы — Й. Лабицкий, К. Комзак.) Однако уровень звучавшей на этих балах музыки часто оставлял желать лучшего, и это беспокоило серьезных музыкантов, заботящихся об эстетическом воспитании общества. Они, и в частности

²² В крайних частях, в 3-й и 5-й пьесах развивается главная тема I части Первой симфонии. Цикл скреплен и другими тематическими арками: во 2-й и 8-й пьесах разрабатывается мелодия из скерцо Первой симфонии. Другие реминисценции: главная тема финала Второй симфонии — в 6-й пьесе, главная тема финала Первой симфонии — в 9-й, тема скерцо из Второй симфонии — в 11-й.

Э. Хвала, призывали композиторов пополнить репертуар бытовой танцевальной музыки художественно полноценными пьесами. Организаторы пражских балов обратились к Сметане, Дворжаку, Фибику, Шебору, Роскошному и другим композиторам. Дворжак охотно откликнулся на просьбу устроителей и в декабре 1879 года написал для оркестра "Пражские вальсы" и Полонез минор мажор.

Готовя эскизы вальсов, Дворжак увидел, что некоторые из них по стилю выходят за рамки чисто танцевальных прикладных пьес. Так возник новый замысел — восьми фортепианных вальсов (ор. 54), прекрасно передающих присущие этому жанру многообразие и изменчивость настроений. Два вальса — мечтательно-грустный первый (ля мажор) и огненно-темпераментный четвертый (ре-бемоль мажор) — Дворжак переложил для струнного квартета, и после премьеры в Жофинском зале и выхода в свет у Зимрока они разлетелись по всей Чехии, зазвучав в концертных и танцевальных залах, в домах любителей музыки и сохранив популярность по сей день.

Импульс к сочинению, возникшему вслед за вальсами, Дворжак получил из Вены — от солиста Придворной оперы Густава Вальтера, с которым познакомился на премьере 3-й Славянской рапсодии. Выходец из Чехии, Вальтер прославился не только как интерпретатор теноровых оперных партий, но и как тонкий камерный певец. Познакомившись с песнями Дворжака, изданными Зимроком в начале 1879 года, певец настолько увлекся ими, что при личной встрече попросил композитора написать для него новые песни. Польщенный вниманием к своей музыке, Дворжак в феврале 1880 года сочинил для Вальтера "Цыганские мелодии" — вокальный цикл на стихи Адольфа Гейдука.

Образы свободолюбивых и гордых цыган увлекали воображение многих поэтов и композиторов XIX века. Цыганская музыка вдохновляла композиторов Испании и Франции, Венгрии, Румынии и России. Отдал дань этому увлечению и Дворжак. Через все семь песен его цикла ("Я снова пою о любви", "Эй, как дивно звучит

мой треугольник", "Лес молчит", "Когда меня старая мать петь учила", "Струна натянута", "Широкие рукава", "Дайте соколу золотую клетку"), разнящихся образными и эмоциональными оттенками, красной нитью проходит мысль о вольнолюбии цыган, которые, несмотря на тяготы бродячей жизни, а часто и преследования, выше всего ставят свободу и песню, их верного спутника в горе и радости. Музыка цикла, овеянная романтической приподнятостью, пронизана интонациями народной песенности и танцевальности. В фортепианной партии, усиливающей выразительность вокальной мелодии, часто имитируются разнообразные приемы игры на цымбалах — любимом инструменте венгерских и словацких цыган.

"Цыганские мелодии" очень скоро завоевали признание и у публики, и у певцов, а песня "Когда меня старая мать петь учила" (в советском издании — "Помню, мать, бывало") разлетелась по всему свету в самых различных переложениях.

Конец 70-х и начало 80-х годов принесли Дворжаку новые успехи за границей. 24 сентября 1879 года музыканты берлинской Королевской капеллы под управлением Вильгельма Тауберта с большим успехом исполнили 3-ю Славянскую рапсодию. В октябре квартет, возглавляемый Й. Хельмесбергером, сыграл в Вене квартет ор. 51 и участвовал в исполнении секстета ор. 48. Столь же приятные известия пришли из Висбадена.

Элерт — Дворжаку (19 октября 1879 г.): "В двух словах хочу сказать Вам, что в Вашем секстете и квартете я нашел такие произведения, какие всегда ждал от Вас. Все это сделано мастерски и достойно самого глубокого уважения. Друг Ребицек²³ с удовольствием исполнил бы их в эту зиму здесь, и я заранее говорю Вам с уверенностью пророка, что они пойдут по всему свету [...] Сегодня здесь по моему желанию будет исполняться Ваша III рапсодия. Остальные последуют за ней" (4, 40).

²³ Точнее, Йозеф Ржебичек — скрипач, окончивший Пражскую консерваторию; в то время работал концертмейстером в оркестре висбаденского Придворного театра.



В середине ноября Дворжак был вызван в австрийскую столицу — филармонический оркестр включил в программу концерта 16 ноября его 3-ю Славянскую рапсодию.

Дворжак — Гёблу (23 ноября 1879 г.): "...на днях я был в Вене, после получения телеграфной депеши от Рихтера²⁴; добрался туда в прошлую пятницу и присутствовал при исполнении своей III рапсодии, которая всем очень понравилась, и мне пришлось показаться публике. Я сидел возле Брамса в оркестре у органа, и Рихтер вытащил меня оттуда [...] Рихтер меня поцеловал, очень радовался тому, что познакомился со мной, и пообещал мне, что рапсодия будет повторена на внеочередном концерте в оперном театре" (4, 41—42).

Рихтер, искренне полюбивший музыку Дворжака, в дальнейшем исполнял ее при любом удобном случае. Особенно часто — в Вене и в Англии, которая была вторым местом его дирижерской деятельности. Личное знакомство с автором Славянской рапсодии Рихтер решил "закрепить" дружеской встречей.

²⁴ Ханс Рихтер — тогда второй дирижер Придворной оперы и дирижер оркестра Венской филармонии.

Дворжак — Гёблу (23 ноября 1879 г.): "На второй день после концерта Рихтер устроил банкет... и пригласил всех чехов из оркестра. Это был такой прекрасный вечер, о котором я долго не забуду" (4, 42).

Вести об успешном исполнении сочинений Дворжака приходили и из других городов. В Берлине и Лондоне прозвучал секстет ор. 48, в нескольких городах Германии и в Лондоне — квартет ор. 51. 3-я Славянская рапсодия была исполнена в Будапеште и в Лондоне, а 1-я — в Манчестере. Ондржичек дважды с блеском сыграл в Вене скрипичный концерт. Лахнер извещал композитора о горячем приеме во Вратиславе (Вроцлаве) скрипичной мазурки ор. 49. Наконец, 4 января 1881 года Вальтер впервые спел в Вене "Цыганские мелодии".

В начале 1880 года состоялось несколько авторских концертов Дворжака. 6 января в Брно композитор дирижировал 2-й Славянской рапсодией и Пятой симфонией. 29 марта прошел концерт в Праге. Программа его, включавшая 3-ю Славянскую рапсодию, Чешскую сюиту, два Моравских дуэта, три Славянских танца и два вальса ор. 54 (в обработке для струнного оркестра), акцентировала национальный и славянский характер творчества Дворжака и была ориентирована на широкие круги слушателей.

"*Политик*": "На этот раз его (Дворжака. — В. Е.) публичное выступление имело, помимо художественного, и выдающееся национальное значение и как выражение патриотического уmonoстроения, конечно, нашло самое единодушное признание" (цит. по: 42, 13)²⁵.

И наконец, концерт из произведений Дворжака прошел за границей — в Гамбурге, 24 апреля 1880 года.

Все более утверждается положение Дворжака в пражской музыкальной жизни. 12 октября 1879 года композитора избирают председателем музыкального отделения "Умнелецкой беседы". На первых порах он принимает живейшее участие в деятельности этой организации: регулярно ведет заседания музыкального отде-

²⁵ Сбор с концерта поступил в фонд строительства Национального театра. Второй такой концерт Дворжак дал в Турско 9 мая 1880 года.

ления, участвует в работе комитета "Гудебни матице", в жюри оперного конкурса к открытию Национального театра (первую премию на нем присудили опере Сметаны "Либуше") и в жюри конкурса на лучшую песню с сопровождением оркестра, представляет "Умнелецкую беседу" на различных вечерах и при встрече иностранных гостей. Однако участвовавшие просьбы исполнителей и издателей о новых произведениях, выступления в концертах и поездки не дают Дворжаку возможности сосредоточиться на делах "Умнелецкой беседы". Поэтому осенью 1880 года он передает свои функции Й. Р. Роскошному.

Зимрок, побуждаемый финансовым успехом Славянских танцев, требует от Дворжака новой серии. Он предлагает издателю вальсы и эклоги, законченные в феврале 1880 года.

Дворжак — Зимроку (16 февраля 1880 г.): "Может быть, со славянскими танцами мы могли бы повременить хотя бы до осени? Сейчас я чувствую потребность написать что-нибудь серьезное — трио или скрипичную сонату; это сохранило бы мне теперь хорошее настроение" (4, 43).

В марте действительно появляется соната для скрипки и фортепиано фа мажор (ор. 57) — второе произведение Дворжака в этом жанре (первая соната ля минор, сочиненная в 1873 году и благожелательно встреченная публикой и критикой, была позже утрачена). Соната, созданная перед второй редакцией скрипичного концерта, перекликается с ней по образному строю и структуре. Имеется в виду финал трехчастного цикла, носящий танцевальный (полькообразный) характер и построенный в форме рондо с чертами сонатности. Особенность сонаты — акцент на кантиленных свойствах скрипки, которую Дворжак часто трактовал как носителя мелодического начала. Это более всего заметно в первых двух частях, которые можно сравнить со спокойным лирическим высказыванием, лишь временами нарушаемым эмоциональными вспышками.

Два летних месяца 1880 года Дворжак полностью посвятил отдыху. В начале июля вместе с семьей он

гостил у свояка — графа Коуница, известного политика-демократа и покровителя студентов (мужа Йозефины Чермаковой) в его имении в Высокой. Затем почти целый месяц жил в Сихрове, откуда ненадолго выезжал в Германию — в Висбаден и Кёльн. Набравшись свежих и приятных впечатлений, композитор приступил к сочинению нового крупного опуса — симфонии, которую обещал оркестру Венской филармонии. Эскизы Шестой симфонии ре мажор ор. 60 возникли с 27 августа по 20 сентября, партитура — с 27 сентября по 15 октября 1880 года.

Дворжак — Зимроку (14 октября 1880 г.): "...только что полностью закончил сочинение и инструментовку новой симфонии. На будущей неделе я, вероятно, поеду в Вену, где состоится ее прослушивание в филармонии. Я напряг все силы, чтобы создать жизнеспособное произведение, которое доставило бы и мне некоторую радость" (4, 45).

Дворжак — Гёблу (23 ноября 1880 г.): "Я нахожусь в Вене, где услышал столько прекрасного, что даже описать Вам этого не могу. Симфония настолько понравилась Рихтеру, что после каждой части он целовал меня и сказал, что исполнит ее впервые 26 декабря" (4, 45).

Однако свой план Рихтеру не удалось осуществить из-за сопротивления шовинистически настроенных членов оркестрового комитета, решавшего совместно с дирижером вопрос о принятии новинок. Обиженный композитор, собиравшийся посвятить симфонию оркестру, оставил посвящение только Рихтеру, который исполнил ее 15 мая 1882 года в Лондоне. Премьера же состоялась в Праге: 25 марта 1881 года в Славянском концерте Академического читательского общества симфонию сыграл оркестр чешского и немецкого театров под управлением А. Чеха. Публика встретила симфонию с большим воодушевлением, заставив повторить III часть — фуриант. За границей Шестая симфония впервые прозвучала 22 апреля в исполнении лондонского оркестра (дирижировал А. Маннс).

Симфония ре мажор писалась в счастливую пору жизни Дворжака — пору расцвета творческих сил и пер-

вого настоящего успеха за границей, — и, может быть, поэтому музыка ее излучает душевную ясность и уравновешенность. В симфонии также ярко запечатлелась любовь композитора к родной стране, к искусству чешского народа. Чувства эти подогрела и встреча с родными местами: как раз перед началом сочинения симфонии Дворжак побывал в Злоницах — для участия в концерте, сбор с которого пошел на сооружение памятника его учителю Лиману. Поездка на родину воскресила в памяти композитора впечатления детства и отрочества, вновь погрузила в атмосферу непритязательного народного музицирования.

По концепции — направленность развития от эпически-жанровых образов I части через лирику II к народно-танцевальным картинам III и IV частей — Шестая симфония перекликается с жанрово-программными сочинениями русских композиторов, и особенно со Второй и Четвертой симфониями Чайковского. Дворжак не знал тогда симфоний русского коллеги, но ему были хорошо известны программные пьесы Глинки (в частности, "Камаринская"), творческие принципы которого — симфонизация песенно-танцевальных народных мелодий — продолжил и развил Чайковский. В финале Шестой симфонии Дворжака даже слышны прямые отзвуки русских плясовых мелодий.

I часть симфонии (*Allegro non tanto*, ре мажор, сонатное аллегро) начинается сразу с темы главной партии. Она сочетает в себе черты героики и песенности (плавная концовка) и по мелодическому рисунку близка чешским народным песням. Главная партия трехчастна. Середина, основанная на вариантно-имитационном развитии концовки главной темы, интересна "столкновением" двух- и трехдольных ритмоформул, напоминающих о фурианте, которые Дворжак использует как средство эмоционального и динамического нарастания.

Оттеняющий контраст эпико-героической главной теме создают лирико-танцевальные темы побочной и заключительной партий. Побочная партия, как и главная, имеет трехчастное строение, причем реприза ее выполняет функцию заключительной партии. В ней две

темы; первая из них овеяна фольклорным колоритом (она носит вступительный характер), вторая, ведущая, — представляет собой изящный танец.

В разработке и репризе происходит постепенная героизация тем-образов экспозиции, которая достигает своего апогея в кульминационном разделе (с. 293—328 партитуры)²⁶. Реприза возвращает атмосферу экспозиции. Кода (т. 480) повторяет (более сжато и с новыми деталями) этапы разработки начиная со второго раздела.

II часть (*Adagio*, си-бемоль мажор) — лирический центр симфонии — с помощью тонких мелодических, ладогармонических и тембровых изменений раскрывает богатый мир человеческой души, изменчивый и противоречивый. По образному содержанию, драматургии и композиции (рондообразная форма) *Adagio* предвосхищает медленную часть Восьмой симфонии Дворжака. Ведущему лирическому образу (тема рефрена) противопоставляются жанровый эпизод, музыка которого ассоциируется с игрой деревенского оркестра (т. 29—34), и драматическое обострение во втором (разработочном) эпизоде.

Показательна для времени создания симфонии главная, "славянская", тема II части. Ей присущи распевность и пластичность мелодического рисунка, ладовая переменность (отклонение в параллельный минор), плагальные обороты в гармонии, вариантное развитие "зерна" темы. Реприза и кода синтезируют тематический материал *Adagio*, в конце восстанавливая спокойное настроение начала.

III части симфонии (*Presto*, ре минор) Дворжак предпослал заголовок "Скерцо. Фуриант". Введение народного деревенского танца в симфонический цикл было для того времени новым словом. Правда, Дворжак опробовал этот жанр в предшествующих сочинениях — в Чешской сюите и в скрипичном концерте, не говоря уже о Славянских танцах. Отзвуки фурианта слышны также в заключительном разделе Симфонических вариаций на

²⁶ Ссылки даются на издание: Dvořák A. VI. symfonie D-dur op. 60. — Praha, [1957].

тому "Я скрипач". Включение фурианта²⁷ — танца, пользовавшегося всеобщей любовью в народе и воспринимавшегося патриотами как символ национальной гордости и сопротивления иноземцам, — примечательно и с другой точки зрения. Оно свидетельствует об отражении — пусть и в опосредованной форме — умонастроений эпохи, овеваемой ветрами национально-освободительного движения. И то, что Дворжак симфонизировал народный танец, придало ему черты монументальности.

Скерцо Шестой симфонии написано в сложной трехчастной форме с трио. Главная тема близка матенику "Осы, осы" (см.: 76; 98). Но в сравнении с народным образцом мелодия дворжакковского фурианта более рельефна и остра по интонационному рисунку, что придает ей особую удаль и задор:

16a Presto



Тема Дворжака

16b



матеник

В контрастном по характеру трио (*Poco meno mosso*, ре мажор) два раздела. Музыка первого рождает в воображении пасторальный пейзаж, написанный тонкими акварельными красками. Второй раздел выдержан в спокойном лирическом настроении. В репризе фурианта Дворжак еще сильнее подчеркивает динамику и радостно-задорный характер народного танца.

Финал симфонии (*Allegro con spirito*, ре мажор, сонатное аллегро) рисует картину веселого народного гулянья. Музыка его полна оживленного движения, искрится радостью и юмором. Танцевальность, которая пронизывала эпико-героические и лирические темы I части, "врывалась" в элегические раздумья *Adagio* и наполняла удалю и размахом скерцо, здесь полностью овладевает ситуацией, внося в музыкальное содержание симфонии новые свежие краски.

²⁷ Фуриант — в буквальном значении "гордец", "строптивый человек".

Главная партия по характеру развертывания ассоциируется с приближающимся праздничным шествием. В первый раз тема звучит спокойно, на *pianissimo*, но в ней ясно ощущаются веселое оживление и маршевая поступь. В дальнейшем она становится все более энергичной и "шумной", достигая в кульминации (репризное проведение главной темы) величия и блеска (*Grandioso*). Новые штрихи в музыку финала вносят две темы побочной партии: лукаво-шаловливая первая, изложенная в свирельном тембре кларнета, и энергичная, светящаяся радостью и задором вторая. Заключительная партия обращает на себя внимание сходством с русскими песенно-танцевальными мелодиями типа "Камаринской" или "Во поле береза стояла".

В разработке, темброво, тонально и регистрово варьируя ритмоинтонационные формулы побочных тем, Дворжак набрасывает еще одну жанровую картину, исполненную динамики, темперамента и остроумия. Здесь же ярко проявляется драматургическое мастерство композитора. В буйно-танцевальную музыку дважды вторгаются контрастные эпизоды: сумрачный марш в трагически окрашенном си-бемоль миноре и торжественный хорал (главная тема в одноименном миноре), напоминающие о том, что праздник может смениться буднями, а радость — горем.

Минорное проведение главной темы, по сути, открывает репризу. В первоначальном же — спокойном — облике тема появляется позже: в репризном проведении. Кода (т. 441), в которой большую роль играет задорная заключительная тема, добавляет последние, завершающие штрихи в картину веселого народного праздника. Находящаяся здесь центральная кульминация, отмеченная мощью и торжественностью звучания, прославляет силу и оптимизм народа.

Шестую симфонию, при всех ее несомненных достоинствах (одно из которых состоит в новаторской трактовке III части), с точки зрения художественного мастерства мы не отнесли бы к вершинным достижениям Дворжака в этом жанре. В ней заметны неравноценность тематизма, неоправданные длинноты в отдельных

разделах формы (в I и IV частях), не хватает ей и той интонационно-тематической цельности, какой будут обладать поздние (Седьмая — Девятая) симфонии. Дворжак и сам, видимо, не был полностью удовлетворен своим детищем.

Дворжак — Зимроку (февраль 1885 г.): «Новая симфония (Седьмая. — В. Е.) уже давным-давно меня занимает. Это, однако, должно быть нечто изрядное, чтобы пожелание Брамса, обращенное ко мне, — „представляю себе Вашу симфонию совершенно иной, чем эта“ (D-dur), — не осталось невыполненным» (39, II, 24).

Канун Рождества принес композитору большую радость: 23 декабря, через три года после завершения, члены "Общества музыкантов" впервые исполнили его *Stabat Mater*. Сольные партии пели ведущие певцы Национального театра — Э. Эренбергова, Б. Фибихова, А. Вавра и К. Чех, оркестром дирижировал А. Чех. Публика приняла премьеру очень тепло.

На 28 января 1881 года во Временном театре была назначена премьера "Короля и угольщика" во второй редакции, и Дворжак решил написать для Й. Льва новый сольный номер — балладу короля Матиаша. Еще до этого, просмотрев несколько оперных либретто, композитор остановил свой выбор на "Димитрии". С эскизами, однако, он не спешил, тщательно обдумывая замысел и попутно занимаясь другими работами. Так, между 12 февраля и 22 марта он сочинил цикл фортепианных пьес "Легенды" ор. 59. Подобно Славянским танцам, они писались для фортепиано в 4 руки и лишь позже по настоянию Зимрока были инструментованы.

Жанр легенды, близкий жанру баллады (последней присущ больший драматизм), сложился в эпоху романтизма. "Драматической легендой" назвал свою ораторию "Осуждение Фауста" Берлиоз (1846). Несколько ораторий-легенд создал Лист. Среди предшественниц дворжак-овских легенд в чисто инструментальном жанре — две фортепианные легенды Листа, посвященные Франциску Ассизскому (около 1863 года).

"Легенды" Дворжака — произведение лироэпического характера. Десять пьес цикла, содержащего бога-

тую палитру образно-эмоциональных оттенков, скреплены единой линией музыкального развития. Она тянется от интимно-лирических и идиллических образов первых трех пьес к героическому эпосу четвертой и затем через цепь романтически-взволнованных (порой сумрачно-тревожных) и пасторальных образов пятой — девятой пьес возвращается к интимно-лирическому настроению в последней пьесе.

“Легенды” не имеют объявленной программы, но характер и тип развертывания музыки позволяют предполагать, что источником вдохновения для некоторых из них были внемузыкальные импульсы и впечатления. В известной мере эти догадки подтвердились благодаря изысканиям английского музыковеда Дж. Абрахэма: он обнаружил, что мелодии отдельных легенд прямо “ложатся” на поэтические тексты Эрбена. Так, главная тема первой легенды подтекстовывается словами из баллады Эрбена “Клятва дочери” (см.: 64, 200). Простая и строгая мелодия четвертой легенды легко “накладывается” на слова песни Эрбена, посвященной победе гуситов у Домажлиц (цит. по: 49, 48).

Наблюдения Абрахэма интересны с двух точек зрения. Во-первых, они дают ключ к расшифровке содержания пьес. Например, музыка четвертой легенды, овеянная архаическим духом, действительно ассоциируется с суровой и торжественной эпической песней, прославляющей подвиг героев. Во-вторых, изыскания английского ученого показывают, что уже в то время Дворжак прибегал к принципу, который станет основополагающим позднее, при работе над симфоническими поэмами на сюжеты баллад Эрбена. Опираясь на семантику и интонационно-ритмический склад поэтического текста, композитор находил нужный ему тон и характер музыкального образа, а иногда и отдельные приемы изложения (например, вопросо-ответная структура в начале первой пьесы, отражающая диалог в поэтическом первоисточнике, — см. т. 1—10 партитуры).

“Легенды” для фортепиано в 4 руки вышли у Зимрока летом 1881 года с посвящением Э. Ганслику.

Ганслик: «О том, какая из десяти „Легенд“ Дворжака самая прекрасная, будут разные мнения, но одно совершенно ясно: все они прекрасны» (цит. по: 101, II, 124).

Брамс — Зимроку (8 августа 1881 г.): «Приветствуйте Дворжака и скажите ему, что меня неизменно радуют его „Легенды“. Это прелестное произведение, свидетельствующее о завидной — свежей, веселой и богатой — фантазии этого мужа» (цит. по: 101, II, 124).

В отличие от Славянских танцев, оркестровая версия "Легенд" входила в музыкальную жизнь постепенно. 7 мая 1882 года пражская публика познакомилась с первой, третьей и четвертой пьесами. 26 ноября того же года оркестр Венской филармонии сыграл вторую, пятую и шестую легенды (дирижировал Вильгельм Ян). Весь же цикл прозвучал лишь 28 февраля 1907 года.

Вернемся, однако, к весне 1881 года. 5 мая Дворжак начал делать эскизы "Димитрия", закончив их в первых числах ноября. Но дальнейшая работа над оперой, как это нередко случалось у композитора, была прервана.

Дворжак — Гёблу (5 ноября 1881 г.): "Я прочел в газетах, что Хельмесбергер играет мой новый квартет, мне еще неизвестный, *15 декабря!* Что оставалось делать — я вынужден был отложить оперу и приняться за квартет" (39, II, 33).

Когда писалось это письмо, композитор уже заканчивал финал квартета до мажор ор. 61. Одиннадцатый струнный квартет Дворжака — типичный образец зрелой поры его творчества. Ему присущи значительность и яркость музыкальных мыслей, пластичность и соразмерность формы, выразительность и красочность гармонии, богатство фактуры (полимелодическая ткань, разнообразное применение имитационной полифонии), тонкое ощущение камерного стиля. Есть в облике квартета и нечто своеобразное, отличающее его от "сверстников". В квартете не столь отчетливо, как в других сочинениях 70-х — начала 80-х годов, проступает генетическая связь с народными песенно-танцевальными истоками (более всего она заметна в финале, главная тема которого напоминает скочну). До-мажорный квартет выделяется своим классическим обликом, близостью — по духу и по

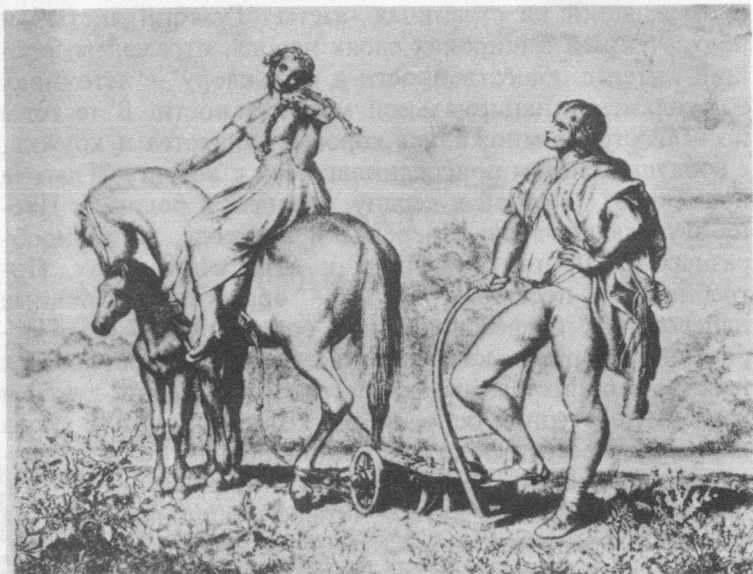
трактовке цикла — традициям венских классиков, прежде всего Бетховена, и отчасти Шуберта (трио скерцо). Может быть, потому, что он предназначался австрийским музыкантам?

Однако ориентация на классические принципы не мешала свободному выявлению его художественной индивидуальности. Это сказалось в трактовке некоторых разделов сонатного аллегро (многотемность и трехчастная структура главной партии, синтетичность коды), в драматургии (вступление репризы на динамической вершине), в тональном плане (значение медиант и плагальности).

Но и по завершении квартета Дворжак опять не смог взяться за оперу: его ждал заказ Временного театра на музыку к пьесе "Йозеф Каetan Тыл" Ф. Ф. Шамберка, выдающегося актера и довольно удачливого, но не очень глубокого драматурга. Пьеса, несущая подзаголовок "Картина из жизни", повествует о трудной судьбе основоположника чешского драматического театра, актера и писателя Й. К. Тыла. В музыке, состоящей из увертюры и девяти номеров, Дворжак ограничился минимумом тематического материала: вся она построена на двух мелодиях — гимнической песни "Где родина моя?"²⁸ и непритязательного народного напева "На этом нашем дворе", который композитор выбрал потому, что в пьесе Тыла "Волынщик из Стракониц" автор толковал его как символ родины. Используя контраст этих мелодий и изобретательно варьируя и развивая их, Дворжак создал мастерский образец сценической музыки, в которой верно отразились умонастроения той поры и ярко запечатлелся сочный колорит и здоровый самобытный дух народной пьесы, какой, по сути, и является драма Шамберка.

3 февраля, накануне рождения Тыла, состоялась премьера пьесы Шамберка с музыкой Дворжака, про-

²⁸ Песня Ф. Шкroupa "Где родина моя?" на слова Й. К. Тыла, впервые прозвучавшая в опере "Дротарь" в 1826 году, приобрела всеобщую популярность и значение национального гимна, каковым (в качестве первой части) она и стала после образования суверенной Чехословакии в 1918 году.



Й. Манес. "Отчизна моя"

шедшая в атмосфере патриотического воодушевления. Горячо было принято и первое исполнение увертюры, получившей после выхода в свет партитуры (у Зимрока) название "Отчизна моя": на Славянском концерте 11 февраля того же года оркестр, руководимый А. Чехом, вынужден был повторить ее на бис. Только 27 февраля, после завершения хорового цикла "Среди природы", Дворжак полностью сосредоточился на сочинении оперы, о которой речь пойдет в следующей главе. "Димитрий" (а это был он) поставил последнюю веху на том отрезке творческого пути композитора, который мы называли "славянским". И вправду никогда — ни прежде, ни потом — славянская тематика, славянская народная поэзия не занимала такое существенное место в творчестве Дворжака, как в 70-е годы. Эти годы демонстрируют также удивительное внимание композитора к культурным запросам и потребностям своих соотечественников. Лозунг "Усердно культивируйте чешскую песню!",

прозвучавший на страницах газеты "Гудебни листы" и подхваченный в широких слоях народа, отражал возросший интерес общественности к фольклору — источнику и фундаменту национальной музыкальности. В те годы по всей стране множились хоровые общества и кружки, с воодушевлением присоединявшиеся к лозунгу "Глагола пражского" "Песней к сердцу, сердцем к родине". Песня звучала повсюду: в деревне и в городе, на разнообразных публичных собраниях и в частных домах. Потребность в песенных жанрах — обработках народных напевов или профессиональных сочинениях — была огромной. Дворжак, как и его коллеги, с радостью шел навстречу общественным запросам: писал песни, дуэты и хоры, литературной основой для которых служили слова народных песен или стихи национальных поэтов, подражавшие стилю народной поэзии. Можно вспомнить, к примеру, Моравские дуэты, Четыре смешанных хора на тексты А. Гейдука и моравской народной поэзии ор. 29, «Из „Букета чешских народных песен“» ор. 41 и «Из „Букета славянских народных песен“» ор. 43 для мужского хора.

Не забывал композитор и о любителях фортепианной музыки и танцевальных жанров. Примеры тому — полонез и полька, написанные для Академического читательского общества, Пражские вальсы, возникшие по просьбе "Народной беседы". А разнообразные фортепианные опусы — Славянские и Шотландские танцы, вальсы ор. 54 и мазурки ор. 56, Эклоги, Пьесы ор. 52 и "Листики из альбома"? Написанные с таким же мастерством, как и сочинения других, "серьезных" жанров, они выполняли большую воспитательную и просветительскую роль — формировали эстетический вкус меломанов, способствовали их музыкальному развитию.

Глава IV

”Димитрий”

Либретто ”Димитрия” (ор. 64) написала Мария Червинкова-Ригрова, дочь Ф. Л. Ригра и внучка Ф. Палацкого. Интеллигентная и весьма образованная для своего времени, Червинкова обладала незаурядными способностями: писала стихи и прозу, рисовала, играла на фортепиано и пела.

С литературными работами Червинковой Дворжака познакомил Вацлав Владимир Зеленый¹. Он принес композитору, искавшему сюжет для оперы, либретто ”Растроенная свадьба” — первый литературный опыт Червинковой, сделанный ею для К. Шебора. Дворжаку либретто понравилось, но вступить тогда (на рубеже 1878—1879 годов) в творческий контакт с Червинковой он не смог, потому что был занят другими сочинениями. Тем временем Червинкова закончила новое либретто — ”Димитрий”. Предназначалось оно тоже Шебору, но композитор так и не приступил к сочинению оперы. Тогда Ф. Л. Ригер, желая помочь дочери, показал его директору Национального театра Я. Н. Майру, а тот, в свою очередь, предложил либретто Дворжаку.

Композитор сразу же прочел его и сообщил Майру, что либретто ему ”очень нравится” и он хотел бы поговорить ”с паном либреттистом” (см.: 78, 341; Майр не

¹ В. В. Зеленый — слушатель философского факультета Карлова университета, музыкант-любитель, рецензент журнала ”Далибор”.



сказал, что автор либретто — женщина). Договорились, что Дворжак навестит Ригра 6 января 1881 года. Встреча с Ригром произвела на композитора очень приятное впечатление и сильно изменила его доселе недружелюбное отношение к лидеру старочехов. Очаровали Дворжака и ум, интеллигентность его дочери².

К сюжету из русской истории Червинкова обратилась не случайно. Она питала особую симпатию к России и русскому народу, восхищалась русской литературой и музыкой, собирала сборники русских народных песен, которые любила петь в семейном кругу. Импуль-

² Роль Ригра в жизни Дворжака в работах некоторых музыковедов оценивается в последние годы более объективно, нежели ранее. В отличие от З. Неедлого, подчеркивавшего пагубное, космополитическое воздействие Ригра на Дворжака, современные ученые на основании документов показали, что Ригер не только не стремился ослабить национальную ориентацию композитора, но, напротив, поддерживал ее (см.: 78). Преувеличивалось и отрицательное влияние Ригра на идейные концепции опер Дворжака, написанных на либретто Червинковой.

сом к написанию либретто о Димитрии послужило знакомство с трагедией чешского писателя Ф. Б. Миковца "Димитрий Иванович", изданной в Праге в 1856 году.

Трагическая судьба Лжедмитрия I, которого Пушкин называл "милым авантюристом" и сравнивал с королем Генрихом IV (см.: 25, 733), произвела на нее сильное впечатление. Заметим, что личность и судьба Дмитрия Самозванца увлекали воображение многих драматургов разных национальностей. Лопе де Вега посвятил ему пьесу "Великий князь Московский, или Преследуемый государь", Ф. Шиллер и Ф. Геббель — трагедии (обе остались незавершенными), П. Мериме — историческое эссе и пьесу "Первые шаги авантюриста". В XVIII—XIX веках возникло несколько драматических произведений русских авторов: трагедии А. П. Сумарокова, В. Т. На-режного и А. С. Хомякова — все с одинаковым названием "Дмитрий Самозванец", драматическая хроника "Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский" А. Н. Островского. Затронул историю Лжедмитрия I и А. С. Пушкин в "Борисе Годунове".

Каждый автор, в той или иной степени воссоздавая историческую реальность, вносил в идейную концепцию и в образ главного героя свои индивидуальные представления, а также отражал характерные тенденции — политические и мировоззренческие — своего времени. Не была исключением в этом смысле и Червинкова.

Изучив исторические и мемуарные источники — немецкие, французские и, конечно, русские (прежде всего "Историю России с древнейших времен" С. Соловьева), — Червинкова написала либретто, которое в основном не расходится с историческими реалиями, но имеет свои особенности. Они обусловлены и концепцией автора, ее субъективными воззрениями, и характеристиками созданных писательницей персонажей, определяющими логику их поведения, поступков. Это касается в первую очередь главного героя оперы Димитрия, в образе которого запечатлены черты как реального прототипа, так и — в еще большей степени — понимание личности Самозванца Червинковой, ее представления о прогрессивном государе.

В чешской литературе о либретто "Димитрия" существуют различные мнения и о концепции автора, и о его трактовке образа Димитрия. А. Штих, например, утверждает, что в либретто нашли отражение славянофильские взгляды и самой Червинковой, и всего семейства Палацкого — Ригра, а также позиция старочехов по отношению к так называемому польско-русскому вопросу, занимавшему умы многих представителей чешского общества XIX века и разделившему его на две противоположные группы. Влияние славянофильства А. Штих видит в трактовке образа Димитрия (как "исполнителя и творца народного блага и, в известной мере, как орудия народа, народной воли") и русского народа с присущей ему верой в "доброго царя" (96, 346, 347). Прорусская позиция в польском вопросе проявляется, по мнению автора статьи, в обрисовке русских как "народных" и "славянских", а поляков — как "дворянских" и "латинских" (96, 349).

С определенным влиянием славянофильских идей на образ русского народа согласиться можно, что же касается Димитрия, то здесь, думается, ближе к истине Я. Бургхаузер, считающий, что Червинкова стремилась воплотить в его образе идеал "просвещенного и справедливого правителя" (50, 44), о котором мечтали многие ее современники, жившие в условиях Австро-Венгерской монархии.

Что же касается характеристики поляков как "дворянских" и "латинских", то нельзя забывать о том, что Димитрия поддерживали именно шляхта и духовенство, связанное с римско-католической церковью, с Ватиканом, и в известной мере выполнявшее ее "задание". Правильнее, думается, говорить о понимании Червинковой смысла исторических событий Смутного времени: попытке польско-литовских магнатов подчинить себе Россию, используя в качестве орудия Самозванца, и реакции подавляющей части русского общества на действия интервентов. Именно в этом аспекте следует рассматривать религиозный и национально-культурный конфликт между москвитянами и поляками, возмущение тем, что Марина Мнишек не желает "быть русской", что

в Кремле — центре православия — служат мессы на латинском языке.

У Червинковой Самозванец — трагический герой. Трагичность судьбы Димитрия она видит в том, что, "достигнув высшей власти" с помощью иноземцев (но также при поддержке широких слоев народа!), он вскоре осознает, что был лишь игрушкой в их руках, и стремится освободиться от их зависимости. Однако, лишившись доверия и покровительства чужеземцев, Димитрий не находит полной поддержки и у соотечественников: родо-витым боярам он был нужен как орудие свержения ненавистного "дворянского царя" Бориса, простой же народ недоволен поведением иноземцев. Их разнузданные действия вызывали озлобление и ненависть москвитян, чем не замедлили воспользоваться заговорщики во главе с Василием Шуйским. Трагический оттенок образу Димитрия придает и то обстоятельство, что он не подозревает о своем самозванстве³. Узнав же об этом от Марины, Димитрий решает завоевать право на престол своими добрыми делами. В конце оперы, когда Марина выдает секрет его происхождения боярам и народу, вызывая злобу одних и смятение других, а Марфа вновь хочет подтвердить, что Димитрий ее сын, он предпочитает гибель дальнейшей жизни во лжи и обмане. Этим, по верному наблюдению А. Штиха, Червинкова подчеркивает моральную чистоту своего героя, одновременно обнажая приверженность этическим воззрениям глубоко почитаемого ею Б. Больцано⁴. Отсюда вытекает и решение финала оперы, где Патриарх — духовный пастырь народа — благословляет убитого, а затем воздаст ему хвалу ("...был добрый царь..."), осознавая чистоту и ве-

³ В последних работах советских историков (30) безоговорочно утверждается, что Лжедмитрием I был беглый монах Чудова монастыря в Кремле Гришка Отрепьев (в миру — галицийский дворянин Юрий Богданович Отрепьев). По-разному толковали отношение Лжедмитрия к своему происхождению. Некоторые полагали, что он верил в свое царское происхождение (Соловьев, Костомаров, Островский). К ним относилась и Червинкова.

⁴ Бернард Больцано — чешский философ, математик, логик и религиозный мыслитель.

личие его души и побуждений⁵. Отсюда же следует и другое: Димитрий Червинковой по своей сути положительный герой, он любит Россию, намерен употребить свои способности и власть на благо родины и народа, на возвышение Руси⁶. Справедливости ради следует заметить, что определенные основания для такого толкования у Червинковой были. Известно, что Лжедмитрий I в период своего недолгого правления провел некоторые реформы (расширил круг людей, участвовавших в управлении государством, улучшил законодательство), намеревался поддержать развитие наук и образования (24, 275). Кроме того, он был демократичен в обращении с простыми людьми, не считал зазорным разговаривать с ними на улице, любил заходить к ремесленникам, лично два раза в неделю принимал челобитные, чего доселе не бывало, и т. п. Стремление Лжедмитрия быть гуманным — царствовать не страхом, как Иван Грозный, а "щедротами и милостью" — подчеркивает (вслед за некоторыми историками) и Островский (22, 37). Вероятно, именно эти черты в характере и поведении Самозванца располагали к нему некоторых писателей, в том числе Червинкову.

Весьма облагорожено у Червинковой и отношение Димитрия к Ксении Годуновой⁷, к которой он питает чистую и возвышенную любовь и которая, по верному наблюдению Я. Бургхаузера (50, 48—49), в его сознании неотделима от родины и всего русского, в отличие от Марины Мнишек, олицетворяющей Польшу.

⁵ Такой точки зрения придерживается и А. Штих (96, 344—345), по праву оспаривающий трактовку И. Ф. Бэлзы, согласно которой Самозванец пошел на гибель, "разочаровавшись" в русских людях (2, 236), или Я. Бургхаузера, который объясняет поступок Димитрия смертью Ксении, ибо без нее жизнь потеряла для Димитрия смысл (50, 46—47). Последний аргумент неубедителен еще и потому, что в первой редакции Ксения не умирает и эротический мотив не акцентируется.

⁶ Такие же мысли вкладывает в уста Димитрия и А. Н. Островский: "Я обещаю прославить Русь и вознести высоко..." (22, 42).

⁷ Как известно, Лжедмитрий, прослышав о красоте Ксении, сделал ее своей наложницей, а позже, когда Марина узнала об их связи, — выслал дочь Годунова в дальний монастырь.

В меньшей мере, но тоже приукрашен образ Шуйского, который, по меткому замечанию Пушкина, "представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера" (25, 733) и которого Карамзин называет "честолюбивым, лукавым и смелым" (9, 95). Плетя в личных целях интриги против Димитрия, он временами скорбит о судьбе русской земли (монолог из I акта). В его уста либреттистка вкладывает и рассуждения о непостоянстве настроений народа, то восхваляющего, то проклинающего Бориса Годунова (в том же монологе).

Наиболее близки историческим прототипам Ксения Годунова и Марина Мнишек, в образах которых Червинковой удалось выразить правду характеров. Подобно пушкинской, Марина в либретто "Димитрия" — "странная красавица", одержимая "только одной страстью — честолюбием, но до такой степени сильным и бешеным, что трудно себе представить" (25, 732). Ради достижения царской власти она готова на все. Поэтому, когда Димитрий, поняв ее натуру и почувствовав к ней охлаждение, собирается оставить ее, Марина, не колеблясь, идет на убийство соперницы — Ксении.

Близок пушкинскому и образ Ксении — "голубки чистой", трагическая судьба которой манила воображение некоторых художников⁸. (Заметим, что она была не только настоящей красавицей, но и одной из искуснейших мастериц XVII века по художественному шитью, а также автором поэтических песен; см.: 8, 50.)

В трактовке Марфы⁹ Червинкова близка Шиллеру и Миковцу (50, 50), а из русских авторов — Островскому. Главным мотивом ее поступка — признания Самозванца сыном — является желание отомстить за все пережитое и вновь возвыситься. Некоторые исторические неточности либреттистка допускает в отношении Басманова и Патриарха. Что касается последнего, то в I акте имеется в виду патриарх Иов, в III и IV актах — Игнатий, заме-

⁸ К. Маковский изобразил Ксению, на глазах которой убивают ее мать и брата, а Н. Неврев — как ее приводят к Самозванцу (8, 55).

⁹ После убийства царевича Димитрия его мать, Марию Нагую, заставили уйти в монастырь, где она приняла имя Марфа.

нивший Иова после прихода к власти Димитрия. Червинкова слила обоих в одном лице, не желая, видимо, увеличивать число участников трагедии. Эта деталь носит, впрочем, второстепенный характер. Историческая неточность, связанная с Басмановым: в опере он "переживает" Димитрия, хотя на самом деле его убили раньше. Но и это тоже несущественное отступление, не влияющее на смысл и ход событий.

С точки зрения законов жанра и литературного стиля либретто "Димитрия" представляет собой один из лучших образцов чешской оперной литературы¹⁰. В нем есть логично развитая сюжетная линия, идейный и драматургический конфликт, яркие персонажи — главный герой (Димитрий) и его антагонист (Шуйский), два контрастных женских образа: Ксения и Марина (последние заставляют вспомнить такие пары, как Эльза и Ортруда из "Лоэнгрина" Вагнера или Аида и Амнерис из "Аиды" Верди). В либретто "Димитрия" — и это одно из его достоинств — большое внимание уделено образу русского народа, показанного в разных социальных слоях и эмоциональных состояниях. Это свидетельствует о следовании традициям русской оперной школы, и в частности Глинки, оперы которого Червинкова хорошо знала.

"Димитрий" имеет две основные редакции. Над первой Дворжак работал более года, готовя ее к открытию Национального театра. Но не успел. 11 июня, когда он еще делал эскизы, состоялось предварительное открытие храма национальной культуры. В этот день на сцене шла "Либуше" Сметаны, девять лет ожидавшая священного для всей страны часа. Дворжак, конечно, присутствовал на спектакле, ставшем праздником для всей нации. Окончательное открытие театра планировалось на 11 сентября. Но тут произошло непредвиденное: 12 августа театр сгорел. Чехи восприняли гибель театра как национальное несчастье. Опять по всей стране начался сбор средств на постройку нового здания. Дворжак, скорбевший вместе со всеми (выше говорилось, что он дал два концерта, сбор с которых пошел на строи-

¹⁰ Об этом пишут многие современные чешские авторы (см.: 50; 78; 96).

тельство театра), даже сбавил темп работы над оперой и не торопился кончать ее¹¹. Отвлекали от "Димитрия" и другие дела. Тем не менее сочинение оперы доставляло композитору истинную радость.

Дворжак — Червинковой (29 июля 1882 г.): «Сейчас я как раз „нахожусь“ в сцене, где Марфа приходит, чтобы поклясться. Таким образом, если Бог даст, через несколько дней опера будет готова. Это был поистине тяжелый труд. *Но еще никогда ни над одной оперой я не работал с такой любовью и воодушевлением...*» (39, II, 309—310; курсив мой. — В. Е.).

Репетиции оперы начались в сентябре 1882 года и проходили не совсем гладко. Причина тому — решение дирекции готовить одновременно две оперы: "Димитрия" и "Чертову стену" Сметаны. Помимо того, что постановка обеих опер требовала больших финансовых затрат, главные партии в них были поручены одним и тем же певцам, которые буквально выбивались из сил. Несколько раз переносилась дата премьеры. Наконец, перед самой премьерой случилась беда: у исполнителя партии Димитрия Антонина Вавры внезапно скончалась жена, и пришлось срочно вводить нового певца.

Дворжак — Козанку (4 октября 1882 г.): «В воскресенье должны первый раз давать „Димитрия“, и меня очень беспокоит, как все получится. Я все поджидаю Вавру из Парижа: он бы эту партию спел лучше. С этим Соукупом одни мучения: то ли он эту партию одолеет, то ли она его...» (39, II, 317).

Наконец 8 октября в помещении Нового чешского театра состоялась премьера¹². Кроме В. Соукупа участ-

¹¹ Эскизы писались с 8 мая по 14 октября 1881 г., партитура (с перерывами) — с 11 ноября 1881 по 16 августа 1882 г., увертюра, сочинявшаяся по обыкновению в конце, — между 5 и 23 сентября 1882 г. Клавир оперы композитор делал сразу после завершения партитуры (см.: 91).

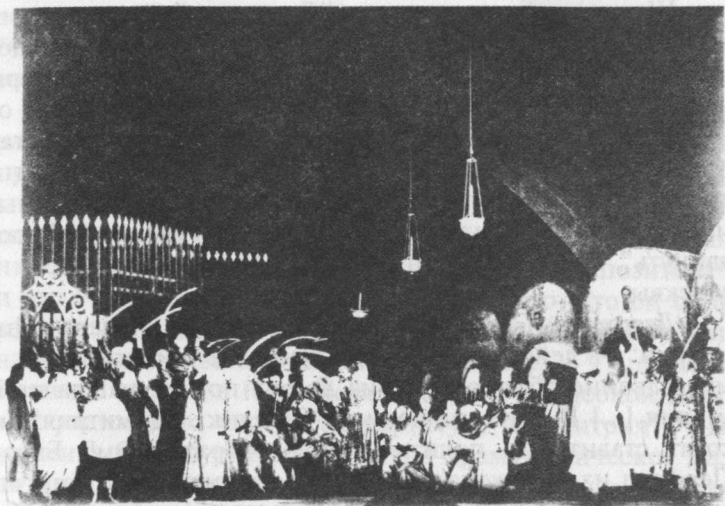
¹² Известные чешским исследователям источники не позволяют точно установить, в каком виде исполнялась опера на премьере. По дневниковой записи Червинковой можно предположить, что она игралась 8 октября полностью, ибо спектакль продолжался почти до 11 часов вечера. Однако уже для второго представления "Димитрий" был сильно сокращен (около часа музыки). См.: 91, II.

вовали следующие певцы: Э. Эренбергова (Марфа), М. Ситтова (Марина), И. Рейхова (Ксения), Й. Лев (Шуйский), Ф. Гинек (Басманов), Ф. Коубек (Патриарх) и др. Дирижировал оперой М. Ангер, постановку осуществил Ф. Колар. Спектакль прошел в торжественной обстановке, при большом стечении публики, горячо принимавшей оперу.

Червинкова: "Театр был переполнен [...] Костюмы были просто великолепны, спектакль удачный. После первого действия раздался гром аплодисментов. Дворжак вызывали. Особенно громкие аплодисменты [были] после второго действия. Вызывы повторялись после каждого акта" (38, 243—244).

Дворжак радовался, что на премьеру приехали Ганслик и Зимрок (а на третий спектакль — Бок). От того, понравится ли им "Димитрий", зависела его судьба на зарубежных сценах, где композитору очень хотелось видеть свое любимое детище. Казалось, что ситуация складывается благоприятно. 17 октября 1882 года в венской газете "Нойе фрайе прессе" вышла обширная статья Ганслика, где давалась весьма высокая оценка оперы. В ней содержался лишь один упрек: критик считал натуралистичным убийство Ксении. Дворжак, внимательно прислушивавшийся к критике своих сочинений, решил внести изменения в либретто. Поэтому после восьми спектаклей (как было обусловлено договором с театром) Дворжак снял "Димитрия" с репертуара и занялся переделкой IV акта, попросив предварительно Червинкову изменить текст либретто. Червинкова предложила такой вариант: Марина, следившая за Димитрием, подслушивает его разговор с Ксенией, которая отвергает брак с царем, собираясь уйти в монастырь. Узнав, что Ксения невиновна, Марина отказывается от мысли убить ее, решив мстить одному Димитрию.

Для нового текста Дворжак сочинил и новую музыку, вычеркнув при этом сцену над убитой Ксенией. Кроме того, композитор сильно сократил увертюру, оставив лишь медленное вступление и дополнив его но-



“Димитрий” в пражском Национальном театре

вым заключением¹³. Этой работой Дворжак занимался, вероятно, перед новой постановкой оперы (см.: 91, 13).

Переделанный “Димитрий” прозвучал 20 ноября 1883 года как третий праздничный спектакль в честь открытия вновь отстроенного Национального театра. Главную партию на этот раз пел недавно приглашенный в труппу итальянский тенор Карло Раверта, Шуйского — Л. Стропницкий, Патриарха — В. Геш. В роли поляка Неборского впервые выступил Богумил Бенони — будущая звезда чешской оперы. Остальные исполнители, включая дирижера, были те же. И в этой редакции “Димитрий” шел с большим успехом.

Как уже говорилось, Дворжак мечтал увидеть оперу на зарубежных сценах. Поэтому в первой половине 80-х годов он попросил немецкую поэтессу Оттилию Малиб-

¹³ Первоначально она имела форму развернутого сонатного аллегро, основанного на темах Димитрия и Ксении (главная и побочная партии). Эти темы композитор включил и в новое заключение. Партию первого варианта увертюры в 1946 году выпустило музыкальное отделение “Умнелецкой беседы”.

рок-Штилер сделать перевод "Димитрия" на немецкий язык¹⁴. В 1888 году перевод был готов, к полному удовлетворению композитора. Однако до постановки оперы ни в Мюнхене¹⁵ (см. ниже письмо Дворжака Зимроку от 16 марта 1888 г.), ни в Гамбурге, где за нее хлопотал Х. Бюлов¹⁶, познакомившийся с "Димитрием" в 1886 году во время посещения Праги, дело не дошло. Тщетными оказались и усилия Ф. Л. Ригра, пытавшегося "продвинуть" оперу на сцены Вены, Пешта, Петербурга и Москвы.

Дворжак — Зимроку (16 марта 1888 г.): «Опера „Димитрий“ — действительно мое любимое произведение, и мне вдвойне обидно, что она до сих пор не нашла признания [...] В Вене, пишет мне Ганслик, „Димитрия“ не хотят ставить по политическим соображениям!! Барон Перфалл из Мюнхена вернул мне партитуру, потому что ему не понравилось либретто, Поллини (из Гамбурга. — В. Е.)... также не проявил охоты...» (39, II, 318).

Лишь в 1892 году "Димитрия" услышала венская публика, но в исполнении труппы пражского Национального театра, принимавшего участие в Международной музыкальной и театральной выставке, где вместе с "Далибором" Сметаны и "Сватовством Пелопы" Фибиха он представлял музыкально-сценическое искусство Чехии. Однако единодушного признания "Димитрий" не

¹⁴ К этому времени, а точнее к лету 1885 года, относятся и новые переделки в "Димитрии", вызванные надеждой на постановку оперы в Мюнхене. Дворжак пишет новое вступление ко II акту, новую арию Димитрия в III акте (в фа-диез мажоре), вносит изменения в инструментовку и в вокальные партии (для удобства исполнителей или для большего эффекта).

¹⁵ На международном коллоквиуме, посвященном темам "Аккордика и гармония Дворжака. Дворжак и Германия" (Прага, 1989), одна из его немецких участниц объясняла долгое неприятие музыки (и особенно опер) чешского композитора в Мюнхене царившим там культом Вагнера.

¹⁶ *Бюлов — Дворжаку* (14 октября 1887 г.): «Вашего „Димитрия“ я давно и очень горячо рекомендовал г. директору Поллини... Однако он, о чем я совершенно не догадывался, купил сметановского „Далибора“[...] Будем надеяться, что отложено, не значит отвергнуто. От дирижирования „Далибором“ я отказаться не могу, чтобы не вышел новый скандал... Хотя ради Вашего „Димитрия“, которого в художественном отношении я ставлю выше, я бы пошел на риск...»(40).

завоевал. Публика приняла оперу хорошо. Особенно большой успех выпал на долю В. Флорянского — Димитрия и Б. Фёрстеровой-Лаутереровой — Ксении.

Что касается самой оперы, то оценки прессы были разноречивыми. Часть газет, в том числе "Нойе фрайе прессе", упрекали "Димитрия" в недостатке "драматической жизни" (см.: 87, 369). Дворжак на венских спектаклях не присутствовал. Отзывы прессы, присланные ему позже друзьями, больно задели композитора¹⁷, и это стало одной из главных причин того, что он снова вернулся к опере. Время на переработку оперы у него нашлось лишь весной и летом 1894 года: с 9 апреля по 31 июля частью в Нью-Йорке, частью в Высокой Дворжак радикально переписал партитуру "Димитрия"¹⁸. По мнению О. Шоурка, музыкально-драматургическое развитие в новой редакции стало компактнее, динамичнее, мелодика вокальных партий приблизилась к речевой интонации, местами выразительнее и красочнее стала

¹⁷ Так, рецензент "Экстрапоста" писал: "Мы ожидали услышать много народных славянских мотивов. К немалому нашему разочарованию, он (Дворжак. — В. Е.) придерживается тех же течений современной музыки, что и все остальные немецкие, итальянские, французские, английские и испанские композиторы. У него отчетливо ощущается влияние Мейербера, Вагнера, Верди, Гуно, Массне и др. Его речь — всемирный язык, лишенный характерного национального своеобразия" (см.: 87, 367). "Международный характер" оперы Дворжака отмечали и референты "Парламентера" и "Альгеймайне Кунст-кроник" (см.: 87, 367, 368). Обоим критикам нельзя отказать в верности наблюдений, касающихся жанра и стиля оперы Дворжака, близкого стилю исторической романтической оперы, использования "слов" и "выражений" из интонационного фонда эпохи. Это понятно: привычное, знакомое узнаётся легче. Странно другое: оба рецензента не услышали славянских мелодий и ритмов (русских, чешских, польских), рассеянных в партиях хора, Ксении, Димитрия, Марины, не заметили и типично дворжаковских оборотов во всех компонентах музыкального языка. Вызывает недоумение и противопоставление в некоторых статьях "Димитрия" и "Проданной невесты" — произведений совершенно отличных и по сюжету, и по жанру. Логичнее в этом случае сравнивать "Димитрия" с "Далибором" Сметаны, в стилистике которого также заметно сходство с операми своего времени, в частности Вагнера.

¹⁸ М. Поспишил, основательно изучивший материалы обеих редакций, пишет, что вторая представляет собой по сути новую оперу на тот же, местами сокращенный, текст (91, 15).

инструментовка. В то же время выпало много прекрасной музыки, в том числе отдельные номера, отсутствие которых нанесло ущерб характеристике образов, а в известной мере и концепции оперы (например, снятие монолога Димитрия в I акте).

После премьеры "Димитрия" в новой редакции (7 ноября 1894 года в Национальном театре под управлением М. Ангера) высказывались сомнения в необходимости столь радикальных изменений. Хвала, например, писал, что, может быть, было бы лучше сочинить новое произведение. Дворжак не соглашался.

Дворжак — Гёблу (10 декабря 1894 г.): «Я знал совершенно точно, что в этом новом одеянии опера выиграет. Знал также, что мне это будет стоить большого труда, но я сделал это [...] С паном Хвалой я не могу согласиться [...] Разве Бетховен не переделывал „Фиделио“ и другие, оркестровые, произведения по нескольку раз и ведь на пользу? А Сметана „Проданную невесту“!...» (39, III, 328).

Несмотря на горячность, с какой Дворжак отстаивал вторую редакцию оперы, отношение к ней со временем у композитора изменилось.

Замрзла: «В некоторых кругах выражают сомнение в том, действительно ли Дворжак желал постановки „Димитрия“ в первоначальном виде („Народ[ни] див[адло]“, 1 мая 1906 г.). Не знаю, говорил ли кому-то маэстро что-нибудь в этом роде; но могу засвидетельствовать, что в разговорах он неоднократно [...] и вполне определенно выражал свою волю поставить „Димитрия“ в первоначальной редакции» (см.: 41, 317).

Такой случай представился в 1904 году, когда "Димитрия" пожелали поставить в Пльзни. Основой этой постановки стала авторизованная копия партитуры первой редакции, в которую дирижер Антонин Котт добавил — по рекомендации или с согласия композитора — из второй редакции арию Шуйского и его сцену с Ксенией из I акта, весь III акт и арию Ксении из IV акта (1-е явление). Таким образом, Дворжак, по меньшей мере, уравнивал в правах обе редакции, допустив их смешение (см.: 91).

По этому пути пошел позже и К. Коваржовиц, в 1906 году осуществивший новую постановку "Димитрия" в Национальном театре (1 мая), а затем сделавший на ее основе фортепианное переложение¹⁹, выпущенное музыкальным отделением "Умнелецкой беседы" (1911 и 1941)²⁰.

Драматургия "Димитрия" отличается многоплановостью. Линия сквозного действия связана в опере с главным героем, с его стремлением царствовать на благо народа и с его отношением к Ксении. Силы контрдействия представлены двумя группами: Шуйский с заговорщиками и Марина с поляками (после того как она узнала о намерении Димитрия порвать с ней).

I акт, развертывающийся на Красной площади, содержит завязку действия (весть о появлении "сына" Ивана Грозного) и начало экспозиции главных персонажей (русского народа, Димитрия, Шуйского, Ксении и Марины). Во II акте²¹ показывается вторая линия контрдействия (Марина и поляки) и происходит первое столкновение русских с поляками, а также первое разногласие между Димитрием и Мариной. Здесь же дается более развернутая характеристика Шуйского и заговорщиков. В III акте (снова в Кремле) получает дальнейшее развитие конфликт между русскими и поляками и между Димитрием и Мариной. В IV акте (место его действия — подворье дома Шуйского) достигают апогея столкнове-

¹⁹ Помимо правок в тексте (перестановка и замена слов) и связанных с этим изменений в мелодике вокальных партий, включения коротких фрагментов из редакции 1894 года, Коваржовиц произвел ряд купюр и исправлений: снял арию-рассказ (о происхождении Димитрия) Марины в III акте, сократил и переделал терцет Марфы, Димитрия и Басманова в I акте (6-е явление), сжал оркестровую постлюдю в финале первой картины II акта, арию Ксении во 2-й картине того же акта и дуэт Димитрия и Марины в III акте. — При анализе оперы автор опирается на клави́р Коваржовица (изд. 1941 г.) и на полную первую редакцию, восстановленную М. Поспишилом, который любезно предоставил ксерокопию фортепианного переложения автору настоящей книги.

²⁰ Клави́р "Димитрия" в первой редакции издал Э. Старый в 1886 году.

²¹ Во II акте две картины; действие первой происходит в Кремле, второй — там же, в Успенском соборе.

ние противоборствующих сил (гибель надежд Димитрия, месть Марины и выступление Шуйского, на этот раз увенчавшееся успехом) и происходит развязка личной и жизненной драмы героя (отказ Ксении стать женой Димитрия и его смерть).

Яркое воплощение нашел в музыке "Димитрия" конфликт между русскими и поляками, который Дворжак решил — думается, не без влияния "Жизни за царя" Глинки (как в свое время Мусоргский в "Борисе Годунове") — посредством противопоставления разнонациональных интонационно-жанровых начал. Музыкальная характеристика русского народа выдержана в духе староцерковных песнопений, которые Дворжак специально изучал в период сочинения оперы. Для воплощения же образов поляков композитор применил выразительные средства танцевальных жанров польского фольклора, и прежде всего мазурки. На столкновении этих музыкальных "сфер" построены ансамблевые и хоровые сцены во II и III актах оперы. С наибольшей силой раскрыт интонационно-драматургический конфликт в сцене бала из II акта:

17 [Allegro vivace]

Поляки

tak u nás jen tan_čí, tak u nás jen tan_čí,

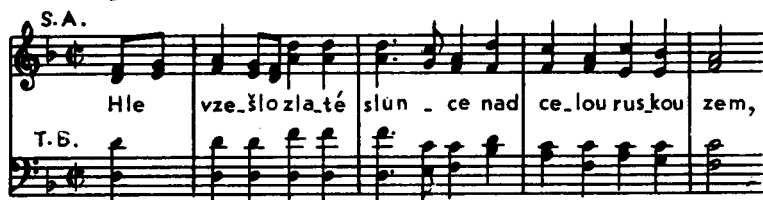
Русские

na vzdo_ry k vla - sti zda - ru při - pl -

Образ русского народа, воссозданный Дворжаком с большой любовью, показан в разных ипостасях. Сдержанно-печальная музыка первого хора, идущая в сумрачном до миноре, правдиво выражает состояние подавленности и тревоги, владеющих душами русских людей и вызванных нахлынувшими событиями: смертью царя Бо-

риса, появлением неизвестного претендента на русский престол, войной и тягостной неизвестностью. Когда Патриарх и Шуйский призывают народ поклясться в верности Федору Годунову, в толпе вспыхивают разногласия: одни славят Федора, другие отвергают сына "тирана и великого грешника" и поддерживают Димитрия. Дело доходит до прямой стычки. Но стоило появиться Басманову (предводителю русских войск, перешедшему на сторону Димитрия) и сообщить, что нового царя признала вся Русь, как народ с воодушевлением приветствует это сообщение. Его радость по поводу того, что в Московии есть "настоящий царь" и что теперь наступит "пора покоя", выражена в энергичной маршевой теме:

18 *Tempo di Marcia*



Еще полнее эти чувства русских людей раскрыты в финале I акта — в эпизоде, где Марфа "узнаёт" Димитрия. Дворжак использует здесь и преображенную мелодию первого хора (она идет в оживленном движении, — с. 84 клавира и далее), и величавый лейтмотив Димитрия-царя (на словах "Царица его признаёт", — с. 94 и далее). Разнообразием отличается характеристика русского "лагеря" и в III акте. Здесь и короткий славильный хор, вызывающий в памяти аналогичные эпизоды из опер русских композиторов (в более развернутом виде он будет завершать ансамблево-хоровую сцену III акта). Здесь и энергичные реплики, в которых народ одобряет решение думы о казни заговорщика Шуйского. Здесь, наконец, и кантиленное пение, содержащее горячую просьбу к царю защитить народ и православную веру от посягательств чужеземцев.

Русские люди активно участвуют и в других массовых сценах, выражая свое отношение к происходящим событиям. Например, в 3-м явлении III акта вместе с

поляками и другими действующими лицами они живо откликаются на приход Ксении, горячо просящей помиловать Шуйского, и с сочувствием говорят о "несчастной девушке" (с. 219, 223—224). Хор русского народа завершает и всю оперу. Теперь это молитва ("Господи, помилуй"), выдержанная в духе псалмодии. Примечательная деталь: в первом варианте либретто в уста народа были вложены также слова сожаления о погибшем "добром царе". Композитор поручил их только Патриарху и Басманову. Видимо, он хотел подчеркнуть, что народ молится не столько об убитом Димитрии, сколько о своем неизвестном будущем, прося Бога защитить его от новых напастей и бед²². Дворжак подчеркивает эту мысль и чисто музыкальными средствами: фоном для хора-молитвы служит варьированная мелодия из первого хора народа, в котором выражались его подавленность и тревога (эта мелодия появилась в оркестровом вступлении к хору и красной нитью проходила через весь I акт²³).

Из действующих лиц наиболее полно обрисованы главные герои — Димитрий, Ксения и Марина.

Димитрия авторы оперы показывают не только как властителя, но и как страдающего человека. Его характеристика включает в себя кроме развернутой вокальной партии два лейтмотива: трагической судьбы героя и Димитрия-царя, его величия и власти. Первый экспонируется в увертюре и затем в том же мрачном тональном "одеянии" (ми-бемоль минор) проходит в IV акте в момент краха личной судьбы героя (с. 302 и далее):



²² Примерно в таком же роде толкует заключение оперы и Я. Бургхаузер. По его мнению, оно «...говорит совершенно ясно: „Погиб тот, на кого мы надеялись как на доброго государя. Что теперь будет? Господи, смилуйся [над нами]!“» (50, 50).

²³ Правда, повторение мелодии имеет важное конструктивное значение, создавая тематическую арку между началом и концом оперы. Может быть, соображения композиционного характера здесь преобладали?

Второй неоднократно появляется на протяжении оперы в оркестре, в вокальных и хоровых партиях, отражая определенный смысловой контекст²⁴:

20 [Largo]



Важное место в характеристике Димитрия занимает монолог из I акта, в котором изложено кредо царя и ярко выражены его патриотические чувства. Славя Кремль, символ родной отчизны, он обещает "царствовать на благо народа" и "множить славу России". Речь Димитрия проникнута величаво-благородными интонациями, которые в оперной лексике XIX и XX веков нередко использовались для обрисовки царствующих особ. Примечательна и тональная окраска монолога — ре-бемоль мажор, который Дворжак любил применять для создания величественных, возвышенно-светлых, восторженно-лирических образов или настроений душевного очищения и умиротворения ("Песни любви", "Голубок", "Русалка", Девятая симфония):

21 L'istesso tempo

Дим.



Любовь Димитрия к России раскрывается также в диалоге его с Мариной из II акта, где он просит ее "во всем быть русской", в монологе из III акта, когда он останавливает ссору русских и поляков ("Я прекращу эти проклятые распри — по всей Руси святой должен

²⁴ Так, он проходит в I акте в партии Басманова на словах "Слушай меня, Москва, вся земля признала Димитрия" (с. 41), в сцене признания Марфой "сына" (в партиях Димитрия, Марфы и хора в финальной сцене того же акта), при появлении Димитрия в IV акте (с. 298, 300—301), на его словах "Я здесь царь..." (с. 305) и др.

воцариться мир”) и в другом коротком высказывании из того же акта, в котором он клянется ”хранить святую веру своих отцов”. Во всех этих отрывках его музыкальная речь, основанная на напевной декламации, порой переходящей в ариозное пение, исполнена достоинства и искреннего волнения.

Димитрия-человека, его душевные сомнения и разочарования, чувства к матери (Марфе) Дворжак рисует иными красками: распевным, нередко песенным, мелосом, проникнутым душевным теплом. Таковы, к примеру, его высказывания в дуэте с Марфой в I акте (”Бедная моя матушка”, с. 72), его до-минорное ариозо в Успенском соборе, у гробницы Ивана Грозного²⁵ (2-я картина II акта), когда он размышляет о превратностях судьбы и человеческих стремлений (”Приобрести трон и власть было моей величайшей мечтой, и чем же стала эта блестящая жизнь? Миражом и простым обманом! В борьбе с изменой и врагами, окруженный льстецами, я живу на своей вершине одинок и нелюбим!” — с. 141—142 клавира):



И наконец, иным, но, пожалуй, более традиционно-романтическим героем предстает Димитрий в любовных сценах: в арии из III акта и в эпизодах с Мариной и Ксенией. Так, типичный образец романтической лирики XIX века являет собой ария Димитрия из начала III акта,

²⁵ Здесь либреттистка, возможно ради удобства сценического действия, допустила фактическую неточность. Она ”поместила” могилы Ивана Грозного и Бориса Годунова в Успенский собор. На самом деле могила Грозного находилась тогда (и находится ныне) в Архангельском соборе. Борис Годунов был похоронен в церкви Св. Михаила, откуда после воцарения Димитрия его перенесли в девичий монастырь Св. Варфоломея на Сретенке — к могилам Федора и Марии. Позже, когда трон захватил В. Шуйский, останки всех Годуновых перевезли в Троице-Сергиеву лавру.

в которой он вспоминает о встрече с Ксенией. Мелодия ее пронизана характерными для интонационного словаря эпохи восходящими оборотами, секвентными повторами мотивов, восторженными скачками-восклицаниями. (С подобной музыкальной лексикой можно встретиться и в других сочинениях Дворжака, например, в вокальных циклах "Кипарисы" и "Песни любви", в медленной части Седьмой симфонии и др., что говорит о характерности ее и для стиля чешского мастера.) И в этих эпизодах, особенно в дуэтах и диалогах с дочерью Годунова, в партии Димитрия много красивой выразительной музыки, полной лирической экспрессии и душевной чистоты, присущих интимным высказываниям Дворжака.

Драматизма исполнена сцена, где Марина открывает Димитрию "секрет его царского происхождения". Он потрясен. Но после некоторого раздумья решает остаться у власти, чтобы предотвратить "свары и кровопролитие". В то же время новость, сообщенная Мариной, освобождает Димитрия от обязательств по отношению к чужеземным покровителям: "Я не обязан вам ничем, вы обманули меня!" — бросает он Марине, намереваясь порвать связывающие их узы. Здесь его партия выдержана в характере мелодизированного речитатива, отдельные обороты которого выделяют твердость и решительность тона Димитрия.

В финальной сцене, видя, что его надежды на поддержку народа не оправдались, он гордо идет на смерть. Твердо, хотя и с оттенком горечи и боли, звучат последние слова героя, обращенные не только к Марфе, но и ко всем остальным: "Не клянись! Я не хочу трона обманом":

23



Ne_pří - sa_hej! Já ae_chci trů_nu pod_vo_dem.

Самые проникновенные страницы оперы композитор посвятил наряду с русским народом Ксении. Как и некоторые лирические излияния Димитрия, ее вокаль-

ная партия овевана чисто славянской задушевностью и напевностью. Грустную песню напоминает ее первая ария из 2-й картины II акта, в которой она жалуется на свою горькую долю. Простотой и безыскусностью мелодии, ладовыми переливами (фа мажор — ре минор) она восходит к чешскому и, шире, славянскому фольклору. По настроению и интонационному облику ария Ксении предвосхищает лирические излияния Русалки — героини более поздней дворжаковской оперы, которой Ксения близка своей душевной чистотой и беззащитностью перед силами зла, своей несчастливой любовью и трагичностью судьбы.

Помимо арий и ансамблей, Ксения, как и Димитрий, имеет лейтмотивную характеристику — напевную мелодию, часто звучащую в тембре деревянных духовых инструментов (гобая, флейты и др.). Лейтмотив Ксении выступает в двух главных вариантах: скорбном (с хроматическими изломами в мелодии, с обостренной гармонией и ритмом) и светлом (в мажоре, в более спокойном ритме):



Первый вариант появляется в начале увертюры вслед за лейтмотивом трагической судьбы Димитрия, символизируя неразрывность героев и безнадежность их любви, а затем в IV акте, в описанной выше сцене, где Ксения отказывается быть женой Димитрия, заявляя о своем решении уйти в монастырь. Второй вариант проходит в заключении увертюры, создавая спокойное уми-

ротворенное завершение, и в оркестровой постлюдии оперы. Он неоднократно возникает также в сценах Ксении с Дмитрием и в других эпизодах оперы, напоминая о героине. Композитор использует лейтмотив Ксении и как "строительный материал" для вокальных и оркестровых фрагментов. Так, бóльшая часть второй арии Ксении из начала IV акта построена на интонациях ее лейттемы.

Марина, так же как ее соотечественники (Неборский, Бучинский, ее свѣта), охарактеризованы ритмоинтонациями польских танцев, как правило, мазурки. Наиболее показательна в этом смысле ее ария из II акта "Пусть раздаются зажигательные звуки мазурки":

25 *Allegro vivace*



В партии Марины Дворжак нередко применяет колоратурные украшения, которые служат выражению то ликования и восторга героини, то ее раздражения и гнева. И лишь в одной сцене музыкальный облик партии Марины резко меняется. Разоблачив самозванство Дмитрия и видя его гнев, Марина понимает, что зашла слишком далеко, и пытается заверить царя в искренности своих чувств к нему, обещая стать русской. В вокальной партии героини появляются жалобно-просительные интонации. (Это еще раз свидетельствует о желании Дворжака избегать однозначности, одноокрасочности в характеристике действующих лиц, психологически правдиво рисовать их душевные движения.)

Более или менее подробно обрисованы остальные персонажи — Марфа, Шуйский, Патриарх. Царица-мать Марфа имеет довольно развитую вокальную характеристику в I и IV актах, где она выступает в диалогических эпизодах с Дмитрием и в ансамблевых — с другими участниками действия. С большой выразительностью воплощены переживания Марфы в I акте, переданные то распевными речитативными интонациями, тонко фик-

сирующими смысловые и эмоциональные нюансы текста (реакция на патриотические высказывания Димитрия, первая встреча с ним, неузнавание), то размашистыми и энергичными мелодическими фразами, характерными для ариозного пения (созревание решения признать Димитрия, чтобы почувствовать себя отмщенной и вновь возвыситься). Психологически достоверно показывает Дворжак растущее сближение и единение Марфы и Димитрия, передавая Марфе "его" интонации, а затем — лейтмотив царского величия.

Драматична партия Марфы в последнем акте, где в ее душе борются жалость к Димитрию, желание сохранить ему жизнь и боязнь согрешить ложной клятвой. Начальные фразы ее диалога с Димитрием, изложенные в "темном" ля-бемоль миноре — тональности, часто привлекаемой композиторами для воплощения скорбных чувств, — проникнуты страданием:

26 *Andante sostenuto*

Ó Bo - že, Bo - že můj, ó Bo - že, Bo - že můj,
ach, jakž jen mo - nu k sa - mé - mu Bo - hu
pří - sa - hat na kříž tvůj!

В дальнейшем Дворжак вводит в партию Марфы широкие мелодические распевы, усиливающие эмоциональную насыщенность ее речи.

В музыкальной обрисовке Шуйского композитор выделяет такие черты характера, как коварство, злобность и изворотливость. Не случайно его вокальная партия, содержащая, помимо высказываний в ансамблях,

два монолога (в I и III актах), строится преимущественно на оперной скороговорке и декламационном мелосе. (В музыкальном отношении она более традиционна, чем партии других персонажей.) Выразительны некоторые лаконичные "замечания" героя, например реплика в сторону в сцене признания Марфой "сына", вносящая диссонанс в атмосферу всеобщего ликования ("За сына его выдает, самозванца признаёт..."). Контрастом врывается голос главного противника Димитрия и в могучее, светлое звучание вокального ансамбля и хора, славящих царя, в финале того же акта.

Речи Патриарха, в соответствии с положением персонажа, исполнены чувства собственного достоинства и сдержанности, что отражается в плавности и спокойствии его вокальной партии, порой приобретающей патетический оттенок.

В композиции "Димитрия" Дворжак использует принцип сквозного развития, по мере надобности органично включая в непрерывный поток музыки отдельные номера — монологи, арии, ансамбли, хоровые эпизоды. Единства изложения композитор добивается и гармоническими связями, и продуманным тональным планом целого и отдельных актов, и симфоническим развитием, реализованным в первую очередь в оркестровой партии, а также — в определенной мере — и в вокальных партиях. Помимо лейтмотивов, которые Дворжак ввел в ограниченном количестве, существенную роль в создании композиционного единства партитуры играют увертюра, инструментальные вступления и заключения к отдельным актам. Во вступлениях, как правило, подготавливается эмоциональная атмосфера, а порой и тематический материал дальнейших сцен, заключения же содержат идейно-музыкальные резюме предшествующих сценических событий.

Велико значение оркестрового вступления к опере. Оно состоит из двух контрастных разделов. В первом (Largo) экспонируются лейтмотив трагической судьбы Димитрия и скорбный вариант темы Ксении. В этом разделе развивается и достигает кульминации лейтмотив Димитрия (с. 18, Grandioso). Второй раздел тоже содер-

жит две темы: торжественно-величавый мотив Димитрия-царя и светлый вариант темы Ксении, на котором строится заключение. Таким образом, вступление в оперу не только знакомит с основным тематическим материалом оперы, но и намекает на трагический исход жизненной драмы героев.

Если признать право либреттиста и композитора на самостоятельную интерпретацию исторических фигур (с примерами чего можно не раз встретиться в истории оперы), то "Димитрия", музыка которого отличается высокими художественными достоинствами, следует оценить как значительный образец романтической историко-героической оперы своего времени. При этом обе редакции оперы, обладающие своими достоинствами, имеют право на сценическую жизнь.

Неудачи в исполнительской судьбе "Димитрия" зависят, думается, от уровня ее интерпретации — режиссерской и музыкальной. В этом убедило концертное исполнение оперы (в первой редакции!), осуществленное главным дирижером Гамбургской оперы Гердом Альбрехтом в содружестве с музыкантами Чехословакии²⁶ 10 февраля 1988 года в Праге. Немецкий дирижер "вдохнул" в музыку Дворжака столько динамизма и темперамента, что она обрела ту "драматическую жизнь", в которой ей отказывали в свое время в Вене. Полной реабилитацией оперы стала и ее постановка в Штутгартском театре 8 сентября 1991 года — в день 150-й годовщины со дня рождения композитора, — прошедшая с большим успехом и у публики, и у критики.

Завершая рассказ о "Димитрии", напомним, что он явился достойным итогом того периода в творческой деятельности Дворжака, когда композитор так часто и с такой любовью черпал вдохновение в тематике, сюжетах и фольклоре славянских народов, в которых видел духовных братьев своих соотечественников.

²⁶ Исполнители: Л. М. Водичка (Димитрий), Д. Дробкова (Марфа), М. Хайошиова (Марина), Л. Агова (Ксения), П. Микулаш (Басманов), И. Кусньер (Шуйский); Пражский филармонический хор, хор Чехословацкого радио и оркестр Чешской филармонии. С этими исполнителями "Димитрий" записан на пластинку.

Глава V

На пути к первой чешской оратории (1883—1886)

Уже через несколько дней после премьеры "Димитрия" Дворжак пишет М. Червинковой, что хотел бы навестить ее и поговорить о "новом оперном сюжете" (39, I, 319). Так всегда бывало после успешных постановок его опер. Кроме Червинковой композитор советуется с Й. Штолбой, с друзьями. Он отвергает несколько чешских либретто — ему хочется чего-то «нового, оригинального... где содержались бы живые контрасты, как в „Кармен“» (цит. по: 101, II, 164). В эти дни колебаний и неудовлетворенных исканий приходит весть о кончине матери композитора, умершей 15 декабря 1882 года. Весть эта потрясла Дворжака. К чувству невосполнимой утраты примешивалась горечь вины: все откладывая поездку в Кладно, он так и не повидался с матерью. Правда, в душе его всегда жила глубокая благодарность родителям, и, став более состоятельным, композитор помогал им деньгами, а в письмах, посылаемых также из зарубежных поездок, желая порадовать их, делился своими планами и успехами.

Дворжак — родителям (1 ноября 1882 года): «Милые папочка и мамочка, посылаю Вам 20 фл[оринов] на квартирную плату с маленькой добавкой в 15 фл[оринов] и пять золотых на всякий случай. На этих днях я был в Дрездене, где в Придворной опере давали „Хитрого крестьянина“, а с каким успехом — об этом Вы, вероятно, прочли в газетах. Коротко говоря, моя опера определен-

но понравилась, и публика бурно меня приветствовала [...] Ваш благодарный Антонин» (4, 52).

Приехав на похороны матери, композитор с огорчением узнал, что отец очутился в стесненном материальном положении. Переселившись сюда в середине 60-х годов, Франтишек Дворжак нанял трактир "У Штульцев", но так как торговля шла плохо, продал его и стал зарабатывать уроками игры на цитре и игрой на этом инструменте в кафе и ресторанах.

Дворжак долго не мог прийти в себя, им овладели оцепенение, душевная депрессия. Только 4 февраля 1883 года он вернулся к композиции — сделал наброски фортепианного трио фа минор ор. 65, которое закончил 31 марта¹. Музыка трио навеяна теми чувствами, которые владели композитором в дни скорби и преодолеть которые (как ранее смерть детей!) ему помогло творчество.

Третье фортепианное трио Дворжака, подобно двум предшествующим, написано в форме четырехчастного цикла (только скерцо в нем находится не на третьем, как в предыдущих трио, месте, а на втором). Обладая своим, "лица не общим выраженьем", фа-минорное трио имеет со своими старшими "собратьями" и черты сходства, особенно с первым — си-бемоль-мажорным. Подобно ему, опус 65 отличается масштабностью концепции, размахом и динамикой развития, что приближает его к камерной симфонии. Сходство между названными опусами заметно и на уровне композиционного строения I части, имеющей форму сонатного аллегро. Только в фа-минорном трио художественный замысел воплощен с большим мастерством и законченностью.

Трио фа минор резко выделяется среди камерных сочинений Дворжака своим эмоциональным колоритом: сумрачным, исполненным тревоги и волнения. Не случайно композитор "изложил" его в фа миноре — то-

¹ В период сочинения трио Дворжак пережил и радостное событие: 7 марта у него родился сын, которого в честь отца нарекли Антонином. До этого на протяжении нескольких лет семья пополнилась тремя дочерьми: 6 июня 1878 года на свет появилась Отилия, 13 января 1880 года — Анна и 17 августа 1881 года — Магдалена.

нальности, которую нередко привлекали для воплощения аналогичных образов (Бетховен — в "Аппассионате", Чайковский — в Четвертой симфонии и другие). В музыке I части слышится голос раненого сердца, потрясенного смертью близкого человека. Здесь запечатлена богатая гамма человеческих чувств: боль утраты, неотступные вопросы "Почему?" (вопросительный оборот-лейтинтонация) и смирение, жалобы и вспышки протеста, невозможность смириться с трагической неизбежностью и мужественная собранность, не позволяющая впасть в отчаяние. Приводим главную тему I части:

27 **Allegro ma non troppo**



II часть (*Allegro grazioso*, до-диез минор) не похожа на привычные дворжаковские скерцо — простодушные, веселые и шутливые. По настроению она продолжает I часть, ярко свидетельствуя об образно-стилистическом единстве, присущем каждому сочинению Дворжака и обусловленном индивидуальностью замысла. Главная тема скерцо захватывает сочетанием затаенной настороженности и причудливой танцевальности.

Ее оттеняет напевная, широкого дыхания тема средней части, трепетность и взволнованность которой подчеркнуты тембром скрипки, высоким, напряженным голосом виолончели (контрапункт) и синкопированными аккордами фортепиано.

III часть трио (*Poco adagio*, ля-бемоль мажор, трехчастная форма с кодой, отражающей материал предшествующих частей) — начало постепенного успокоения и примирения с совершившимся. Первая ее тема, преры-

ваемая, словно вздохами, паузами, еще полна скорбных чувств:

28

Poco Adagio



Однако содержание Adagio не исчерпывается настроениями тоски и печали. Здесь появляются также спокойные, мужественно-волевые образы. Лирической экспрессией пленяет вторая тема средней части, звучащая у скрипки и пронизанная интонациями нежной мольбы. Непринужденное, эмоционально насыщенное развитие тем Adagio (вариационно-полифоническое) устремлено к коде, где на время закрепляется спокойно-примиренное настроение.

Финал трио (Allegro con brio, фа минор — фа мажор, рондо-сонатная форма с зеркальной репризой и развернутой кодой) воспринимается и как логичное завершение цикла, и как своеобразная реприза первого Аллегро (по эмоциональной атмосфере и по ходу развития интонационной фабулы), но с иной семантикой заключения. Если в конце I части остро звучал тоскливо-скорбный вопрос "Почему?", то в заключении финала на него дается характерный для Дворжака ответ. Его можно сформулировать примерно так: велика тяжесть потери, но надо жить, пока живется, и радоваться прелестям бытия, а образ близкого существа останется в памяти навечно как грустно-просветленное воспоминание. Такое умозаключение позволяет сделать короткий эпизод в коде, где варьированный ключевой оборот побочной темы звучит светло и печально².

Глубина содержания, законченность и отточенность его воплощения, мастерское использование кантиленных и виртуозных возможностей инструментов, каждый из которых выступает равноправным партнером, позволяет причислить трио фа минор к лучшим произведениям не

² По настроению и общеинтонационному складу он напоминает тему ля-мажорного вальса Дворжака из оп. 54.

только Дворжака, но и всей чешской камерно-инструментальной литературы. 65-й опус является также важной вехой в эволюции творческого метода Дворжака³.

Впервые трио фа минор прозвучало 27 октября 1883 года в городе Млада Болеслав в концерте хорового общества "Болеслав" — таким образом Дворжак отблагодарил младоболеславцев за бережное и любовное исполнение его *Stabat Mater* и за присуждение ему звания почетного члена хорового общества. Вместе с композитором трио сыграли концертмейстеры оркестра Национального театра Фердинанд Лахнер и Алоис Неруда. В Праге премьера опуса 65 состоялось 13 ноября 1883 года в концерте "Умнелецкой беседы" в том же исполнении.

Переживания, вызвавшие к жизни трио, в известной мере отразились и на следующем произведении — Скерцо-каприччиозо для симфонического оркестра, эскизы которого Дворжак начал делать через три дня после окончания партитуры трио⁴. Обратившись к жанру, смысл которого неотделим от представлений о шутке, веселой и безмятежной игре, Дворжак создал произведение, отличающееся от других его сочинений этого типа. Музыка его словно окутана флёром печали, душевной тревоги. Энергичная и размашистая главная тема в процессе мотивного и вариационного развития драматизируется, достигая апогея в генеральной кульминации. Трагической экспрессией наполнен посткульминационный спад. Вместе с тем музыка скерцо, следуя законам жанра, отражает прихотливую смену настрое-

³ Имеется в виду тип сонатного аллегро с многотемной главной партией и ее динамическая реприза, облик коды (в крайних частях) — развернутой, напоминающей вторую разработку, тенденция к интонационным связям в рамках отдельных частей и всего цикла.

⁴ В промежутке между трио и Скерцо-каприччиозо Дворжак по просьбе Я. Неффа обработал для дуэта женских голосов 16 русских народных песен, бережно отнесясь к оригинальным мелодиям: композитор лишь дописал к ним второй голос и местами кое-что изменил в сопровождении, сделанном композитором и пианистом М. Бернардом. Среди отобранных Дворжаком песен — "Во поле береза стояла" и "Вниз по матушке по Волге". Две мелодии ("Гей, у поли вишня" и "Ой, кряче, кряче та чорненький ворон") — украинские. "Русские песни", названные так при издании в 1951 году, были впервые исполнены на вечере у Неффов.

ний: вспышки энергии и волевой решимости сменяются моментами сомнений и неуверенности или оттеняются образами задушевной лирики (к ним относится, например, светлая мечтательная тема из средней части, звучащая в духе вальса, — с. 43 партитуры и далее). Развертывание интонационной фабулы приводит в конечном итоге к утверждению душевного равновесия, жизненной энергии и радости.

Премьера Скерцо-каприччиозо состоялась 16 мая 1883 года в Новом чешском театре на Святоянской академии чешских журналистов; дирижировал пьесой А. Чех. Сочинение, захватывающее свободой и непринужденностью течения музыки, разнообразием тембровых красок, изобретательным применением отдельных групп и инструментов оркестра, сразу привлекло к себе внимание крупных дирижеров того времени: его охотно включали в программы своих концертов Х. Рихтер и А. Никиш.

В начале июня Дворжак поехал в Высокую, чтобы там, в уединении, спокойно поработать. Близилось открытие Национального театра, здание которого восстанавливалось после пожара, и у композитора возродились надежды увидеть "Ванду" и "Димитрия" на сцене театра. Он принялся за их переделку.

Дворжак — Гёблу (17 июля 1883 г.): «...почти до сих пор я очень и очень много работал, а именно над „Вандой“. Мне пришлось некоторые места частично переделывать, а частично сочинить заново. Все это время — а уже почти 6 недель, как мы в Высокой, — я неустанно ею занимался. А теперь меня ожидает „Димитрий“. Я уже начал его делать. Работы не так много, как я сперва полагал, так что надеюсь с Божьей помощью к началу августа закончить» (39, II, 357).

К великому сожалению Дворжака, надеждам его суждено было сбыться лишь частично: "Димитрий" прозвучал со сцены обновленного театра, "Ванду" же так и не поставили.

После напряженных трудов композитор почувствовал потребность развеяться и в конце июля вместе с Яначком отправился в путешествие. На этот раз друзья

посетили Орлик — старинный замок-крепость на берегу Влтавы. Отдых, однако, был коротким — Дворжака ждал новый заказ: писатель Франтишек Адольф Шуберт, недавно избранный директором Национального театра, просил его написать увертюру к своей драматической трилогии из истории гуситских войн. Композитор без колебаний принял предложение Шуберта и за месяц (с 9 августа по 9 сентября) сочинил "драматическую увертюру для большого оркестра" ор. 67, назвав ее "Гуситской". Увлеченный личностью чешского мыслителя, проповедника и вождя реформаторского движения и желая подышать воздухом тех мест, где он жил, Дворжак в разгар сочинения увертюры — снова в обществе Яначка — поехал в Гусинец, небольшое селение в глуши южночешских лесов. Здесь, в родном доме Яна Гуса, ставшем национальным памятником, 23 августа 1883 года композитор оставил запись в книге посетителей: мотивы двух хоралов — "Святой Вацлав" и "Кто ж вы, Божьи воины"⁵.

Как явствует из воспоминаний Шуберта, он намеревался рассказать в своей трилогии о "возникновении гуситского движения, о гуситских войнах и наступившем по их окончании мире" (цит. по: 101, II, 177). Сохранив в главных чертах программный замысел драматурга, Дворжак подчеркнул величие и историческую роль национально-освободительной идеи, ради которой велась борьба в XV веке, и ее будущее торжество.

Как же отразился замысел Дворжака в музыкальной концепции произведения? Тема медленного вступления, которая символизирует величие идеи национально-освободительного движения, вспыхнувшего после мученической смерти на костре Яна Гуса, проходит в конце увертюры в торжественном, светлом звучании оркестра (тему вступления см. в примере 36а).

Повествование о ходе гуситского движения — от зарождения до трагического поражения под Липанами (1434), с большим драматизмом "нарисованного" в генеральной кульминации и в посткульминационном спаде

⁵ Сведения об этом факте сообщены М. Куной, за что автор приносит ему глубокую благодарность.



Запись, сделанная А. Дворжаком в музее Яна Гуса

(конец разработки), — Дворжак заключил в рамки сонатного аллегро, внутреннее строение которого тесно связано с программой. Ее влияние прослеживается в характере эволюции тем — размашистой и целеустремленной главной и взволнованной, проникнутой душевным трепетом, побочной. Пройдя через стадию драматизации в разработке, они радикально меняют свой смысл в репризе: главная тема превращается в спокойный пасторальный напев (символ восстановленной мирной жизни), а побочная звучит как светлый гимн.

Программой обусловлено и введение в интонационную ткань увертюры двух мотивов-символов: ключевого оборота из песнопения "Святой Вацлав" и мелодии гуситского хора "Кто ж вы, Божьи воины". Песнопение о святом Вацлаве⁶, возникшее в XII — XIII веках, в течение нескольких столетий играло роль национального

⁶ Имеется в виду князь Вацлав из рода Пршемысловичей, убитый братом по политическим мотивам. Сразу после смерти стал почитаться в народе как святой, а позже — как покровитель чешской земли.

гимна (в этом значении его пели и при Яне Гусе, и в период гуситского движения, и позже — при избрании Йиржи из Подебрад чешским королем). Песня-хорал "Кто ж вы, Божьи воины" — самое значительное и художественно яркое проявление революционного духа чешского народа в период гуситского движения. Поэтому Дворжак, подобно М. Алешу⁷, соединил их в музыке своей увертюры, как были они долгое время неотрывны один от другого в народном сознании.

Наибольшую смысловую нагрузку в музыке — в соответствии с идейным замыслом — выполняет гуситский хорал. На нем строятся обе кульминации в разработке (в том числе генеральная), он же замещает ведущую тему в репризных разделах главной партии (и в экспозиции, и в репризе), наконец, на его интонациях основано заключение увертюры. Одновременное звучание обоих хоралов образует пик кульминации, к которой подводит ликующее проведение побочной темы в репризе (с. 94, т. 547—554 партитуры).

"Гуситская" — одно из вершинных достижений Дворжака в программной музыке. В ней на редкость органично слились в единое художественное целое программная идея и законы чисто музыкальной логики. Обратившись к идее, вдохновившей несколькими годами ранее Сметану на создание симфонической поэмы "Табор", Дворжак предложил свое решение — лаконичное и действенное, захватывающее энергией развития музыкальной мысли.

Благодаря высоким художественным качествам "Гуситская" быстро завоевала признание у публики и дирижеров. Премьера увертюры состоялась 18 ноября 1883 года на дневной академии, посвященной открытию восстановленного Национального театра. На другой день "Гуситская" была повторена перед вечерним спектаклем — драмой "Саломена" Б. Адамка. Оба раза оркестром дирижировал М. Ангер. Исполнение "Гуситской"

⁷ На своей большой картине "Гуситский воин" художник написал два лозунга: "Кто ж вы, Божьи воины" (на одной стороне) и "Не дай погибнуть ни нам, ни грядущим поколениям" — строку из песнопения о святом Вацлаве (на другой стороне).

вызвало бурю патриотического восторга, было воспринято как выражение горячей веры в грядущее освобождение и счастливое будущее Чехии. И еще один любопытный штрих из "биографии" "Гуситской". Именно она пробудила глубокий интерес к музыке Дворжака у Ханса фон Бюлова. Первый раз Бюлов исполнил увертюру 1 ноября 1886 года в Гамбурге.

Проходка: «...Сочинение, которое наряду с „Табором“ Сметаны нужно считать самым великолепным до сего дня воплощением гуситской идеи, захватило своим могучим духом, необычайной характерностью и огромной силой выражения всю публику и вызвало среди музыкантов истинный восторг...» (4, 79—80).

Полюбив "Гуситскую", Бюлов неоднократно включал ее в программы своих концертов, решительно отвергая упреки в том, будто играет увертюру лишь по настоянию Зимрока.

Бюлов: "Смешно. Что исполняю, то и защищаю. Дворжак для меня наряду с Брамсом — самый значительный композитор" (цит. по: 101, II, 183).

Во второй половине сентября 1883 года Дворжак начал делать наброски четырехручного фортепианного цикла, заказанного ему Зимроком. Третий — после Славянских танцев и "Легенд" — цикл для такого состава писался довольно долго (закончен 12 января 1884 года): работа над ним несколько раз прерывалась из-за поездок по Чехии и за границу. Опус 68 получил название "Из Шумавы"⁸.

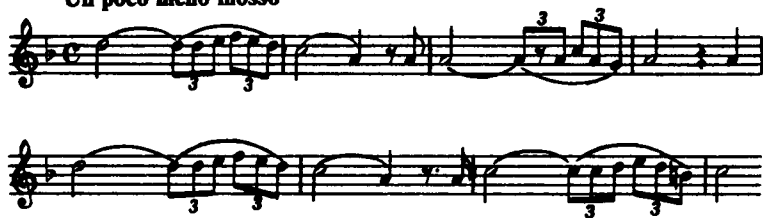
Музыка нового цикла (как и его предшественников) носит обобщенно-программный характер. Этому не противоречит тот факт, что каждая пьеса имеет программный заголовок. Ведущим принципом остается передача общей эмоциональной атмосферы, настроения, а не следование сюжету. Встречающиеся же порой живописно-изобразительные детали лишь уточняют семантику образа, придавая ему правдивость и поэтическое очарование.

В цикле "Из Шумавы" поэтичность образного строя проявляется, может быть, даже сильнее, чем в Славян-

⁸ Шумава — край на юго-западе Чехии, во времена Дворжака славившийся девственными лесами и красивыми озерами.

ских танцах и "Легендах", приобретая новые оттенки: романтической мечтательности и интимности чувств. В то же время, как и в других циклах, в цикле "Из Шума-вы" удачно сочетаются интимно-лирические и пейзажные образы ("У Черного озера", "Тишина", отчасти "В засаде") с жанровыми зарисовками деревенского быта ("На посиделках", "Ночь на Филипа и Якуба")⁹. Последняя, шестая, пьеса — "Из бурных времен" — переносит в далекое прошлое, к образам ходо-в: смелых, сильных духом крестьян, сражавшихся за свои права и независимость¹⁰. Пьеса "Из бурных времен" примечательна также тем, что в средней ее части Дворжак цитирует тему скерцо из Четвертой симфонии, усиливая при этом ее национальное своеобразие (модуляция в тональность VII натуральной ступени):

29 Un poco meno mosso



Хотя пьесы этого цикла говорят о великолепном владении средствами фортепианного изложения, в них явственно ощущаются и черты оркестрового мышления. К сожалению, Дворжак не создал оркестрового варианта "Из Шума-вы". Исключение составила пьеса "Тишина": композитор обработал ее для виолончели и фортепиано, а позже — для того же инструмента с камерным оркестром.

⁹ Эта пьеса возникла под впечатлением народного праздника, который Дворжак наблюдал однажды в Малече, имении Ригра. Крестьянская молодежь пела, танцевала и устраивала игры ("полеты волшебниц") у костров, зажженных на холмах.

¹⁰ Ходы — жители Юго-Западной Чехии, несшие пограничную службу и за это имевшие определенные привилегии. В послебелогорский период, когда эти вольности у ходов пытались отнять, они подняли восстание.

Вскоре после начала работы над циклом "Из Шумавы" Дворжак совершил поездку в Вену, чтобы повидаться с Брамсом.

Дворжак — Зимроку (10 октября 1883 г.): "...Был на этих днях в Вене, где провел прекрасные дни с д-ром Брамсом... В таком веселом настроении я его еще никогда не видел. Каждый день за обедом и вечером мы были вместе, причем о многом говорили. Общение со мной, кажется, было ему приятно, я же, честно говоря, как художник и человек был от его любезности в таком восторге, что чувствовал себя просто влюбленным в него. Какое сердце и какая душа у этого человека! Вы знаете, как он сдержан даже с самыми близкими друзьями, особенно если дело касается его произведений, но со мной он был совсем иным. Мое желание — услышать что-нибудь из его новой симфонии [№ 3] — он тотчас же выполнил и сыграл мне ее первую и последнюю части. Я говорю не преувеличивая, что это произведение превосходит обе его предыдущие симфонии, если, может быть, не величием и могучей концепцией, то, бесспорно, красотой!" (39, I, 366—367).

С конца января 1884 года Дворжак, занимаясь повседневными делами, начинает готовиться к поездке в Англию, куда его пригласили еще в сентябре 1883 года. Приглашение это композитор воспринял как весьма почетное для себя. Он помнил, что для Англии, славившейся великолепными исполнительскими коллективами, создавали произведения многие знаменитые его предшественники и современники. Гайдн, два года проведший в Англии, сочинил здесь свои лучшие симфонии ("лондонские"). По заказу Лондона Бетховен написал Девятую симфонию, а Вебер — оперу "Оберон". Для бирмингемских фестивалей были сочинены оратории "Илия" Мендельсона и "Искупление" Гуно.

В 80-х годах XIX столетия, когда музыка Дворжака проникла в туманный Альбион, здесь, как и во времена Генделя, большой популярностью пользовались концерты ораториальной музыки. В Лондоне ее исполняли прежде всего три концертные организации: Общество священной гармонии, Общество хоровиков Альберт-

холла и Ораториальные концерты Новелло. В течение сезона давалось около 30 концертов, которые проходили в огромном (на 8000 слушателей) зале Альберт-холл, отличавшемся прекрасной акустикой, и в меньшем зале Сент-Джеймс-холл. С 1859 года раз в пять лет в Хрустальном дворце — величественном сооружении из стекла и металла, расположенном в южной части столицы Сиденхэме, — устраивались генделевские торжества. Концерты хоровой и ораториальной музыки дополнялись симфоническими; исполнителями ее являлись лондонское Филармоническое общество и оркестры, возглавлявшиеся Аугустом Маннсом и Георгом Геншелем. В 1879 году к их концертам добавились проходившие ежегодно Оркестровые фестивальные концерты, руководимые Х. Рихтером (так называемые "Рихтеровские концерты"). Музыкальные фестивали (каждые три года) проходили и в других городах Англии — Бристоле, Бирмингеме, Лидсе, Глостере и т. д.

Сочинения Дворжака появились в программах английских концертов в конце 70-х годов. Первой ласточкой стали Славянские танцы (1879), завоевавшие признание и в фортепианной, и в оркестровой редакции. Позже англичане познакомились с секстетом ля мажор (его сыграл в 1880 году камерный ансамбль Й. Иоахима), с 3-й Славянской рапсодией, исполненной под управлением Х. Рихтера, и струнным квартетом ми-бемоль мажор (1880), с Шестой симфонией (ею дирижировали в 1882 году А. Маннс и Х. Рихтер) и с фортепианным концертом, интерпретатором которого выступил лондонский пианист немецкого происхождения Оскар Берингер. И наконец, 10 марта 1883 года под управлением Джозефа Барнби, основателя и дирижера ораториальных концертов в Альберт-холле, прозвучала *Stabat Mater* Дворжака, принеся ему самый большой успех и приглашение в Англию. Сначала Филармоническое общество предложило композитору продирижировать двумя концертами из инструментальных произведений, а затем Общество хоровиков Альберт-холла решило повторить *Stabat Mater* под управлением автора. Гастрольные выступления были назначены на март 1884 года. 5 марта в

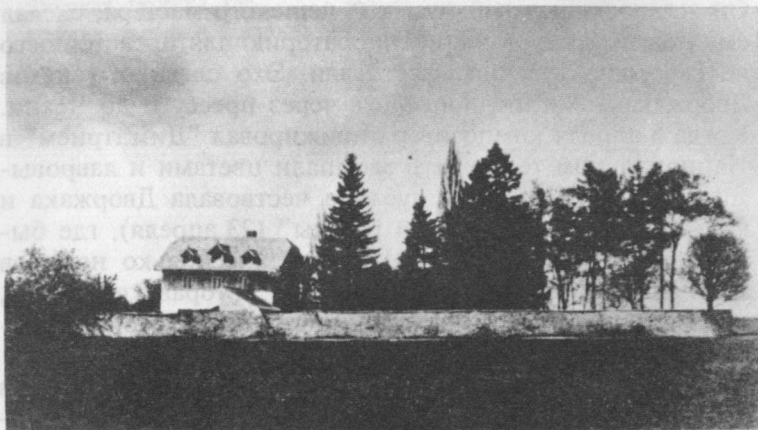
сопровождении Йиндржиха Каана¹¹ (композитор не любил ездить один) Дворжак отправился в первую поездку в Англию.

Каан — Урбанку: "...мы прибыли в Лондон 8 марта вечером около 6 часов. По пути мы остановились только в Кёльне-н[а]-Р[ейне] и в Брюсселе. Путь по воде был очарователен, море совершенно спокойно, и мы вполне здоровые вступили на английскую землю. Дворжак поселился у пианиста-виртуоза Берингера..." (4, 55—56).

Дворжак — Урбанку: "...В понедельник [10 марта] была первая репетиция с хором в Альберт-холл... Когда я появился у пульта, меня встретили громовыми долго не смолкавшими аплодисментами... Я был так глубоко тронут этими сердечными овациями, что долго не мог вымолвить ни слова, да это все равно было бы бесполезно, потому что меня никто бы не услышал... Директор общества [Барнби]... теперь также все отлично подготовил, и репетиции шли очень хорошо. На второй день была оркестровая репетиция, а после обеда — с солистами. Это самые лучшие силы в Лондоне, особенно тенор и альт — прекрасные голоса¹². Я должен также кратко отметить, какой здесь сильный оркестр и хор. Пожалуйста, не пугайтесь! *Сопрано — 250, альтов — 160, теноров — 180 и басов — 250*; в оркестре же участвуют: *24 первые скрипки, 20 вторых скрипок, 16 альтов, 16 виолончелей и 16 контрабасов*. Впечатление от такого колосса поистине ошеломляющее... На концерте [13 марта], сразу же после выхода, я был встречен бурными овациями. От номера к номеру возрастал всеобщий восторг, и к концу аплодисменты были такими бесконечными, что я снова и снова должен был благодарить публику. В то же самое время с другой стороны оркестр и хор оглушали меня самыми горячими овациями [...] из всего этого я вынес убеждение, что теперь для меня здесь, в Англии, начинается

¹¹ Йиндржих Каан — пианист-виртуоз, педагог и композитор, в то время учитель музыки в богатой семье, с 1899 года — профессор по классу фортепиано, а в 1907—1918 годах — директор Пражской консерватории.

¹² Сольные партии в *Stabat Mater* пели А. Уильямс (сопрано), Дж. Пэтей (альт), Э. Ллойд (тенор) и Ф. Кинг (бас).



Дом в Высокой

новый и, дай Бог, счастливый период, который, надеюсь, *принесет всему чешскому искусству добрые плоды*" (4, 56—57).

С таким же триумфом прошли и два других концерта, на которых прозвучали "Гуситская", Шестая симфония, 2-я Славянская рапсодия и несколько "Цыганских мелодий" (их спел тенор У. Уинч под аккомпанемент автора; 20 марта), Скерцо-каприччиозо и Ноктюрн для струнного оркестра (22 марта). Высоко было оценено и дирижерское искусство композитора.

Дворжак — отцу (21 марта 1884 г.): "...Не могу Вам даже описать, как эти англичане меня здесь чествуют... Всюду обо мне говорят и рассказывают, что-де я — лев нынешнего музыкального сезона в Лондоне! [...] В некоторых газетах было также упоминание и о Вас, а именно, что я происхожу от бедных родителей и мой отец был мясником и содержателем постоялого двора в Нелагозевсе и что он напряг силы, чтобы дать своему сыну соответствующее воспитание. *Слава Вам за это!*" (4, 58).

Владелец издательской фирмы "Новелло, Юэр и Ко" Генри Литтлтон устроил в своем роскошном дворце в Сиденхэме прием в честь композитора, пригласив на него весь цвет музыкального и театрального мира Англии.

Он же, восхищенный музыкой чешского мастера, сделал ему новый заказ — написать ораторию для предстоящего в 1886 году Лидского фестиваля. Эхо славных успехов Дворжака в Англии донеслось через прессу и до Чехии. Когда 5 апреля композитор дирижировал "Димитрием" в Национальном театре, его засыпали цветами и лавровыми венками. Пражская публика чествовала Дворжака и на концерте "Мещанской беседы" (23 апреля), где были исполнены цикл "Из Шумавы", несколько номеров из *Stabat Mater*, "Вечерние песни", Моравские дуэты, две фортепианные пьесы и трио фа минор (партию фортепиано играл автор).

Горячо встретили Дворжака и в провинции: в Пльзни, где он дважды дирижировал *Stabat Mater*, а тамошний "Глагол" присвоил ему звание почетного члена, и в Оломоуце, где также дважды прозвучала та же кантата под управлением композитора.

В первой половине мая Дворжак в Высокой¹³: после поездок, праздничного шума и суеты он жаждет тишины и покоя.

Дворжак — Зимроку (13 мая 1884 г.): "Вот уже несколько дней как я нахожусь опять здесь, в самом прекрасном лесу, где провожу великолепнейшие дни при самой прекрасной погоде и все время восхищаюсь очаровательным пением птиц¹⁴. О сочинении вообще не думаю... наслаждаюсь жизнью, а работать начну тогда, когда опять обрету новые силы! Не смейтесь надо мной, если мне вдруг захотелось написать разок поэтически. В этом повинно сегодняшнее чудесное утро: оно невыразимо прекрасно! Кроме того, мысль, что здесь, в тиши, у

¹³ Высокая была любимым местом отдыха композитора. Несколько лет Дворжак жил здесь как гость графа Коуница в простом каменном сарае. Позднее (1884), получив солидные суммы от Зимрока и за гастроли в Англии, Дворжак купил у свояка участок под названием "Овчин". В середине участка он построил маленький дом, вокруг него разбил сад. Тут до конца своих дней Дворжак с семьей проводил значительную часть года.

¹⁴ Дворжак очень любил певчих птиц. Дома и в садовой беседке в Высокой у него было много клеток с певчими птицами, особенно с дроздами. Слушая их, композитор говаривал: "Вот это поют! Вот это настоящие мастера!" (4, 61).

Высокая. Беседка, где любил работать А. Дворжак



меня будет наконец рояль (я купил его в Праге на свои деньги и поеду за ним с Яном в большой повозке в Пришибрам), делает меня ужасно разговорчивым” (4, 61).

Дворжак лукавил, когда писал, что “о сочинении не думает”: он намеренно умалчивал о замысле нового произведения, потому что оно предназначалось для другого издателя. Подыскивая тему и литературную основу, Дворжак мечтал написать не только произведение, достойное представительного английского фестиваля, но и национальную ораторию, которой еще не могла похвалиться чешская музыка. Героем оратории он хотел сделать таких почитаемых в народе личностей, как Ян Гус или святой Вацлав (см.: 48, 111). Но не найдя литературного сотрудника, композитор остановился на балладе К. Я. Эрбена “Свадебные рубашки”.

В поэзии Эрбена, на тексты которого еще в 1871 году Дворжак написал две песни (“Сиротка” и “Розмарин”), его восхищало глубокое проникновение в мир народной балладности, сказочной фантастики, тонкое понимание психологии и нравственных представлений простых чешских людей. Созвучным оказался композитору и мотив искупления морального греха через страда-

ния, лежащий в основе идейной концепции эрбеновской баллады. Девушка, возлюбленный которой уехал на чужбину и уже три года не подает о себе вестей, просит Богоматерь вернуть ей милого или послать скорую смерть. В ответ на просьбу девушки появляется жених и увлекает ее за собой. Настрадавшись и натерпевшись страха во время бешеной ночной скачки и на кладбище, куда привел ее милый, девушка осознает свою вину ("в своих молитвах я грешна"¹⁵) и получает прощение и спасение от гибели, которую готовил ей жених-мертвец. Такая — катарсическая — концовка легенды, распространенной и в фольклоре других народов, и в профессиональной литературе ("Ленора" Бюргера, "Людмила" Жуковского), характерна и для национального психического склада чехов, и для Дворжака (вспомним *Stabat Mater* и другие сочинения).

Кантата "Свадебные рубашки" для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра — это развернутое музыкальное повествование, соединяющее в себе, как и народные баллады, элементы эпоса и драмы, лирики и фантастики. Исполнители кантаты персонифицированы: сопрано выступает от имени девушки, тенор — ее возлюбленного, бас и хор — рассказчиков.

Музыкальная драматургия произведения строится на сопоставлении эпического начала, сосредоточенного в партии баса и хора, и лирического, раскрывающегося в ариях девушки и ее диалогах с женихом. Этот композиционно-драматургический прием Дворжак нарушает только на последнем — самом напряженном — этапе изложения сюжета, когда коварный жених повелевает мертвецу, лежащему в часовне (где укрылась девушка), встать и открыть затвор. Здесь повествование, включающее также прямую речь, поручено басу и хору, благодаря чему композитор добивается особой концентрированности и суггестивности выражения.

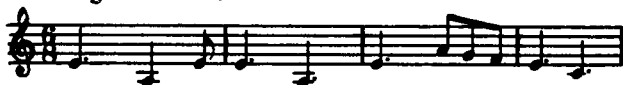
В архитектонике кантаты заметно деление на три (по месту действия) части. Действие первой части (№ 1—4) разворачивается в светелке девушки, вторая

¹⁵ Здесь и далее перевод Н. Асеева.

часть рисует ночное путешествие (№ 5—12), третья — кладбище (№ 13—18). В то же время "Свадебным рубашкам" в еще большей степени, чем предыдущим кантатно-ораториальным сочинениям Дворжака, присуще единство — настроения, музыкальной драматургии, интонационной ткани¹⁶ и композиционного строения¹⁷.

Лирическое начало сконцентрировано прежде всего в характеристике девушки, обрисованной с большим сочувствием и любовью. С ее образом связана единственная лейттема кантаты, открывающая оркестровое вступление. В этой теме, изложенной в эолийском ладу у скрипок с сурдиной, слышатся печаль и скрытое волнение:

30 *Allegro moderato*



С большой психологической чуткостью раскрыт мир чувств и переживаний героини в вокальной партии (сопрано). Первый же речитатив, в котором девушка жалуется на одиночество, строится на выразительной напевной мелодии, гибко следующей за смысловыми и эмоциональными нюансами поэтического текста. Другими средствами вокального интонирования пользуется Дворжак в ариях: интонации чешской песенности он

¹⁶ Интонационной цельности Дворжак достигает через различного рода тематические связи. Это тематические арки: между крайними частями (между 1-м номером и 18-м, который синтезирует также материал из 2-го и 6-го номеров); эта арка подкреплена тонально (а — А); арки поменьше воздвигнуты между 1-м и 7-м, 1-м и 13-м, 6-м и 16-м номерами. Это, далее, — повторение тематического материала, обусловленное семантико-композиционными приемами в поэтическом тексте (в 8-м номере встречается материал из 5-го номера, в 9-м — из 6-го, в 10-м — из 7-го). И это тематические реминисценции: проведение лейтмотива кантаты (в № 1—3, 4, 7, 10, 18) и нисходящей чистой квинты — оборота из лейтмотива (в № 1, 3, 13, 18). В известной мере роль лейтмотива играет мелодия, появляющаяся в партии баса на словах "А он пред нею скок да скок" (в № 6, 9, 16; сходна с ней по строению и тема фугато из № 15).

¹⁷ Композиционному единству способствуют прием *attacca* между частями, тональные и гармонические связки.

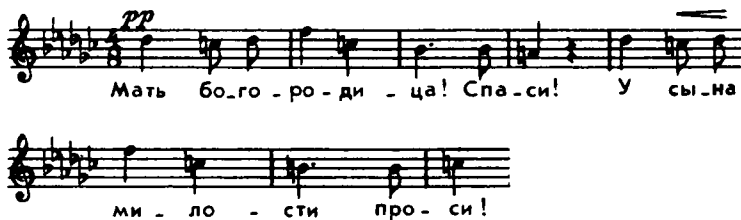
удачно сочетает с ариозным мелосом, включающим порой элементы концертного виртуозного стиля (композитор привлекает их обычно для передачи сильного волнения). Простотой и очарованием народной песенной лирики овеяна ария героини "Любимый мой меня любил", проникнутая тоскливыми, жалобными оборотами:

31 *Andante con moto*



На выразительной распевной мелодии, оттененной в средней части интонациями горячей мольбы, основана вторая ария девушки, принадлежащая к числу самых красивых и проникновенных номеров произведения:

32 *Adagio*



Психологически правдиво показывает Дворжак и отношение героини к жениху: радость и полное доверие к нему сменяются осознанием его коварства и злонамеренности. Поэтому, когда жених приказывает девушке первой перепрыгнуть через ограду кладбища, она прибегает к хитрости: просит показать ей путь, как он делал это до сих пор. А чтобы он не догадался об ее уловке, отвечает ему в тон — на беспечно-хвастливой мелодии,

то близкой, то идентичной той, на какой жених говорил о "веселом ужине" (ср. с. 161 и 164—165 клавира).

Совершенно иначе рисует композитор жениха: в его речи преобладают настойчивые, решительные обороты, нередко приобретающие повелительный, жесткий оттенок, острая, часто пунктирная, ритмика. Первые его слова (при появлении поздней ночью) звучат на лейттеме кантаты — "Ты спишь ли, милая, иль нет?" (с. 46—47 клавира).

Эпическое начало развивается по пути возрастания напряжения, драматизации. Балладный тон задает первый же хор (ля минор). Это образ сумрачной ночи, дышащей предчувствием таинственных и страшных происшествий¹⁸.

Картины бешеной скачки по диким скалам и лесам, болотам и лугам рисуют хоровые эпизоды второй части, отличающиеся энергией ритмического движения и разнообразием приемов изложения. Развитие эпической линии кульминирует в третьей части, в рассказе баса (№ 16), содержащем типичные для народных преданий сказочно-фантастические ужасы. Тема этого рассказа представляет собой вариант мелодии, звучавшей на словах "А он пред нею скок да скок" и почти зримо воссоздававшей поэтический образ. Приводим для сравнения обе мелодии:

33^a



33^b



¹⁸ На ключевом мотиве этого хора строится и пение мертвецов ("Могиле плоть предать спеши", с. 187 клавира). Это прекрасный пример тонких эмоционально-смысловых связей, заключенных в языке кантаты.

В "Свадебных рубашках" — и этим они сильно отличаются от многих кантатных сочинений чешских предшественников и современников Дворжака (П. Кршишковского, Л. Э. Мехуры, К. Бендла и др.) — велика роль симфонического начала. Партия оркестра тщательно проработана с точки зрения семантики, тембровой драматургии и тематического развития. Уже во вступлении, написанном в лаконичной сонатной форме, экспонируются важнейшие музыкальные мысли кантаты: лейттема девушки (главная партия) и балладная мелодия первого хора (побочная партия). Здесь же (в разработочном разделе) появляется тема из последней диалогической сцены (№ 12), характеризующая неустрашимость героини (ср. с. 8 и 142 клавира).

Оркестр и в дальнейшем активно участвует в развертывании музыкальных событий, создавая эмоциональный фон, комментируя и резюмируя ход действия, поступки и переживания героев. Опираясь на текст Эрбена, дающий благодатный материал для создания сказочно-фантастических образов, Дворжак вводит в оркестровую партию также красочные изобразительные детали, которые обогащают и конкретизируют музыкальное повествование (шаги и шум ветра в первой части, вой собак, хохот филина и мелькание светлячков — во второй, крик петуха — в третьей). Оркестровые тембры нередко выполняют образно-смысловую функцию. Смешанный тембр английского рожка и басового кларнета, у которых изложена лейттема кантаты в оркестровой постлюдии первой арии девушки, придает ей характер зловещего предостережения. В эпизоде пения мертвецов те же инструменты в низком регистре подчеркивают inferнальность происходящего. "Свои" тембры есть у главной героини. Это деревянные духовые инструменты светлой окраски (гобой, флейта, кларнет). Во второй ее арии (мольба о прощении и спасении от злых сил) голосу девушки вторит матовый тембр английского рожка, усиливая выразительность тоскливой мелодии.

"Свадебные рубашки" — первое в чешской кантатной музыке высокоталантливое претворение эпической поэзии Эрбена, отмеченное подлинным народно-нацио-

нальным колоритом. Он явственно проступает в трактовке идейного содержания и в обрисовке главных героев, особенно девушки, своей душевной чистотой, доверчивостью и самоотверженностью близкой женским образам Б. Немцовой, А. Йираска и М. Алеша, в характере музыки, овеянной духом чешской эпической и лирической песенности, в композиционном и драматургическом строении (прием трехкратного повтора во второй части и в балладе баса из третьей части; изложение партий баса и хора, как в чешских паломнических песнях: солист — вторящая ему хоровая община; см.: 121). Национальным духом пронизаны и вокальные партии кантаты, вырастающие из интонационного и метроритмического строя эрбеновской поэзии, уходящей корнями в чешский фольклор.

Кантате "Свадебные рубашки" принадлежит важное место и в творчестве самого Дворжака — от нее тянется линия к симфоническим поэмам 90-х годов и к сказочным операм последнего десятилетия ("Черт и Кача", "Русалка"). И конечно, "Свадебные рубашки" — это непосредственный подступ к оратории "Святая Людмила", с которой кантата имеет черты жанрового сходства (наделение хора и баса функцией рассказчика, весомость хоровых разделов). В музыке "Свадебных рубашек" заметно также влияние оперной поэтики: оно сказывается в индивидуализации вокальных характеристик главных героев.

В сентябре 1884 года, временно прервав работу над кантатой, Дворжак снова отправился в Англию. На этот раз выступления проходили в Уорчестере, где композитор дирижировал *Stabat Mater* и Шестой симфонией. Из второй поездки Дворжак привез новый заказ — на симфонию для лондонского Филармонического общества.

Первые наброски Седьмой симфонии ре минор ор. 70 появились 13 декабря 1884 года, через две недели после окончания "Свадебных рубашек". К середине января следующего года рукопись симфонии была готова, и Дворжак сразу взялся за ее инструментовку, которая была завершена 17 марта.

Симфония ре минор выделяется среди своих "сестер" по жанру сумрачным колоритом и драматизмом развертывания интонационной фабулы. В известной мере объяснение этому можно найти в биографии композитора, в некоторых фактах, связанных с историей возникновения симфонии. Раскрытию ее содержания помогают и образно-тематические связи между нею и другими сочинениями Дворжака.

Так, ключ к пониманию и содержания, и, возможно, первичного импульса дает пометка в рукописной партитуре под изложением главной темы I части: "Эта главная тема пришла мне в голову во время въезда торжественного поезда из Пешта на государственный вокзал. 1884"¹⁹. Дворжак имел в виду встречу поезда из Будапешта, который 16 июля 1884 года привез на спектакли Национального театра 442 чеха и венгра. Приезд гостей послужил поводом для патриотической манифестации, которую передовая общественность Праги рассматривала как один из актов национальной борьбы. О большом значении, какое придавали этому событию чешские патриоты, свидетельствует внимание к нему прогрессивной печати, общественных и культурных учреждений. "Народни листы" опубликовали подробный отчет о встрече гостей, на которую пришли тысячи пражан. После приветственных речей собравшиеся с воодушевлением спели чешский гимн "Где родина моя" и песню "Гей, славяне", ставшую славянским гимном. То, что Дворжак специально приехал на манифестацию из Высокой, ясно показывает его тогдашние унастроения, его патриотические чувства.

Для понимания образного строя симфонии весьма существенны ее связи с "Гуситской" увертюрой (архаический колорит, образное родство, общая тема) и хором "Я скрипач", как и Симфоническими вариациями на тему этого хора (лидийское наклонение главных тем хора и финала симфонии). Близость симфонии к этим сочинениям особенно заметна в коде, где торжественно звучащие обороты финальной темы напоминают заклю-

¹⁹ См. карманную партитуру (Прага, 1955, с. 226). Впервые на эту важную деталь обратил внимание А. Сихра (98, 285).

чение хора и симфонических вариаций. Если же вспомнить, что в заключении хора "Я скрипач" эта мелодия подтекстована словами "ради этой милой свободы", то станет яснее и смысл идейной концепции Седьмой симфонии, в которой отразились раздумья композитора о прошлом и настоящем родины, о народе, самоотверженно отстаивающем свою свободу и независимость.

Можно предположить, что во время сочинения симфонии Дворжака волновали и мысли о гражданской ответственности и этическом долге художника, которые вскоре нашли открытое выражение в письме к Зимроку. Неуважительное высказывание издателя о родине Дворжака вызвало с его стороны отповедь.

Дворжак — Зимроку (10 сентября 1885 г.): "...будем надеяться, что нации, имеющие и представляющие искусство, никогда не исчезнут, даже если численно они будут еще меньшими. Извините меня за это, но я хотел Вам только напомнить, что у художника тоже есть родина, в которую он должен твердо верить и которую должен всем сердцем любить..." (4, 72).

Об этом говорит и музыка Седьмой симфонии, перекликающейся с произведениями чешских композиторов на темы гуситского движения. Гуситский дух симфонии почувствовали не только соотечественники Дворжака, но и иностранные критики. Г. Кречмар, например, отмечал неуступчивость и упорство главного героя произведения, видя в этом "печать национального своеобразия" (75, 569).

Симфония ре минор четырехчастна. Подобно Третьей, Пятой и Шестой, она начинается сразу с главной темы. I часть (сонатное аллегро) содержит завязку конфликта и начальный этап его развития. В главной партии четыре разнохарактерные, но интонационно взаимосвязанные темы, создающие вкуче единый и многогранный образ. В нем переплетаются сумрачное упорство и тревожное волнение, волевая непреклонность и лирика, призыв и стоическое мужество.

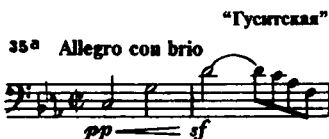
Отличительные особенности первой, главной, темы — эолийский лад, настойчивое вращение вокруг осевого тона *ре* и неоднократное повторение мотива опева-

ния с подчеркиванием VI ступени в гармонии. Главной теме присущи черты архаики, возникающие от мелодико-ритмического сходства со старочешскими песнопениями "Кто ж вы, Божьи воины" и "Святой Вацлав":

34 Allegro maestoso



Из других тем главной партии примечательна третья. Это вариант главной темы из "Гуситской". В симфонии он интонационно заострен и приобретает значение метафоры, раскрывающей одну из граней ведущего образа:



Первая тема главной партии — носитель сквозного развития — сразу подвергается образной и интонационной трансформации, достигая апогея в динамической репризе. Она звучит здесь так же непреклонно и твердо, как в начале части, но более мощно, сурово и даже грозно. В побочной партии две темы. Первая сочетает черты спокойной пасторали и колыбельной. Ее песенная мелодия изложена в свирельных тембрах флейт и кларнетов на фоне плавно покачивающихся фигураций. Однако и эта, в целом светлая, мелодия овеяна грустью: порывистые "броски" соединяются с кружением вокруг одного тона, словно мысль все время спотыкается, не в силах уйти от беспокойства и тревоги (тень печали набрасывают на мелодию и переливы одноименного мажора и минора в ее развитии). Потемнением колорита отмечено и завершение темы — сдвиг в ми-бемоль минор, тональность, часто связанную в музыке с выражением трагической скорби. Вторая — лирико-пасторальная —

тема побочной партии еще более, чем первая, насыщена волнением. Внезапное вторжение главной темы снова омрачает эмоциональную атмосферу. Заключительная партия примечательна чертами образной трансформации и синтеза предшествующего тематизма. Первая ее тема — твердо, решительно звучащий мажорный вариант главной темы. За ней следует третья ("гуситская") тема, исполненная внутреннего огня и настойчивости. Венчает заключительную партию вторая тема (новая трансформация первой побочной), звучащая энергично, почти с победным ликованием. Она как бы намекает на позитивный исход драмы.

В сжатой разработке (т. 149 партитуры) продолжается развитие главной темы, ее перевоплощение и драматизация, достигающие вершины в репризе, которая вступает на эмоциональном и динамическом подъеме (как и в кульминации экспозиции, в ней осталось всего четыре такта). Дальнейшее развитие действия перенесено в код, где кроме первой темы появляются третья ("гуситская") и маршевый вариант четвертой, отсутствовавший в репризе.

II часть симфонии (Adagio) продолжает и углубляет образную сферу побочной партии. Здесь в полной мере раскрывается очарование лирических высказываний Дворжака, отличающихся душевной уравновешенностью, чистотой и благородной сдержанностью чувств. Музыка Adagio вызывает ассоциации с лирической исповедью, с монологом-раздумьем. Не случайно в его интонационной ткани велика роль распевного мелоса, ведущего происхождение от вокальной музыки, где сложились и отшлифовались разнообразнейшие средства для отображения жизни человеческой души. В известной мере ключ к расшифровке содержания II части дает одно из высказываний композитора.

Дворжак — Гёблу (31 декабря 1884 г.): «...сегодня я закончил вторую часть... моей новой симфонии и за этой работой чувствовал себя счастливым и радостным... ибо мой девиз есть и будет: „Бог, Любовь, Родина!“ И это единственное, что ведет к счастливой цели» (4, 64—65).

С мыслями о Боге и родине связана, думается, строгая напевная тема хорального склада, открывающая Adagio и близкая по общему характеру вступительной теме из "Гуситской":

36^a

Lento, ma non troppo

Тема из "Гуситской"



36^b

Poco Adagio



Лирические раздумья и интимные переживания наиболее полно отражены в главной теме, похожей на тоскливый романс, и в темах средней части²⁰, близких по смыслу и интонационному складу к любовной лирике Дворжака (в частности, к песне "Я знаю, что в сладкой надежде" из цикла "Песни любви").

²⁰ Форму Adagio можно трактовать двояко: как трехчастную с зеркальной репризой и кодой, отражающей материал средней части, или как concentric (типа A B C B₁ A₁).

III часть — скерцо (Vivace, сложная трехчастная форма с трио) — выполняет в цикле двоякую функцию. С одной стороны, она продолжает и обогащает сферу драматических образов сонатного аллегро. В ее музыке, танцевальной по преимуществу, ощущается большая внутренняя сила, проявляющаяся в волевом напоре и устремленности, в могучих динамических нарастаниях и неудержимом потоке ритмической энергии. С другой стороны, III часть — важное оптимистическое звено в концепции симфонии, что подчеркнуто введением безмятежно-спокойного пасторального эпизода (трио).

Главная тема скерцо, сочетающая черты танца и марша, отличается своеобразием метроритмической структуры. Избрав размер 6/4, дающий широкие возможности для комбинаций двух- и трехдольности, Дворжак блистательно ими воспользовался. В музыке скерцо встречаются и элементы полиритмии, и чередование двух- и трехдольности, как в народном фурианте. Причем в Седьмой симфонии еще ярче, чем в Шестой, выступает значение фурианта как символа гордого, "строптивного" духа народа, способного в минуты опасности постоять за себя. Линию сквозного действия в скерцо (как и в I части) осуществляет главная тема, развитие которой неуклонно направлено к генеральной кульминации. Четыре лирических эпизода, вносящих образный контраст, а также трио лишь ярче оттеняют характер главной темы.

В финале (Allegro, сонатная форма), захватывающем конфликтностью и напряженностью развертывания интонационной фабулы, происходит разрешение драматической коллизии. Содержание финала метко охарактеризовал Г. Кречмар: "Положение нашего героя стало еще неприятнее и опаснее, чем было в начале повествования; но и внутренняя сила его неуклонно возрастает. Он не намерен склоняться" (75, 569).

Пружиной сквозного развития здесь (как и в I части) является главная тема, к которой тесно примыкает связующая партия. Вместе они концентрируют три образных начала: патетически-взволнованное (ядро главной темы), спокойно-хоральное (концовка темы и сере-

дина главной партии) и активно-наступательное, действенное (маршевая тема связующей партии). По эмоциональному тону (встревоженность, смятенность чувств, граничащая с трагическим сломом) тема финала близка главной теме "Гуситской" в ее наиболее драматическом варианте — из подхода к генеральной кульминации:

37^d **Allegro** Тема финала симфонии

p espr. f

37^b Тема из "Гуситской"

f

Темы побочной и заключительной партий (последняя — вариант первой) олицетворяют ту позитивную цель, к которой устремлено драматическое развитие, и уже тут, в экспозиции, предвосхищают конечный вывод. Народно-национальный облик этих тем — побочной (сначала лирически-задумчивой, а позже — светлой, пасторальной) и двух заключительных (радостно-энергичной первой и героически-приподнятой второй) — словно говорит о том, что оптимистическое решение связано для Дворжака с образом родины, народа, национальных традиций и искусства.

Драматургический профиль разработки (т. 148 партитуры) складывается из зон торможения и импульсов движения. Они символизируют полярные точки главного образа — блуждания мысли, душевное смятение и волевую собранность, решимость. Зоны торможения (крайние разделы) основаны на видоизмененной главной теме. Импульсивное, действенное начало представлено темой связующей партии (средний раздел).

Сжатая реприза главной партии (т. 281 партитуры), как и в первом сонатном аллегро, вступает на кульминации. Но драматургический смысл ее противоположен

экспозиционному: начавшись с высшей точки, она постепенно избытывает свою энергию, завершаясь отзвуком-реминисценцией. Побочная и заключительная партии не претерпевают существенных изменений. Кода (т. 361) по драматургии и строению сходна с разработкой. Высшая ее точка — мощное звучание ключевого мотива главной темы, которая опирается не на доминантовый бас, как было доньше, а на устойчивую тоническую гармонию, что существенно меняет ее характер. В таком виде она приближается к финальному — торжественному — звучанию темы Симфонических вариаций. Но короткая волеутверждающая концовка (одноименный мажор берет верх лишь в самых последних тактах) наступает только после того, как еще раз с огромным драматизмом прозвучит главная тема. Благодаря некоторым мелодико-ритмическим изменениям она приобретает характер сурового величия, сочетающегося с большим внутренним напряжением. Так еще раз подчеркивается, что путь к цели был долгим и тернистым и конечный результат достигнут через мужественное преодоление.

Седьмая симфония, демонстрирующая глубину и богатство содержания, интонационное и стилистическое единство, совершенное владение всеми средствами композиторского мастерства, открывает ряд последних симфоний Дворжака, представляющих собой высший этап в его непрограммном симфоническом творчестве.

Закончив инструментовку симфонии, композитор несколько дней провел в Высокой — надо было посмотреть корректуру "Гимна", который готовила к публикации фирма "Новелло, Юэр и Ко", а затем поехал в Пльзень на премьеру "Свадебных рубашек". Дворжак не случайно доверил первое исполнение кантаты тамошнему "Глаголу": пльзенские музыканты восхитили его прекрасным исполнением *Stabat Mater*. "Свадебные рубашки", прозвучавшие 28 и 29 марта, были приняты с большим воодушевлением. Газеты не скупились на похвалы.

16 апреля Дворжак в сопровождении Й. Зубатого в третий раз поехал на гастроли в Англию. Вечером 19 апреля путешественники прибыли в Лондон, где их встречали Альфред Литтлтон (сын издателя) и компози-

тор А. Маккензи. На этот раз Дворжак и его спутник были гостями Литтлтона и поселились на его вилле в Сиденхэме. Композитору предстояло выступить в трех концертах, но поскольку гастрольное расписание англичане составили довольно свободно, пребывание его в Лондоне растянулось почти на месяц.

Зубатый: «Распорядок дня Дворжака, включавший музыкальные занятия — репетиции к концертам и дирижирование самими концертами, — был так же прост, как почти вся его внешняя жизнь: утром поездка из дома издателя в город и, если не было репетиции, прогулка пешком или в коляске по городу либо туда, где можно было увидеть нечто интересное, — в Вестминстер, в галерею, в зоопарк или куда-нибудь еще, затем обед в ресторане „Критерион“ с владельцами издательства, г. Альфредом Литтлтоном и его отцом, после полудня — прогулка или посещение знакомых, вечером — ужин у старого господина, недолгие беседы с семьей издателя и его гостями и отход ко сну...» (106).

Главным событием гастролей стал пятый концерт Филармонического общества, программа которого включала первое исполнение Седьмой симфонии. Он состоялся 22 апреля в Сент-Джеймс-холле в присутствии почетных гостей — принца Эдинбургского с супругой — и при большом стечении публики. Симфония Дворжака имела громадный успех и у слушателей, и у критики.

Журнал "Атенеум": симфония "не только вполне достойна имени композитора, но и является одним из самых крупных сочинений этого рода, созданных представителем нынешнего поколения" (цит. по: 101, II, 230).

Успешно прошли и два других концерта, на которых прозвучали фортепианный концерт в исполнении Ф. Руммеля (6 мая) и "Гимн" ("Наследники Белой горы", 13 мая). Дворжак принял также участие в праздновании 147-летнего юбилея Королевского общества музыкантов Великобритании, проаккомпанировав Э. Ллойду "Цыганские мелодии". Не дремал во время лондонских гастролей и творческий дух мастера: 1 мая в Сиденхэме возникли две песни на чешские народные тексты: "Спи,

дитяtko" (ее мелодию композитор использовал позже в "Якобинце") и "Когда я вижу тебя, моя паненка".

Еще во время пребывания в Англии Дворжак получил письмо от Зимрока. Ссылаясь на плохой сбыт больших оркестровых партитур, издатель отказался дать композитору более высокий, чем ранее, гонорар за Седьмую симфонию. Дворжак, хорошо зная цену новому опусу, стоял на своем.

Дворжак — Зимроку (18 мая 1885 г.): "Полностью признаю справедливыми, с Вашей коммерческой точки зрения, все отмеченные Вами пункты. Но со своей стороны я должен привести Вам столь же серьезные доводы, с которыми Вам, очевидно, придется считаться. 1. Если я уступлю Вам симфонию за 3000 м[арок], то потеряю при этом примерно 3000 м[арок], так как другие фирмы предлагают мне такую сумму... 2. Я думаю, что если даже такие большие произведения и не приносят желанного дохода сразу, то... все же наступает время, когда опять все окупается. 3. Я прошу принять во внимание, что в моих Славянских танцах Вы нашли золотую жилу, которую нельзя недооценивать, и 4. Если все, что Вы написали мне в последнем письме, мы здраво обсудим и взвесим, то придем к простому выводу: не нужно писать симфоний, крупных вокальных и инструментальных произведений, а следует издавать время от времени пару песен и танцев... *На это я не могу согласиться, как любой композитор, который имеет к себе элементарное уважение*" (4, 66—67).

Зимрок внял доводам композитора и пригласил его в Карловы Вары (где каждое лето отдыхал и лечился), чтобы окончательно договориться. В начале июня Дворжак приехал на прославленный чешский курорт. В четыре руки с Гансликом, который также отдыхал там, они сыграли Седьмую симфонию Зимроку. Произведение очень понравилось издателю, и вопрос о гонораре решился в пользу композитора. Инцидент на этом, однако, не был исчерпан. Дворжак выразил желание, чтобы фортепианное переложение симфонии имело чешский титул, а его имя — нейтральное сокращение "Ант." Зим-

рок отнесся к этому с иронией, что весьма задело Дворжака.

Дворжак — Зимроку (22 августа 1885 г.): "...Не смейтесь над моими чешскими братьями, а меня не жалейте. То, что я просил у Вас, было лишь пожеланием, и если Вы не можете его выполнить, я вправе видеть в этом Ваше нежелание сделать что-то для меня, чего я не находил ни у английских, ни у французских издателей" (4, 71).

Новое возражение и неуважительное отношение Зимрока к патриотическим чувствам композитора вызвало с его стороны еще более твердую и решительную отповедь в письме от 10 сентября (см. на с. 207). Тем не менее Зимрок не пошел навстречу композитору: симфония, изданная осенью 1885 года, вышла только с немецким титулом. Игнорировал издатель и просьбу Дворжака о написании его имени. Описанный инцидент стал предвестником последовавшего позже разрыва с немецким издателем.

Летние месяцы 1885 года Дворжак посвятил редактированию некоторых законченных сочинений — Седьмой симфонии (сократил 40 тактов во II части, заметив в письме к Зимроку, что "теперь в произведении нет ни одной лишней ноты", — 39, II, 62) и "Димитрия" (написал новое вступление ко II акту и арию Димитрия для III акта). Тогда же (13 августа) возникло небольшое хоровое произведение — "Гимн чешского крестьянства" — свидетельство любви композитора к родной земле и к тем людям, из среды которых вышли его предки и он сам.

15 августа Дворжак в четвертый раз поехал в Англию — на Бирмингемский фестиваль, где ожидалась премьера "Свадебных рубашек" (в программе кантата получила название "Невеста призрака"). Успех дворжаковского произведения, в исполнении которого участвовали 400 хористов, 150 оркестрантов и известные певцы-солисты (Э. Альбани, Дж. Маас и Ч. Сэнтли), был грандиозным.

"Бирмингем дейли": «Нет сомнения... что „Свадебные рубашки“ — самое оригинальное и самое значительное



произведение этого рода, которое доньше исполнялось на бирмингемских празднествах...» (цит. по: 101, II, 212).

Только в середине сентября Дворжак смог наконец приняться за вокально-симфоническое произведение, которое обещал устроителям Лидсского фестиваля. Он твердо решил, что это будет оратория. Уже целый год у него в руках находилось либретто о святой Людмиле²¹, сделанное по его просьбе Ярославом Врхлицким, известным писателем и переводчиком. Композитор долго не решался писать на него музыку, потому что текст Врхлицкого не вполне его устраивал. Однако время шло, сроки подгоняли, и Дворжаку пришлось удовлетвориться тем, что имелось в его распоряжении.

Чем же не устраивало композитора либретто? Во-первых, оно казалось Дворжаку исторически недостаточно обоснованным. Опираясь на отрывочные сведения о том, что христианство чехи приняли в 873 году при

²¹ Княгиня Людмила, согласно легенде, была задушена в 921 году по наущению своей невестки княжны Драгомиры. Впоследствии канонизирована.

правлении князя Борживоя и что его жена Людмила слыла горячей поклонницей новой веры, Врхлицкий придумал фабулу, не лишенную субъективизма и схематичности. Во-вторых, литературный сценарий содержал мало материала для создания национальных образов, к чему прежде всего стремился композитор. Смущал его и образ проповедника Ивана: у Врхлицкого он предстает ярким фанатиком ("муж с диким блеском в очах, вооруженный топором"), не стесняющимся в выборе средств для привлечения сторонников (Иван обещает Борживую уговорить Людмилу стать его женой, если князь примет христианство). Недостаточно мотивированным выглядело в либретто и поведение Людмилы: стоило прийти Ивану и ниспровергнуть языческого идола, как княжна, только что с воодушевлением воспевавшая старых богов, сразу "прозревает" и делается поклонницей новой веры²². Наконец, либретто неравноценно в художественном отношении: местами в нем заметны следы поспешности и небрежности в выборе выразительных средств.

Вместе с тем литературный сценарий обладает и несомненными достоинствами. Идейная концепция его носит отчетливо выраженную национально-патриотическую направленность. Это подчеркнуто в первую очередь введением в финал первой чешской духовной песни "Господи, помилуй нас" и фигуры архиепископа Мефодия, неотрывных от славянской культурной традиции²³. Благодарный материал давало композитору и драматическое решение сюжета: он изложен в живых разговорных формах (речитативах, диалогах), порой приобретая черты яркой театральности²⁴. Следует, однако, подчеркнуть, что тип драматургии здесь все же специфически оратор-

²² Позже (1895), когда готовилось сценическое исполнение оратории, Дворжак предварил арию Людмилы "О, позволь мне поцеловать прах у твоих ног" (№ 14) речитативом, в котором показал перелом в сознании героини.

²³ В сценическом варианте оратории, который Дворжак поручил сделать В. Й. Новотному, славянская ориентация еще более усилена: в финале сам Мефодий совершает обряд крещения в присутствии моравского князя Сватоплука (в русской транскрипции — Святополка).

²⁴ Они более всего заметны в I части, близкой жанровым сценам эпических опер.

риальный: события разворачиваются неспешно, в спокойном, повествовательном темпе. (Этой приверженностью классическому жанровому типу произведение Дворжака отличается от ораторий некоторых его современников, в частности, от "Святой Елизаветы" Листа, где ярче ощущается воздействие романтической оперы.) Либретто содержит также ряд красочных сцен, поэтических образов, сравнений и метафор. Все это, видимо, и склонило Дворжака к выбору литературной работы Врхлицкого. Недостатки же, как это не раз бывало в творческой практике композитора, он преодолел музыкой, в данном случае путем создания собственной музыкальной концепции, в которой ведущее место отведено народу и выражению патриотических умонастроений.

Начав сочинять ораторию, Дворжак по обыкновению настолько увлекся новым опусом, что с неохотой отрывался от него. Он не поехал в Вену на постановку "Хитрого крестьянина" и спокойно отнесся к шовинистическим выступлениям во время спектакля²⁵, отказался дирижировать Седьмой симфонией в Бремене, Франкфурте-на-Майне и в Брно, куда звал его Яначек ("...невозможно — мне еще надо очень много сделать, и я не могу оторваться от работы" — 39, II, 120). Отверг Дворжак и приглашение Коваржовица, готовившего брненскую премьеру "Хитрого крестьянина". В конце мая 1886 года партитура "Святой Людмилы" была готова²⁶.

Рассказ о крещении чешского народа изложен в 45 номерах, сгруппированных в три развернутые части. I часть (№ 1—17) — в замке Людмилы, находившемся на территории нынешнего города Мельника, — рисует картину старославянского быта: встречу весны, обряд жерт-

²⁵ Как сообщали "Народни листы", несколько членов националистической организации "Тевтония" пытались свистом и игрой на дудках помешать аплодисментам, сопровождавшим отдельные сцены оперы. На этот инцидент намекает пометка в эскизе оратории (на последней странице I части): «Закончено в дни расправы над „Хитрым крестьянином“ в Вене. 18 23/II 85».

²⁶ Эскизы оратории были начаты 17 сентября в Высокой, инструментовка I части закончена 18 января 1886 г., II часть писалась с 19 января по 3 апреля, III — с 6 апреля по 30 мая.

воприношения и восхваления богов. В разгар обрядового действия появляется незнакомец — пустынный Иван. Подняв топор, он вызывает гром и молнию, которые сбрасывают изображение языческой богини Бабы на-земь. Иван проповедует новую веру — христианство, ибо только она содержит "единственную правду" и "единственный свет". Слова пришельца поражают Людмилу, она просит открыть ей свет нового учения, но в ответ слышит: "...сама найдешь меня..."

II часть (№ 18—35) повествует о странствии Людмилы, которая в сопровождении подруги Сватавы ищет и находит Ивана, и о ее встрече с князем Борживоем, во время охоты забредшим в лесную глушь, где находится пещера Ивана.

Содержание III части, действие которой происходит в древней столице Великой Моравии Велеграде, составляет обряд крещения Людмилы, Борживоя и их подданных.

Семантическая структура оратории многослойна. Помимо внешних, событийных слоев — истории крещения и личных взаимоотношений Людмилы и Борживоя, — важную роль в ней играют два идейных мотива, отражающих религиозное кредо и национально-патриотические чувства Дворжака. Два последних мотива неразрывны, потому что религиозность композитора была наполнена особым содержанием, имела своеобразную эмоциональную окрашенность. "Бог, Любовь, Родина" — это те три путеводные звезды, которые светили Дворжаку и поддерживали его дух всю жизнь (см. с. 209). Бог, понимаемый композитором как воплощение высших нравственных принципов, сливался в его сознании с любовью к близким и к людям вообще, с любовью к родине, к чешской природе и к соотечественникам. Характерно и другое: религиозные образы, религиозное содержание Дворжак всегда воплощал чисто национальными средствами, и прежде всего языком чешского мелоса (примеры тому — *Stabat Mater*, месса, реквием, "Библийские песни"). Партитура "Святой Людмилы", пронизанная духом чешской и, шире, славянской песенности, — яркое тому свидетельство. Разнообразные

идейные мотивы тесно переплетаются в семантической и интонационной ткани произведения, образуя порой смысловые контрапункты и придавая музыке глубину и многомерность.

Музыкальная драматургия "Святой Людмилы" зиждется на испытанном веками принципе контраста — разного, темпового, интонационного, тонального, — который действует и в построении целого, и в соотношении отдельных номеров. Крайним частям, где преобладают могучие хоровые сцены, противопоставлена средняя — более интимная, камерная по образному строю и исполнительским средствам. Контраст внутри частей проявляется и в смене оттенков настроения, и в чередовании типов музыкального высказывания (хор, речитатив, ария, ансамбль). Жанрово-монументальные сцены оттеняются лирическими эпизодами — ариями Людмилы, Борживоя, Сватавы. Драматургическое мастерство Дворжака обнаруживает себя в умении не только расчленить сквозной поток повествования (посредством различного рода сопоставлений), но и объединить его, придать целостность всей композиции. Средствами объединения служат динамический профиль и лейтмотивы, тематические арки и гармония (тональный план).

Общая линия развития направлена от сумрачно-сосредоточенного начала к ликующему светозарному финалу. Сходный драматургический и динамический профиль имеет и каждая часть, где высшая, кульминационная точка приходится на заключительные разделы.

Лейтмотивов в оратории немного, и они не "привязаны" к конкретным героям, воплощая прежде всего ведущие идеи. Сквозные мотивы и темы проходят в разных номерах I и II частей (чаще в оркестре, иногда в вокальной партии), подчеркивая определенную мысль, напоминая, предвосхищая или раскрывая смысловой либо эмоциональный подтекст эпизода, а в композиционном отношении скрепляя, цементируя музыкальную ткань. В III части лейтмотивов нет: связующим звеном здесь становится тема песнопения "Господи, помилуй нас".

Главный лейтмотив — мотив света — имеет, по меньшей мере, двоякое значение — символа солнца, освещающего людям жизненный путь (хоровое заключение I части), и, чаще, символа Бога, христианского учения, вносящего свет в души людей. В этом смысле показательно появление лейтмотива света в партии Ивана на словах "Я слуга Божий":



К мотиву света во втором его значении близок мотив креста²⁷. Он экспонируется в оркестровом сопровождении к арии Ивана (№ 12):



Появляющуюся в начале II части, в партии альтов, тему, превосходящую встречу Людмилы и Борживоя, можно назвать лейтмотивом любви: на ней звучат слова князя, восхищенного красотой Людмилы.



²⁷ Мы называем его так потому, что он неоднократно сопровождает слова о кресте (см. с. 116, 117, 144 клавира и др.).

В роли лейтмотива выступает также короткий мотив из четырех шестнадцатых, передающий испуг и тревогу жителей княжества при появлении Ивана (№ 11, с. 98 клавира); он неоднократно и в разных вариантах проходит в первых двух частях (см. № 14, 18, 19—21).

Тематические реминисценции Дворжак использует как между частями оратории (музыкальное родство оркестровых интродукций к I и II частям, обусловленное близостью содержания), так и внутри них (тематическая арка, создаваемая повторением темы "Господи, помилуй нас" в крайних номерах финала, повторение тематического материала в хоровых номерах 40, 42 и 44 или же в сольных — 41 и 43 и т. д.)²⁸.

Важную роль в компоновке целого играет тональный план, тесно связанный с идейным и драматургическим развитием. Общая идейно-образная эволюция отражается в движении от начального до минора к заключительному до мажору. Подобная тенденция прослеживается и в тональной структуре отдельных частей: в I части — движение от до минора к ля мажору, во II — от фа минора к ми-бемоль мажору, в III — от ре дорийского к до мажору.

Нераздельность религиозного и патриотического налицо в характеристике главной героини, близкой таким женским образам Дворжака, как Ксения в "Димитрии" и Русалка. Уже в первом сольном выступлении (№ 6, рецитатив) Людмила просит богов не только "послать урожай", но и "благословить родину, народ". Трепетность чувств героини подчеркивает мягкая напевная мелодия, звучащая в оркестре, в прозрачных тембрах флейты и гобоя, в тональности ре-бемоль мажор (с. 101 партитуры). Религиозное чувство, граничащее с пантеистическим мироощущением, запечатлено в первой арии Людмилы (№ 8). В ней открывается чистая, по-детски простодушная и мечтательная натура героини ("Пить источник вечной правды и понять дерево и цветы, дать своей душе крылья и к солнцу взлететь"). В музыке этой арии

²⁸ Единству композиции способствует и то обстоятельство, что многие номера следуют один за другим без перерыва или соединяются гармоническими либо мотивными связками.

черты барочной поэтики (спокойная кантилена в размере 12/8) преломлены сквозь призму индивидуального стиля Дворжака, питающегося народными истоками²⁹. Силой чувств и красотой музыки отличается вторая ария Людмилы "О, позволь поцеловать прах у твоих ног" (№ 14, ля мажор). Многие дворжаковеды с полным правом относят эту арию к жемчужинам вокальной лирики композитора:

41 **Largo**

Ó do - vol, o do - vol, a bych zlí - bat smě - la

tvých no - hou prach

Любовь к Богу, неотрывная от любви к родной земле, составляет содержание финального ансамбля солистов. Здесь — именно в партии Людмилы — впервые экспонируется лапидарная, словно высеченная из огромного монолита, мелодия, которая затем станет темой хорового фугато. Монументальности и архаичности ее облика способствует своеобразие ладового и ритмического склада (пентатоника, целые длительности):

42

Ho - spo - di - ne, po - mi - luij ny,

В музыкальной характеристике Ивана на первый план выдвинуты достоинство героя и глубокая привер-

²⁹ Связи с народно-национальным мышлением проступают в приемах развития мелодии (повторно-вариантный метод) и в строе-нии формы (a b a b).

женность проповедуемой идее. Это отражается в интонационном строе его речи — благородной, величественной и одновременно решительной (благодаря этому смягчается воинственность его облика, нарисованного поэтом). Неотъемлемыми компонентами характеристики Ивана являются также лейтмотивы креста и света, звучащие и в оркестровом сопровождении, и в вокальной партии³⁰. Важное место занимает в характеристике Ивана вторая ария из II части, в которой он излагает кредо исповедуемого им учения.

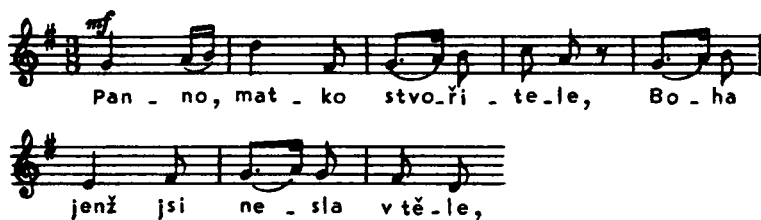
Князь Борживой, трактованный как романтический герой, обрисован в сольных, диалогических и ансамблевых номерах II и III частей. В его характеристике выделяется поэтичностью настроения и выразительностью напевно-декламационного мелоса ариозо "О, какая картина открывается моему взору в лесной тени", основанное на лейтмотиве любви (№ 26; фрагмент из него см. в примере 40). Лирической экспрессии исполнен дуэт Борживоя и Людмилы из финала — перед крещением и благословением на супружескую жизнь (№ 38). По красоте музыки, широкому мелодическому разливу, горячности чувства он, как и вторая ария Людмилы, принадлежит к лучшим лирическим эпизодам оратории.

Проникновенные страницы отведены в произведении и четвертому солисту — альту (Сватава). Традиционное значение партии альты (в частности, в кантатно-ораториальных сочинениях Баха) Дворжак подчеркнул тем, что вложил в его уста значительные мысли. Во II части это ария "О, в какой темной лесной глуши", представляющая собой косвенную характеристику расстроенной души Людмилы (№ 18), в финале — "Дева, Мать Создателя" (№ 43), гимн Деве Марии, отражающий народное понимание религиозной символики и еще раз подтверждающий слияние религиозного и национального у Дворжака. Музыка гимна овеяна чистотой

³⁰ Лейтмотив света, например, открывает первую арию Ивана во II части (№ 20). Значение лейттемы приобретают медные духовые инструменты, нередко сопровождающие высказывания пустытника.

и искренностью чувства, пронизана интонациями чешской песенности:

43 Allegretto



Национально-патриотическая концепция образа народа ярче всего воплощена в хоровых разделах оратории, действующими лицами которых выступают жители языческой Чехии: крестьяне, священнослужители, члены княжеской дружины. Особенно разнообразны по настроению и колоритны по звучанию хоры I части, в которых поэт и композитор воссоздают некоторые стороны языческого быта. Здесь проходят — то подряд, то перемежаясь сольными номерами — шесть хоров. В первом (№ 1) — неспешном, сумрачно-печальном хоре служителей культа ("Тьма отступила в укрытие скал и лесов", до минор) — обращает на себя внимание своеобразие мелодической и тональной структуры: ход на тритон (т. 2) и отклонение на тот же интервал (в фа-диез минор). Второй — радостно-оживленный хор народа ("Цветы, которыми чарует весна") — воспевают весну и природу. По общему характеру он близок другим пасторальным образам Дворжака, в частности — Пятой симфонии, имеющей тот же тональный колорит (фа мажор). В третьем хоре (№ 4) два контрастных раздела. Первый — строгий, не лишенный мрачного величия — окрашен тонами философского раздумья ("Святое утро и темная ночь, а человеческая жизнь между ними — сон", ми-бемоль минор). Второй раздел, где восхваляются языческие боги Радгошть и Свантовит (ми-бемоль мажор), подготавливает энергичный торжественный хор "Триглав" (си минор — си мажор), в котором народ славит всех богов — защитников Чехии. По интона-

ционной атмосфере хор этот переключается с аналогичными, славильными, хорами из опер русских композиторов.

В пятом хоре (№ 7, фа минор), основанном на имитационных проведениях жалобной, молящей мелодии, народ просит богов "послать урожай" и "благословить родину и народ". Шестой — "Боги всегда с нами" (№ 9, ре минор), построенный на контрасте гомофонного (крайние разделы) и полифонического изложения (средняя часть — фугато), — с большой силой выражает противоречивые чувства язычников: страх перед могуществом богов и веру в то, что они защитят народ от бедствий.

Обрядовую сцену завершает бодрая, оживленная песня крестьянина (№ 10, соло тенора, соль мажор), опирающаяся на интонации народного мелоса; по общему звучанию она родственна хору "Цветы, которыми чарует весна".

Хоры из II части, связанные с завязкой действия, прекрасно передают реакцию народа на появление и "варварские" деяния Ивана. Тревога, удивление, смешанные с ужасом, выражены в хорах "Что это за шум вдали" (№ 11)³¹ и "Кто этот муж" (№ 13), ощущение тягостной неизвестности и покорной безнадежности — в хоре "Что будет ныне" (№ 16). Последний построен на интонациях причета, стенания.

В хоре "Все ломается и рушится" (№ 17) с большим драматизмом передано волнение и отчаяние жителей княжества, внезапно лишившихся духовной опоры. Дворжак мастерски применяет здесь форму двойной фуги, перемежая ее изложение контрастными гомофонными эпизодами. Вот начало фуги:

³¹ В музыке этого номера преобладают созвучия уменьшенного септаккорда, частые модуляции. Напряженностью интонационной структуры отличается и фуга, образующая средний раздел: тема ее хроматически изломана, тонально неустойчива, вступления голосов даны на остро звучащие интервалы (малая септима, уменьшенная децима, малая нона).

44 Allegro vivace

Тенора

I тема

Vše lá-me se, všelá-me se a bor - ti v cha -

Оркестр

II тема

f marcato

Хор "Все ломается и рушится" переходит в заключение, приносящее образно-музыкальный контраст. Народ с надеждой взывает к солнцу, моля его "осветить дальнейший путь".

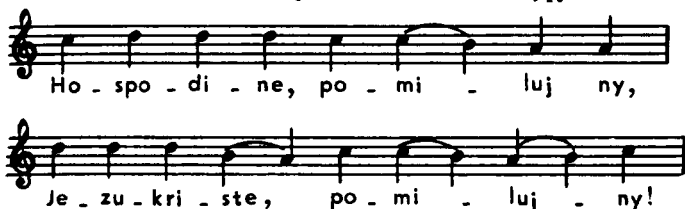
Во II части национально-патриотическая линия находит продолжение в заключении — в двойном хоре княжеской дружины и ангелов, которые "с высоты благословляют чешскую землю". Используя эти слова, композитор создал еще один светлый гимн родине. Из других хоровых номеров выделяется охотничья песня княжеской дружины (№ 25), основанная на фанфарном тематизме. В ней запечатлены образы леса и охоты, характерные для композиторов-романтиков — Вебера ("Волшебный стрелок" и "Эврианта"), Листа ("Святая Елизавета"), Вагнера ("Гибель богов"), Сметаны ("Поцелуй") и др.

Кульминацией выражения патриотических чувств является финал оратории, где звучит старославянская духовная песня "Господи, помилуй нас". Опираясь на народный текст, Дворжак сочинил на него свою мелодию, наделив ее новым, остросовременным — энергичным, маршевым — характером. Вместе с тем композитор позаботился и о том, чтобы она носила необходимый архаический колорит. С этой целью он придал теме песнопения своеобразный интонационный склад (дорийское наклонение, специфически хоральные гармонические последования, лиги в т. 3 хоровой мелодии на слове

"помилуй", как в оригинале, и т. п.)³². Приводим мелодию древнего песнопения и начало оркестровой интродукции:

45^a

Трактат Яна из Голешова, рук. 1397 г.



45^b

Allegro commodo, tempo di marcia



Благодаря интонационному переосмыслению древняя мелодия приобрела необычайную эмоциональную действенность и монументальность, став в один ряд с такими шедеврами чешского искусства, как пророчество Либуше из одноименной оперы Сметаны или финал его "Бланика" (из "Моей родины"), построенные на интонациях гуситского хора "Кто ж вы, Божьи воины".

Музыка последнего номера, представляющего собой кульминацию национально-патриотической идеи, исполненную величия, душевного подъема и ликования, воспринимается как прославление "Бога, Любви, Родины" и чешского народа ("верных чехов").

³² Для создания архаического колорита Дворжак использует и другие натуральные лады или их обороты (например, эолийский лад в № 26 и 43, элементы миксолидийского — в № 3, своеобразный мажор без VII ступени в № 5). Композитор обращается также к "моравской модуляции" (№ 5 и 36) и к ее праистoku — сопоставлению I и VII натуральной ступеней (см. № 39, с. 296 — на словах "Встаньте, христиане и супруги").

“Святую Людмилу” впервые услышала английская публика (15 октября 1886 года в Лидсе). По словам газеты “Дейли телеграф”, на премьеру съехались любители музыки со всех концов страны, причем бо́льшая их часть не побоялась провести целую ночь в дороге, чтобы только послушать новое сочинение “знаменитого мастера”. В исполнении приняли участие Э. Альбани (Людмила), Дж. Пэтей (Сватава), Э. Ллойд (Борживой) и Ч. Сэнтли (Иван), неоднократно выступавшие интерпретаторами музыки Дворжака, сводный хор (350 человек) и оркестр (120 человек) под управлением автора.

Дворжак — Русу (18 октября 1886 г.): «„Св. Людмила“ произвела на всех огромное впечатление и была кульминационным моментом фестиваля, как писали все лондонские газеты... Такого хора и оркестра, как здесь, я еще никогда не слышал в Англии. Это было поистине колоссально!.. Меня приветствовали от имени публики, хора и оркестра так искренне и сердечно, что я едва держался на ногах [...] После окончания... возгласы „Дворжак“ раздавались без конца, я должен был все время кланяться, а весь хор и оркестр махали платками. Затем в конце я сказал несколько слов по-английски — поблагодарил публику за такой сердечный прием, а оркестрантов за отличное исполнение моего произведения, — что, конечно, вызвало целую бурю новых аплодисментов. Одним словом, это был опять торжественный день, о котором я буду всегда вспоминать с радостью...» (4, 75—76).

Высокое достижение творческого духа композитора, “Святая Людмила” стала первой национальной по сюжету и музыкальному языку ораторией, заложив основы этого жанра в чешском искусстве. В последующие десятилетия XIX века и в XX веке чешские композиторы создали множество кантатно-ораториальных сочинений различной тематики и стилистической ориентации. Дань этому жанру отдали ученики Дворжака (Новак, Сук) и его друзья (Яначек, Фёрстер). В XX веке к числу выдающихся образцов кантатно-ораториального жанра относятся произведения Л. Вицпалка, Я. и О. Еремиашей, Б. Мартину и др.

Глава VI

Творчество 80-х годов. "Якобинец"

Не прошло и полутора недель после завершения "Святой Людмилы", как трудолюбивый композитор вновь принялся за новый опус: вторую серию Славянских танцев. Подобно первой серии, вторая писалась для фортепиано в четыре руки, а потом была инструментована для симфонического оркестра¹.

Дворжак — Зимроку (11 июня 1886 г.): «Уже в течение шести недель я нахожусь в Высокой и, так как погода стоит чудесная и местность великолепная, мне здесь лучше, чем Бисмарку в Варцине², но я совсем не лениюсь. Большею частью я провожу целый день в своем саду, за которым прилежно ухаживаю и который люблю, как наше божественное искусство, а также брожу по лесу. На творчество много времени не остается, но дело идет как по маслу. „Славянские танцы“ меня очень увлекают, и я верю, что они (вторые) будут совершенно другими...» (4, 75).

Как всякий настоящий художник, Дворжак не любил повторяться — ор. 72 действительно вышел иным, чем ор. 46. Это не значит, конечно, что композитор изменил тому главному принципу, который лежал в основе первой серии Славянских танцев: опоре на образный и

¹ Эскизы Дворжак начал до 9 июня и закончил около 7 июля 1886 года в Высокой, партитуру делал с начала ноября того же года до января следующего.

² Варцин — деревня в Пруссии, где находится замок князей Бисмарков.

ритмоинтонационный строй народно-танцевального творчества. Более того (и это — первое отличие от ор. 46), здесь еще отчетливее проступает связь со славянским фольклором. В главной теме первой пьесы (по сквозной нумерации — девятой) Дворжак использует ритмику словацко-моравского народного танца одземка³, в 10-м и 12-м — польского мазура, в 14-м — полонеза, в 15-м — южнославянского коло. Не забыты композитором и родные чешские танцы: 11-й представляет собой скочну, 13-й — шпацирку, 16-й — соуедску. Как и в ор. 46, в ряде пьес второй серии сочетаются жанровые признаки нескольких танцев⁴. Например, в 9-м — одземка и хорова, в 10-м — медленного вальса и мазура, в 14-м — чешского минета (менуэта) и моравского стародавнего, в 16-м — соуедской и вальса.

Другое отличие — расширение образной и эмоциональной палитры. В ор. 72 возросла роль эпических, повествовательных образов. Усилилось также поэтически-медитативное начало, несколько приглушившее (но не подавившее) стихийность и непосредственность танцевальных образов. Повествовательность и медитативность наиболее рельефно выступает в 10-м, 12-м и 16-м танцах, жанровость, сочетающаяся с элементами театральности, комедийности, — в 11-м. Танцевальность превалирует в 9-м, 13-м, 14-м и 15-м номерах цикла.

В пьесах лироэпического характера Дворжак посвоему претворяет шумановский принцип циклизации миниатюр. По такому принципу построены, в частности, 10-я и 12-я пьесы: они представляют собой цепь коротких законченных миниатюр, образующих в итоге сложную трехчастную форму.

Отличительная черта второй тетради Славянских танцев — большее тематическое разнообразие⁵: новые,

³ Одземек (букв. "прыгать от земли") — удалой мужской танец, распространенный в Словакии и Восточной Моравии.

⁴ Они используются не только в последовательности (в темах разных частей), но и в одновременности (в одной теме).

⁵ Чаше обращается Дворжак и к непериодическим структурам (по 3, 5, 6, 9, 12 тактов), что придает ритмическому движению большую свободу и импровизационную непосредственность (см., к примеру, 11-й, 12-й, 15-й танцы и среднюю часть 16-го).

самостоятельные мелодии возникают не только в главных разделах формы, но и в серединах (прежде всего в 9-м, 11-м, 15-м и 16-м танцах). Отметим также более тонкую, изысканную инструментовку, порой предвосхищающую импрессионистский колорит (особенно в 12-м и 16-м танцах).

Облик каждой пьесы ор. 72, как и ор. 46, индивидуален, неповторим. Музыкальная фабула 9-го танца (си мажор, 2/4) строится на контрасте зажигательной массовой пляски и лирического образа. Главная тема воссоздает дух одземка. Танец этот, относящийся к "разбойничьему" фольклору⁶, исполнялся мужчинами, вооруженными секирами или валашками (топориками), вокруг лесного костра. Ему присущи как стихийная сила, размах, так и дух гневного отпора. Дух этот прекрасно воплощен в дворжаковской музыке, кипящей буйным темпераментом и удалью, не лишенной оттенка героической отваги.

Темпераментную главную тему оттеняют легкие, полетные мелодии, порой носящие пасторальный характер. Средняя часть начинается короткой темой, размеренно-спокойное движение которой напоминает ритмику хороводов. В основной теме средней части мужественность и гордое достоинство сочетаются с эмоциональной насыщенностью, характерной для моравских и словацких лирических песен⁷.

13-й танец (си-бемоль минор, 4/8), представляющий собой художественную стилизацию шпацírки⁸, может быть, в наибольшей мере близок народным истокам. Обе его темы — размеренно-чинная первая и стремительная, "скачущая" вторая — это мелодически и ритмически обогащенные варианты двух частей народного напева, слышанного композитором в Высокой.

⁶ "Разбойниками" в XVII—XVIII веках именовали крестьян, вставших против социальной несправедливости.

⁷ Обе темы средней части Дворжак взял из 4-й пьесы фортепианных "Эклог", придав им иной тональный колорит. ("Эклоги" увидели свет лишь в 1921 году.)

⁸ Шпацírка (прогулка; от нем. *spazieren*) характерна сочетанием медленной чинной и живой веселой пляски с фигурами вращения.

В главной теме 14-го танца (си-бемоль мажор, 3/4) переплетаются черты польского полонеза и моравского стародавнего, близкого менуэту. Примечателен мелодико-ритмический облик темы: в нем отражены как торжественная степенность и одновременно грациозность движений, так и особенности хореографического рисунка (см. мотивы с пунктирным ритмом в т. 2 и 4, "зримо" передающие приседания танцоров).

Танцевальность господствует в 15-м номере, прекрасно воплощающем дух южнославянского хороводного танца коло. Главная тема с первых тактов захватывает огненным темпераментом, стремительным вихревым движением, неистощимой ритмической энергией. Характерен для Дворжака ее ладогармонический облик: мелодическое зерно темы (4 такта) экспонируется в до мажоре, а затем переносится в параллельный минор. Интересна с точки зрения ладотональной структуры и тема середины: хотя она изложена в до мажоре, на органном пункте тоники, но октава труб (си-бемоль) придает ей миксолидийское наклонение. Ведущему музыкальному образу пьесы контрастирует тема средней части. Изложенная параллельными терциями у флейты, гобоя и кларнетов, на фоне ритмически оживленного сопровождения, она звучит взволнованно и немного сумрачно; этому способствуют пунктирная ритмика и патетическая тональность до минор.

Своеобразием музыкального "сюжета" отличается 11-й танец (фа мажор, 2/4), метко названный одним из исследователей "рассказом-представлением" (см.: 37, 125). Его крайние части, выдержанные в духе скочны, рожают в воображении картину народной ярмарки с ее оживленной, веселой суетой. Не случайно по общей атмосфере они близки скочне комедиантов из "Проданной невесты" Сметаны. Вероятно, оба композитора опирались на искусство народных кукольных театров, широко распространенных в Чехии XIX века. Об этом говорят и пестрая смена музыкальных образов, появляющихся и исчезающих подобно смешным и трогательным персонажам кукольных спектаклей, и юмористический тон, в каком изложены отдельные эпизоды-сценки. Особенно

примечательна в этом смысле средняя часть танца, которую можно сравнить с шуточной любовной сценкой. (По смыслу и характеру музыки она переключается со средним эпизодом "Хоровода домовых" из цикла фортепианных пьес "Поэтические настроения", возникшего в 1889 году.) Часть эта открывается "сладкой" (по выражению Дворжака) мелодией с интонациями чувствительных вздохов и нарочитыми остановками, подчеркнутыми пряными гармониями. Мелодию ведут флейты и гобои в сопровождении *pizzicato* контрабасов и незатейливого оstinатного мотива альтов и виолончелей, усиливающего комический эффект. Шуточный характер носит и вторая тема средней части, близкая чешской народной песне "Под дубом, за дубом".

Напевная, пронизанная щемящей "славянской грустью" мелодия 10-го танца (ми минор, 3/8) изложена в движении медленного вальса. Задумчиво-меланхолический тон роднит ее также с думкой. Первой, лирико-элегической миниатюре контрастируют две последующие. Одна из них (второй раздел первой части) строится на спокойной грациозной теме, изложенной в тональности одноименного мажора (ми мажор). Другая (средняя часть сложной трехчастной формы) выдержана в духе светлой праздничной мазурки (до мажор).

Сказочно-повествовательный колорит присущ 12-му танцу (ре-бемоль мажор, 3/8). Его главная тема, основанная на неизменном либо вариантном повторении короткой попевки, ассоциируется со старинными хороводными песнями славянских народов, часто носившими заклинательный характер (вспомним "кличи" весны или заклинания сил природы). Своеобразна ладогармоническая структура темы с моравской модуляцией (*es—Des*), неоднозначностью начальных созвучий и переменностью VII ступени (*des, d*). При повторениях темы Дворжак дополняет ее контрапунктом (вариант главной темы), который усиливает лирическую насыщенность звучания. Новый мир — мир увлекательной, светлой, чарующей фантастики — воссоздан в средней части пьесы (с. 116 партитуры).

Чертами поэмности и лирической одухотворенности отмечен последний, 16-й танец (ля-бемоль мажор, 3/4), близкий в этом смысле 10-му, но более разнообразный по содержанию. В его музыке воплощена целая гамма образных и эмоциональных оттенков: от настроения грустного воспоминания до страстных порывов и ярких вспышек чувств, оттененных пасторальной зарисовкой (светлая мелодия флейты и кларнета, звучащая на педали валторн-“волынок” — с. 225—226 партитуры) и жанровой танцевальной сценкой (эпизод в ритме соуздской, носящей немного грубоватый, “простонародный” характер, — с. 232 — 239 партитуры).

Первая тема пьесы звучит в духе медленного, томного, задумчиво-мечтательного вальса. Мелодия вальса предвосхищает тему арии старого графа из “Якобинца”, в которой он с грустью вспоминает счастливую пору своей жизни — детские годы утраченного сына. Интонационное сходство (а здесь — почти тождество), обычно свидетельствующее у Дворжака о сходстве смысловом, помогает понять содержание финала Славянских танцев. Это воспоминание композитора о детстве, проведенном в чешской деревне, и одновременно “расставание” с произведением, над которым он работал с увлечением и радостью.

Завершая рассказ о второй серии Славянских танцев, отметим некоторые общие черты, присущие всему циклу. В основе композиции Славянских танцев, представляющих собой “симфонические танцевальные сюиты” (2, 358), лежит принцип контрастного чередования образов, настроений, темпов, динамики, типов фактуры, инструментовки и т. п. Обе серии обрамлены сходными по характеру танцами (в ор. 46 это фурианты, в ор. 72 — одземек и коло)⁹, поддержаны тональными арками, скреплены интонационными связями¹⁰, в итоге образуя единое художественное целое.

⁹ Последний танец второй серии — по сути эпилог, лирическое резюме.

¹⁰ В первой серии нити интонационного родства протянуты между 1-м и 2-м, 1-м и 6-м, 4-м и 5-м танцами. Во второй серии начальный секундовый оборот в пунктирном ритме из 1-го танца проходит затем во всех пьесах, кроме 3-й и 5-й; последние написаны в духе тех чешских танцев, для которых пунктирная ритмика не характерна.

Славянские танцы включают в себе и черты обобщения, о чем свидетельствует связь с некоторыми предшествующими произведениями (в частности, с "Легендами"), и моменты предвосхищения (образно-интонационные переключки с "Поэтическими настроениями", "Якобинцем", фортепианным трио "Думки", "Русалкой"). Они и теперь, через сто лет после возникновения, не перестают радовать яркостью и самобытностью образов, свежестью, красотой и национальным своеобычием музыки, богатством мелоса, ритмики и гармонии, мастерством полифонического и оркестрового письма¹¹. С течением времени обе серии завоевали горячее признание у слушателей разных стран и континентов и заслуженно вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Лирическая струна, звонко зазвучавшая во второй серии Славянских танцев, отозвалась и в вокальном цикле "В народном духе" ор. 73. Литературную основу цикла, обещанного Зимроку еще двумя годами ранее, Дворжак нашел в фольклоре: три песни в нем словацкие ("Доброй ночи, моя милая", "Косила девица траву" и "У меня саврасый"), одна — чешская ("Ах, нет тут ничего, что меня порадовало бы"). Построенные большей частью в строфической форме, песни характеризуются всеми признаками дворжаковского подхода к народным поэтическим истокам: тонким постижением духа народного оригинала, богатой гаммой эмоциональных оттенков, которые композитор умеет находить в простой, но выразительной мелодии, варьируя прежде всего ее ладо-гармоническую структуру¹², а также интонационный рисунок и тип изложения.

В некоторых песнях проступают специфические черты национального музыкального мышления. Таковы,

¹¹ В отличие от первой серии, половина пьес второй тетради (№ 10, 12, 14 и 16) написана для малого состава симфонического оркестра (без тромбонов, а иногда и без труб). Это, однако, не мешало Дворжаку продемонстрировать богатую звуковую фантазию и найти новые тембровые краски.

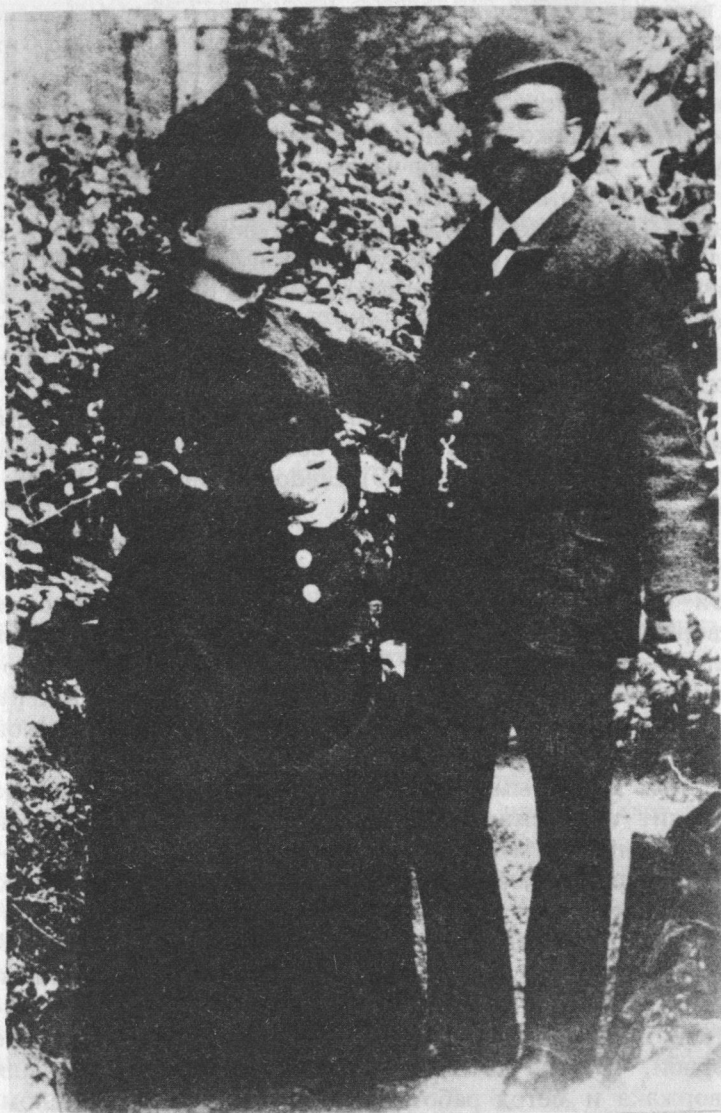
¹² Здесь и излюбленная игра светотени (мажор — минор и наоборот), и красочные гармонические "пятна", фиксирующие смысловые и эмоциональные оттенки (мажорная субдоминанта, II низкая и т. п.).

к примеру, пунктирные фигуры и синкопы в песне "У меня саврасый", характерные для словацкого фольклора и отражающие удаль и широту души "героя". Со вкусом и деликатностью сделано фортепианное сопровождение; оно дополняет и уточняет содержание поэтического текста, усиливает настроение, а иногда подчеркивает жанровое наклонение песни (показательна, например, остиная ритмоформула в песне "Доброй ночи, моя милая", выявляющая ее жанровые корни — колыбельную). Цикл "В народном духе" — свидетельство живого интереса Дворжака к фольклору братского словацкого народа, интереса, который найдет продолжение в творческой деятельности его лучших учеников — Витезслава Новака и Йозефа Сука.

1 октября 1886 года Дворжак в сопровождении жены в пятый раз поехал в Англию. Главной целью гастролей, которые продолжались более месяца, было первое исполнение "Святой Людмилы" в Лидсе. Оно состоялось 15 октября. Хотя ораторию приняли с большим воодушевлением, критика отмечала недостатки литературного текста (перевод Джона Троутбека) и длинноты в музыке. Поэтому для лондонских концертов (29 октября и 6 ноября) композитор сделал купюры.

Дворжак выступил также в Бирмингеме, где дирижировал Шестой симфонией (24 октября), и откуда совершил поездку на родину Шекспира — в Стратфорд. Во время гастролей Дворжак еще раз убедился в том, какой популярностью пользуются в Англии его "Свадебные рубашки", наблюдая успех кантаты под управлением Х. Рихтера в Лондоне (1 ноября) и в Ноттингеме (9 ноября). Ноттингемское Общество профессиональных музыкантов в знак высокой оценки его творческой деятельности и его вклад в культурную жизнь города присвоило композитору звание почетного члена Общества.

Вести об успешном исполнении произведений Дворжака приходили и из других стран. В Мангейме, Манчестере и в Вене пожинала лавры Седьмая симфония. В Будапеште было тепло принято Скерцо-каприччиозо (дирижировал Х. Рихтер), а "Свадебные рубашки" проникли даже в Австралию, прозвучав в Мельбурне.



А. Дворжак с женой в Англии (1886)

Среди сочинений, возникших в 1887 году, — месса ре мажор и фортепианный квинтет ор. 81 ля мажор. Мессу Дворжак написал по просьбе Й. Главки — крупного архитектора, мецената, основателя и первого президента Чешской академии наук, словесности и искусств — для освящения часовни, которую он построил в своем имении в Лужанах. (Поэтому ее нередко называют "Лужанской".) Дворжак, глубоко уважавший и Главку, и его жену Зденьку, способную пианистку и горячую поклонницу его музыки, охотно принял "заказ" и постепенно — в ходе работы над другими опусами — сочинил произведение для четырех солистов, смешанного хора и оркестра¹³.

Лужанская месса написана на текст традиционного католического богослужения и состоит из шести частей: 1) *Kyrie eleison*, 2) *Gloria*, 3) *Credo*, 4) *Sanctus*, 5) *Benedictus*, 6) *Agnus Dei*.

Характер предназначения (освящение замковой часовни), вероятно, обусловил ту особую атмосферу, которой окутана музыка мессы ре мажор. Это знакомая Дворжаку по детским и отроческим годам атмосфера деревенского церковного музицирования, трогательно-наивного и мудрого одновременно, полного искренней и чистой веры. Музыка мессы "прямо дышит чешской природой, очарованием деревенских костелов, изукрашенных народными умельцами" (53, V). Эта атмосфера находит отражение в одухотворенности и лирической наполненности музыки, в сердечности и простоте мелодий, уходящих корнями в чешскую и, шире, славянскую песенность, — чертах, не характерных для ортодоксальных богослужений и, напротив, типичных для религиозных сочинений провинциальных канторов, традиции которых развил Дворжак, придав им яркую индивидуальность. Такие мелодические образы лежат в основе первой, третьей и шестой частей. Примечателен для Дворжака и метод работы с тематическим материалом, который особенно нагляден в последней части. Здесь возникает возвышенно-светлый, по человечески простой

¹³ Эскизы возникли между 23 марта и 26 мая, партитура закончена 17 июня 1887 года.

и сердечный образ. Дворжак создает его с помощью распевной темы, которую развивает типичным для себя методом. Суть его — в постепенном насыщении музыкальной ткани распевными, песенными мелодиями, вариантно повторяемыми в разных партиях — хоровых и оркестровых.

Первое исполнение мессы ре мажор состоялось 11 сентября на торжестве освящения часовни в Лужанах, гостями которого были видные деятели общественной и культурной жизни Чехии. Сольные партии пели Зденька Главкова, жена композитора Анна, Р. Гумл и О. Швенда; кроме того, участвовали небольшой хор, составленный из членов пльзеньского "Глагола", и профессор Пражской консерватории Йозеф Кличка (орган). Дирижировал автор. Публичная премьера мессы прошла 15 апреля следующего, 1888 года в пльзеньском Городском театре.

История появления на свет квинтета для фортепиано и струнного квартета, первоначально обозначенного ор. 77, а затем изданного под ор. 81¹⁴, характерна для Дворжака. Разбирая свои старые сочинения, чтобы дать что-нибудь издателям, композитор тщетно пытался обнаружить фортепианный квинтет ля мажор, созданный в 1872 году. Тогда он сел и написал новый — для того же состава и в той же тональности¹⁵.

Как и большинство камерно-инструментальных сочинений Дворжака, квинтет ля мажор представляет собой классическую четырехчастную композицию. И подобно многим произведениям зрелого периода, он наполнен своеобразным, чисто дворжаковским содержанием. По образному строю, по характеру мелоса и жанровому облику некоторых частей, особенно средних ("Думка" и Фуриант), квинтет воспринимается как яркий отголосок славянского периода, или, точнее говоря, как типичное выражение славянского мироощущения ком-

¹⁴ 77-й номер опуса достался при издании струнному квинтету с контрабасом соль мажор.

¹⁵ Первая часть писалась с 18-го по 28 августа 1887 года, остальные три на протяжении сентября. Весь квинтет был закончен 3 октября.

позитора, которому он сохранил верность на протяжении всей жизни.

По масштабности и симфоничности развития квинтет близок фортепианному трио фа минор ор. 65. Это тоже интимно-лирическая исповедь, не лишенная черт автобиографичности (не в смысле отражения каких-либо внешних событий жизни, а в смысле раскрытия миро- и жизнеощущения автора, особенностей его склада мышления), но исповедь, возникшая в иной жизненной и психологической ситуации и потому носящая совершенно иной эмоциональный колорит. Отличительная черта музыки ор. 81 — при всем разнообразии оттенков настроения — душевная уравновешенность, светлый, оптимистический взгляд на мир. С наибольшей силой это ощущается в финале, с его жизнерадостными, динамичными образами, воплощающими стихию энергичного движения и танцевальности; достаточно определенно проступает эта черта и в музыке остальных разделов цикла (вторая тема главной партии в I части, побочная тема — во II, скерцо).

Другая характерная особенность музыки квинтета — постоянная смена образов и настроений, отражающая богатый и изменчивый духовный мир его автора. Эта изменчивость, неустанное обновление дает о себе знать и в чередовании различных настроений (например, в экспозиции I части сменяются медитативная первая тема главной партии, энергичная, волевая вторая, оживленная, полетная тема связующей партии и проникнутая легкой грустью побочная тема), и в образном перевоплощении самих тем. Так, первая тема главной партии из задумчиво-мечтательной превращается в решительную, а энергичная вторая приобретает ликующий характер. Радостью наполняется к концу изложения и меланхолическая побочная тема.

Внезапные смены эмоциональных оттенков наблюдаются и в рамках одной темы, что находит отражение в ладовых переливах (колебание А — а в первой теме главной партии сонатного аллегро, А — *fis* в главной теме финала, Е — *cis* в побочной теме той же части). Приводим главную и побочную тему IV части:



Г. Т.



П. Т.

Квинтет ля мажор свидетельствует о неистощимой музыкальной фантазии композитора, о его высоком художественном мастерстве. Это проявляется и в новой трактовке излюбленных жанров Дворжака, к которым он обращается в средних частях камерного цикла, и в разнообразном применении композиционного принципа рондо-сонатности, который использован — каждый раз по-новому — в трех частях квинтета (в I, II и IV частях).

В "Думке" (II часть), в отличие от жанрово аналогичных опусов, превалирует лироэпический тон, нет в ней и противопоставления контрастных образов — задумчивой и буйной танцевальности. Это противопоставление вынесено за рамки части и возникает между "Думкой" в целом и Фуриантом (III часть). В новом свете предстает и Фуриант — на первый план в его музыке выдвинуто изяшно-танцевальное и шутивное начало.

Что касается рондо-сонатного принципа, сочетающегося с характерным для Дворжака вариационным методом развития тематического материала, то вот как, к примеру, он осуществлен во II части квинтета. Главная партия состоит из двух тем, изложенных по принципу рондообразного чередования¹⁶. Как и подобает рондо-сонате, главная партия повторяется после побочной, но уже в сокращенном виде и завершается полным кадансом.

¹⁶ В ее структуре проступают также черты трех-пятичастности: а b а — это трехчастная главная тема, b₁ и b₂ — развивающий раздел на материале второй темы, а — сжатая реприза (повторение первой темы).

Разработочный раздел, выполняющий функцию оттеняющего контраста, построен на мотивном развитии элементов главной темы (а). Репризное проведение главной партии усечено: в нем осталась лишь вторая тема (b). Повторение же рефрена после репризы побочной партии, напротив, расширено (a b b₁ b b₂ b a) и переходит в заключение.

Рондообразный принцип в "Думке" находит выражение не только в макро-, но и в микроструктуре. Первая тема (а), представляющая собой законченный четырехтакт, не только пронизывает ткань главной партии, но и повторяется в других местах, на гранях формы, например в конце разработочного раздела. Черты микро-рефренности заметны и в скерцо, где ключевой мотив Фурианта проникает в фактуру среднего раздела формы, выступая в роли то контрапункта главной темы, то основного голоса развивающих разделов. Все это — вкупе с другими средствами — способствует единству музыкальной ткани и композиционной целостности.

Как и в других камерно-ансамблевых сочинениях зрелого периода, в фортепианном квинтете ор. 81 отчетливо заметен новаторский подход Дворжака к трактовке отдельных партий — их равноправие в изложении музыкальных мыслей, разнообразное использование каждого участника ансамбля. Благодаря красоте и вдохновенности музыки, высокому мастерству воплощения богатого содержания и тонкому пониманию специфики камерного исполнительства квинтет ля мажор вскоре стал желанным номером в репертуаре музыкантов-инструменталистов и на родине Дворжака, и за ее рубежами. В наше время великолепными интерпретаторами произведения Дворжака стали Святослав Рихтер и квартет имени А. П. Бородина, исполнявшие его (вместе с ранним, впоследствии найденным фортепианным квинтетом 1872 года) на концертах в СССР и Чехословакии и записавшие оба сочинения на пластинку.

В том же 1887 году Дворжак, побуждаемый просьбами издателей, а порой и собственным желанием возродить к жизни некоторые забытые опусы, отредактировал несколько ранних сочинений.

Дворжак — Зимроку (15 апреля 1887 г.): "У меня есть еще немало такого в моем старом чемодане, что дремлет и мечтает увидеть свет" (39, II, 239).

Композитор имел тогда в виду в первую очередь Симфонические вариации на тему своего мужского хора "Я скрипач", которыми он с успехом дирижировал 6 марта 1887 года на славянском концерте Академического читательского общества и которые выразил желание исполнить Х. Рихтер. Австрийский дирижер осуществил свое намерение в Лондоне 16 мая.

Рихтер — Дворжаку (13 мая 1887 г.): «Совершенно восхищенный пришел я с первой репетиции своего третьего концерта, на котором мы будем исполнять Ваши „Симфонические вариации“. Это великолепное произведение! Радуюсь тому, что мне первому посчастливится исполнить его в Лондоне, но почему Вы так долго задерживали их? Эти вариации могут блистать в первом ряду Ваших сочинений» (4, 77).

Среди старых рукописей композитор обнаружил также вокальный цикл "Кипарисы" и, выбрав из него двенадцать песен, переложил их для струнного квартета. Вернулся Дворжак и к ранним симфониям — Второй и Третьей¹⁷, — внеся в них исправления и сокращения, а также сделал вторую редакцию "Псалма".

За два дня до окончания мессы для Главки, 15 июня 1887 года, в Национальном театре был исполнен в новой редакции "Король и угольщик". Однако радости это Дворжаку не принесло. Премьера прошла в начале лета, когда вся Прага была занята торжествами в честь приезда из Америки членов спортивного общества "Сокол". Много лучшего оставлял желать и сам спектакль. Дворжак был расстроен, у него отпадала охота заниматься оперным творчеством.

Дворжак — Червинковой (23 июня 1887 г.): "Я вправду хочу теперь приняться за работу, хотя и у нас, и в других местах виды на будущее таковы, что человек не может с охотой работать. Конечно, это вещи для меня второстепенные, я доволен, если моя опера нравится и

¹⁷ Первую симфонию он послал в свое время в Германию и считал потерянной.

получает признание, все остальное придет позже. Вот только если бы у нас немного серьезнее и искреннее относились к нашему искусству!" (39, II, 252).

В этом письме речь шла о "Якобинце", либретто которого под названием "Приезд господ" Червинкова предложила композитору еще шесть лет назад. Композитору либретто, в общем, понравилось, но ему мешало сходство — в смысле ситуаций и облика некоторых персонажей — со многими чешскими операми. Поэтому в течение последующих лет Дворжак то высказывал желание сочинять оперу на этот сюжет, то наотрез отказывался от своих намерений. Сомнения композитора были вызваны несколькими причинами. Одна из них — желание найти такой сюжет, который был бы понятен и интересен не только чешскому, но и иностранному слушателю и зрителю. Сюжет же, предложенный Червинковой, казался композитору сугубо чешским, локальным. Другая причина, связанная с первой, — советы немецких друзей и знакомых (Ганслика, Зимрока и других), убеждавших Дворжака в том, что только опера на немецкое либретто имеет шанс на постановку за границей. Дворжак прислушивался к их мнению, которое считал небезосновательным, помня об античешских выступлениях на спектакле "Хитрого крестьянина" и об аналогичных выпадах в венской печати. Отговаривали композитора от сочинения "Якобинца" и некоторые чешские критики (Э. Хвала, В. Й. Новотный), считая, что этот сюжет ему не подходит (см.: 79, 63).

Существовали и чисто субъективные мотивы: под впечатлением знакомства со сказками В. Б. Тршебизского (см.: 79, 64) Дворжака в то время больше привлекал сказочно-романтический сюжет. Возможно, требовалось определенное время для того, чтобы композитор по-настоящему вжился в сюжет, который (что стало потом очевидно) как нельзя лучше соответствовал его природным склонностям.

Долгие колебания Дворжака объяснялись также неудовлетворенностью текстом: на протяжении почти шести лет композитор, время от времени просматривавший либретто, находил в нем недостатки. Так, после зна-

комства с I актом, который Червинкова прочла ему 19 мая 1882 года, Дворжак смутили два момента: начальная сцена с музыкой в трактире, напоминавшая многие чешские оперы, и финальный эпизод, сходный по ситуации с "Белой дамой" Буальдьё (см.: 79, 55). В другой раз — в письме от 29 июня 1883 года — он просит заменить в речитативах стихи прозой, чтобы сделать понятной публике фабулу, и добавляет, что это — "выгода и для композитора", потому что "сцены, где должна главенствовать музыка, станут еще действеннее и привлекательнее" (39, I, 354). 8 июля 1887 года, благодаря Червинкову за присланные исправления и добавления, Дворжак высказывает конкретные замечания о содержании, характере и продолжительности хоров в I акте (39, I, 256). Все это говорит о более пристальном, чем ранее, внимании к качеству литературной основы в опере. Вероятно, сказался опыт работы над "Димитрием", убедивший композитора в необходимости активного вмешательства в текст еще на стадии, предшествующей сочинению музыки, ибо это помогает сделать и его, и общую концепцию произведения совершеннее.

Ну, а когда Дворжак принялся за сочинение музыки, работа пошла во все убыстряющемся темпе: если на эскизы и партитуру I акта ему понадобилось семь месяцев (с 10 ноября 1887 года по 18 июня 1888 года¹⁸), то на II акт — уже три месяца (с 25 июня по 26 сентября 1888 года), а на III акт — неполных два месяца (эскизы писались с 27 сентября по 15 ноября, а партитура — с 14 октября по 18 ноября 1888 года). Возрастала и увлеченность сюжетом и героями оперы.

Доланский: «Когда он сочинял „Якобинца“, он рассказывал мне с сияющим лицом, что на такое прекрасное либретто еще не писал ни один композитор. „Есть там деревенский учитель — вот это фигура, с ума можно сойти!“» (61, 203).

¹⁸ Правда, в этот период композитор сочинил "Две жемчужинки" для фортепиано, Четыре песни ор. 82 и сделал новую редакцию двух ранних опусов: квинтета с контрабасом соль мажор и квартета ми мажор.

В разгар работы над "Якобинцем", зимой 1888 года, Дворжак принял живейшее участие в событии, которое оставило заметный след в истории культурных связей между Чехией и Россией. Речь идет о приезде в Прагу П. И. Чайковского. По свидетельству чешских ученых (см.: 77, 8), после Моцарта, сочинившего для пражан "Дон-Жуана" и приезжавшего им дирижировать, никого не встречали с таким восторгом. Причины этого крылись и в давних симпатиях чешского народа к своему славянскому собрату, чешской интеллигенции — к русской литературе и искусству, и в тогдашней политической обстановке. В конце 80-х годов все еще сохраняла свою притягательность идея славянской общности. Патриотически настроенная общественность рассматривала приезд Чайковского как возможность выразить протест австрийским властям, несогласие с неравноправным положением чешской нации в Австро-Венгрии и одновременно любовь к великой России, на помощь которой братьям-славянам в Чехии продолжали надеяться. Эти настроения не укрылись от русского композитора.

Чайковский: "Господи! Сколько было восторгу, и все это совсем не мне, а голубушке России!" (5, 197—198).

Навстречу Чайковскому из Праги выехала депутация культурных деятелей — В. Урбанек, К. Коваржовиц, Й. Каан и другие. В Кралупах, куда должен был прибыть дрезденский поезд¹⁹, приезда почетного гостя ждали с нетерпением.

"Народни листы" (февраль 1888 г.): «Подъезжающий поезд был встречен громкими возгласами „Слава“. Господин Чайковский выразил нескрываемую радость по поводу того, что ему выпадет честь приветствовать сердце чешского народа — злату Прагу, где жил маэстро Сметана и где трудится Дворжак, о котором он читал столько прекрасного. Особенно он выразил желание присутствовать на представлении оперы Дворжака „Дмитрий“» (см.: 77, 14).

Еще торжественнее и многолюднее была встреча в Праге 12 февраля. На нее пришли представители раз-

¹⁹ Русский композитор выступал перед этим в Германии.

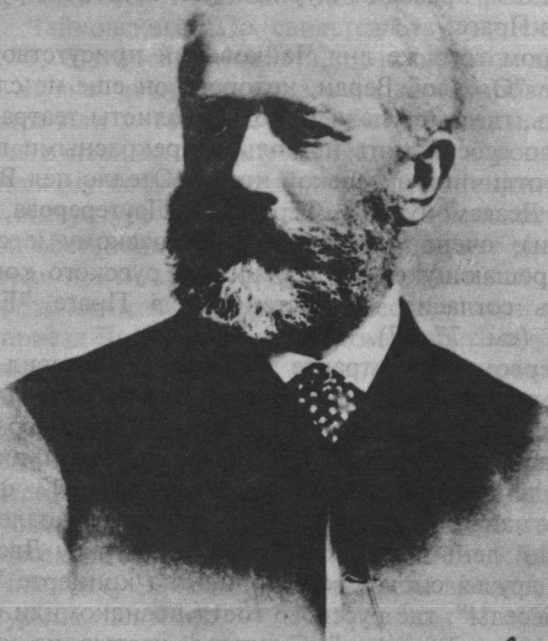
личных культурных учреждений: "Умнелецкой беседы", "Мещанской беседы", Товарищества Национального театра во главе с директором Ф. А. Шубертом и дирижером А. Чехом, пражские журналисты, студенты, русские, жившие в Праге.

Вечером того же дня Чайковский присутствовал на спектакле "Отелло" Верди, которого он еще не слышал. Спектакль, где выступали молодые солисты театра, оставившие по себе память не только прекрасными голосами, но и отличной актерской игрой (Отелло пел В. Флорянский, Дездемону — Б. Фёрстерова-Лаутерерова, Яго — Б. Бенони), очень понравился Чайковскому и сыграл, видимо, решающую роль в решении русского композитора дать согласие на постановку в Праге "Евгения Онегина" (см.: 77, 17).

В первом же антракте Шуберт представил гостю крупных деятелей пражской политической и культурной жизни, и среди них Дворжака. Композиторы сразу почувствовали друг к другу симпатию и потом виделись каждый день (иногда по несколько раз). 13 февраля Дворжак нанес утренний визит русскому коллеге. На следующий день Чайковский был в гостях у Дворжака. Вечером друзья снова встретились на концерте "Умнелецкой беседы", где русского гостя познакомили с квартетом "Из моей жизни" Сметаны, частью из квартета К. Коваржовица и фортепианным квинтетом ля мажор Дворжака.

Чайковский (14 февраля 1888 г.): "Обед у Дворжака. Жена его простая, симпатичная женщина и отличная хозяйка [...] [Дворжак] со мной очень мил, и квинтет его мне нравится" (5, 196).

Вечером 15 февраля Чайковский собирался в Национальный театр — послушать "Димитрия", но, на беду, заболел исполнитель главной роли А. Вавра. На следующий день Чайковский вместе с Дворжаком побывал в Русском кружке, где его "потчевали" чешской и русской музыкой, в том числе Моравскими дуэтами, в исполнении которых приняла участие Анна Дворжакова. 18-го утром Чайковский и Дворжак отправились к фотографу, чтобы затем обменяться на память фотографиями.



Моему дорогому и уважаемому
 коллеге П. И. Чайковскому
 от искреннего друга
 П. И. Чайковского

Müller & Pilsch

20 февр. 88.

LEIPZIG

Фотография, подаренная П. И. Чайковским А. Дворжаку (1888)

В тот же день они подарили друг другу свои сочинения: Чайковский Дворжаку — Третью оркестровую сюиту, Дворжак Чайковскому — Седьмую симфонию.

19 февраля днем в зале Рудольфинума состоялся первый концерт Чайковского. Пражская публика услышала увертюру "Ромео и Джульетта", Первый фортепианный концерт (солист А. Зилоти), Элегию из Третьей сюиты, скрипичный концерт (солист — К. Галирж) и торжественную увертюру "1812 год", которая вызвала у Дворжака ассоциации с картинами В. В. Верещагина (см.: 77, 38). Успех концерта был грандиозный.

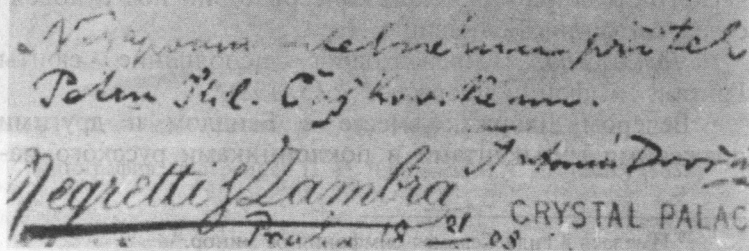
После концерта в ресторане отеля "У саксонского двора" устроители гастролей дали банкет, на котором присутствовали мэр Праги, Ф. А. Шуберт, А. Чех, М. Ангер, А. Дворжак, К. Бендл, Й. Р. Роскошный и другие музыканты, критики и т. д. Среди гостей был издатель Чайковского П. И. Юргенсон, специально приехавший из Москвы. На банкете Чайковский произнес речь на чешском языке, чем вызвал восторг присутствовавших. В ответ выступил Дворжак, сказавший несколько слов по-русски. Его речь не сохранилась, но из высказываний прессы известно, что чешский композитор горячо поблагодарил русского коллегу за приезд и выразил желание, чтобы "Бог сохранил еще на долгие годы композитора, который делает честь славянскому имени" (77, 42).

На другой день Дворжак пригласил русского друга в ресторан "У медвежат", где любили собираться пражские музыканты. Здесь Чайковский провел несколько приятных часов в обществе "симпатичных чехов" (5, 198). Послеполуденные часы 21 февраля Чайковский и Дворжак снова провели вместе — на репетиции студенческого оркестра Пражской консерватории под руководством Антонина Бенневица.

Чайковский: "Превосходное исполнение сюиты Грига и симфонии Дворжака"²⁰ (5, 198).

Вечером Дворжак вместе с Бендлом и другими пражскими музыкантами и поклонниками русского ма-

²⁰ Имелась в виду Седьмая симфония ре минор.



Фотография, подаренная А. Дворжаком П. И. Чайковскому (1888)

стера присутствовал на его втором концерте. Гвоздем этого вечера, проходившего в Национальном театре, стало исполнение II акта "Лебединого озера" в постановке чешского хореографа А. Бергера. И публика, и пресса принимали композитора с таким же, если не большим, восторгом.

Чайковский: "Минута абсолютного счастья" (5, 198).

22 февраля вечером Дворжак и другие деятели чешской культуры провожали русского композитора в Париж, где его ожидали дальнейшие гастрольные выступления. Знакомство и общение с Чайковским было настолько приятно Дворжаку, что он отказался поехать в Вену на исполнение *Stabat Mater*. Чувства Дворжака разделял и его русский коллега.

Чайковский — Дворжаку (27 марта 1888 г.): "Мой милый, добрый, высокочтимый друг! Хотя мне ужасно трудно писать по-немецки, я должен все-таки воспользоваться этим панславистским языком, чтобы сообщить Вам, что я думаю о Вас очень часто, что я никогда не забуду, как хорошо и по-дружески Вы приняли меня в Праге [...] Милый друг, передайте сердечный привет Вашей милой жене и позвольте мне еще раз сказать, что я очень рад и счастлив, что приобрел Вашу драгоценную дружбу" (34, 392).

После отъезда Чайковского Дворжак вернулся к своим повседневным делам и обязанностям, возобновив работу над "Якобинцем" и выступления в концертах. В конце марта он впервые побывал в Будапеште, где 28 марта продирижировал *Stabat Mater*. Композитор нанес визит Александру Эркелю²¹ — главному дирижеру Национального театра и директору филармонии, ставшему впоследствии поклонником и исполнителем ряда произведений чешского мастера. Вскоре Дворжак получил приятные вести из Америки. В начале апреля там, в городе Трой, прозвучали "Святая Людмила" и *Stabat Mater*. Композитора это радовало — музыка его все шире распространялась по свету.

²¹ Александр (Шандор) Эркель — сын основоположника венгерской национальной оперы Ференца Эркеля.

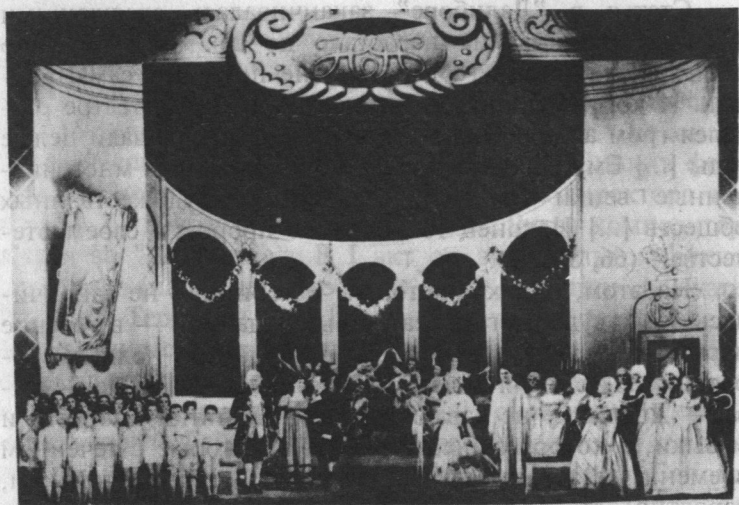
В ноябре 1888 года Чайковский второй раз приехал в Прагу. На этот раз пражане услышали его новую, Пятую, симфонию и оперу "Евгений Онегин" (перевод либретто отлично сделала Червинкова-Ригрова). Премьера "лирических сцен", как назвал "Онегина" Чайковский, — 6 ноября в Национальном театре — прошла с триумфальным успехом. В этом спектакле себя вновь с самой лучшей стороны показали молодые певцы В. Флорянский (Ленский), Б. Бенони (Онегин) и особенно Б. Фёрстеров-Лаутерерова, которую, как писала чешская пресса, Чайковский назвал "самой совершенной и впечатляющей" Татьяной (цит. по: 77, 69). Дворжак был очарован музыкой "Онегина" и не скрывал этого.

Недбал: «Где бы ни находился, куда бы ни ходил наш милый маэстро, он насвистывал или напевал мотивы „Онегина“, а первые такты увертюры к опере ему так нравились, что он не мог ими насытиться» (цит. по: 77, 67).

Свое отношение к опере композитор выразил и ее автору (см. письмо Дворжака в кн.: 4, 84).

Столь счастливо завязавшееся знакомство между двумя большими и духовно близкими художниками, к сожалению, оказалось коротким эпизодом в их биографиях. Чайковский звал Дворжака в Россию, обещая устроить ему гастроли (и сдержал свое слово!), Дворжак надеялся увидеться с другом и в России, и в Праге, в следующий его приезд. Судьба, однако, решила по-иному: больше им не довелось встретиться.

Незадолго до второго приезда Чайковского в Прагу, 18 ноября 1888 года, Дворжак закончил партитуру "Якобинца". Вскоре начались репетиции оперы в Национальном театре, а 12 февраля 1889 года состоялась премьера, прошедшая с огромным успехом. Спектакль был прекрасно подготовлен (дирижер А. Чех, режиссер Й. Шмага), в главных ролях выступили: К. Чех (граф Вилем), Б. Бенони (Богущ), В. Викторин (Адольф), В. Геш (Филип), К. Веселый (Йиржи), А. Крессинг (Бенда), Б. Фёрстеров-Лаутерерова (Жюли), Г. Каваларова (Теринка), Э. Майслерова (ключница Лотинка).



Сцена из оперы "Якобинец" (Национальный театр, 1889)

Особый успех выпал на долю Крессинга, создавшего в партии кантора Бенды "одну из самых удачных и характерных фигур в чешском оперном театре" (101, II, 299).

В журнале "Далибор" появилась обширная статья Гейды, где подробно излагалось содержание оперы и давалась в целом высокая оценка либретто, музыки и исполнителей (см.: 79). Были в статье и критические замечания, касающиеся либретто и музыки. Так, рецензенту показался немотивированным приход старого графа Вилема к Бенде во II акте. Нелогичным выглядело, по его мнению, и поведение графа, подвергнувшего сомнению слова Йиржи об аресте его сына и поверившего Адольфу, который на основании сообщения в парижской газете об осуждении на казнь ряда жирондистов (среди них стояло и имя Богуша), уверял его в смерти сына. Что касается музыки, то автору статьи не понравилась "аллегорическая пьеса", исполняемая воспитанниками Бенды в начале III акта. Гейда советовал композитору использовать здесь материал серенады и приветственного хора из II акта (что Дворжак и сделал во второй редакции оперы).

Статья в "Далиборе" заканчивалась следующими фразами: "Ликование нарастало до тех пор, пока по окончании последнего действия не появился сам Дворжак. И когда наконец он вышел на сцену, в театре раздался гром аплодисментов, каких мы не слышали целые годы [...] Ему [Дворжаку] были преподнесены многочисленные венки от прогрессивнейших художественных обществ [...] Наконец-то появился пророк в своем отечестве!" (66, 51, 99).

На этом, однако, история "Якобинца" не закончилась. Хотя судьба его в театре была удачной — в течение первых четырех месяцев опера прошла при полных сборах 14 раз, а за пять лет (до мая 1894 года) еще 34 раза, — Дворжаку не давали покоя недостатки либретто и музыки, о которых писала пресса и которые с течением времени все острее ощущал он сам. Последним толчком, вероятно, стало высказывание того же Ф. К. Гейды ("Далибор", 1894, 21 апреля), где он с еще большей резкостью критиковал либретто оперы. Дворжак потребовал снять спектакль с репертуара (последний раз "Якобинец" шел 25 мая) и попросил Червинкову переделать текст. Либреттистка сразу откликнулась на просьбу композитора и уже в конце августа прислала ему новый вариант. I действие как самое удачное осталось прежним. Два других подверглись значительным изменениям. Из II акта Червинкова сняла эпизоды прихода старого графа к Бенде и ареста Йиржи (перенеся их в начало III акта). В конце II акта она ввела монолог Богуша, в котором он раскрывает свое инкогнито: это сделало течение действия естественнее и понятнее. Из начала III акта либреттистка выпустила "аллегорическую пьесу", а также внесла радикальные правки в текст второй половины акта. В итоге получилась такая последовательность событий: разговор Бенды с графом Вилемом, затем Бенды с Жюли, колыбельная Жюли и ее встреча с графом (текст их разговора тоже был переделан), приход гостей, дополненный хором крестьян ("Стоит красивый замок"), эпизод, где рассерженный граф Вилем велит Адольфу привести арестованного Богуша, примирение отца с сыном и радостный финал с танцами крестьян.

Переделкой музыки Дворжак смог заняться только через три года. Помехами были и отъезд в Америку, и увлеченность сочинением камерных и симфонических произведений по возвращении оттуда, и, наконец, смерть Червинковой (19 января 1895 года). Лишь в феврале 1897 года после настойчивых просьб директора театра Ф. А. Шуберта и, главное, Ф. Л. Ригера композитор взялся за "Якобинца". В I акт он внес только мелкие поправки (например, добавил соло скрипки в дуэте Йиржи и Теринки). Для II акта Дворжак сочинил новое 2-е явление с новой песней Теринки "Осенью в орешнике" (текст для нее написал Ф. Л. Ригер) и дуэт Богуша и Жюли "Мы на чужбине блуждали", сняв из него квинтет, который Гейда упрекал за реминисценции танцевальной бытовой музыки и отзвуки И. Штрауса. Заново было написано также заключение II акта (от слов Адольфа "к графу этот человек не смеет попасть").

Из первой редакции III акта остались (при частичной правке) следующие явления: 3-е (разговор графа с Бендой, немного сокращенный), 5-е (беседа графа с Жюли; здесь Дворжак кое-что изменил в музыке колыбельной и транспонировал ее из ре-бемоль мажора в си мажор), 7-е (кроме "аллегорической пьесы") и 8-е, последнее, в котором сохранились часть балетной сцены и хор "Пустые залы оживут". Все остальное подверглось радикальной переделке или было сочинено заново. По мнению чешских ученых, изменения пошли на пользу музыкальному содержанию (101, II, 302—303)²².

Изменения, внесенные Червинковой в 1894 году, несомненно, сделали изложение сюжета и его развязку (носителем которой стала Жюли) более логичными и мотивированными. Правда, совсем избавить литературную основу от недостатков либреттистке не удалось. Так, после переделки III акта несколько ослаб драматический эффект сцены примирения графа Вилема с сыном: первоначально эта сцена венчала развитие сюжетной линии, образуя кульминацию и заключение оперы, во второй

²² Сравнительный анализ двух редакций оперы см. в работах О. Шоурка (100; 101, II).

редакции за ней следует довольно обширная балетная сцена и финальный хор.

Отмечая слабости либретто, необходимо вместе с тем признать и его достоинства. Это прежде всего ярко национальные бытовые сцены и живые, реалистические персонажи, органично входящие в галерею типов, утвердившихся в чешской литературе и искусстве XIX века. На первом месте стоит кантор Бенда, вызывающий в памяти учителя и хормейстера Подгайского из новеллы А. Йираска "В усадьбе герцога". Управляющий Филип сродни своему коллеге из той же новеллы, пану Францу из "Старого жениха" К. Бендла (либретто К. Сабини) и пану Брку из "Заколдованного принца" В. Гржимали (либретто Й. Бёма). Как старые знакомые воспринимались зрителями также влюбленный молодой охотник Йиржи, в той или иной степени близкий Енику из "Проданной невесты", Лукашу из "Поцелуя" Сметаны или Тонику из "Упрямцев" самого Дворжака, милостивый владелец замка, таинственный незнакомец-иностранец и др.

В окончательном виде либретто "Якобинца" удачно соединяло лирические, драматические и комические элементы, давая композитору благодарный материал для интересного драматургического и музыкального воплощения сюжета. Драматургия оперы строится на развитии двух конфликтных линий: Богуш — Адольф и Йиржи — Филип. Конфликт между сыном и племянником графа Вилема носит не только личный (интриган Адольф, пользуясь размолвкой между отцом и сыном, пытается овладеть его наследным правом), но и мировоззренческий характер (Богуш придерживается либерально-демократических убеждений, Адольф — консерватор, не желающий расставаться со своими сословными привилегиями). Столкновение Филипа с Йиржи вызвано и личным соперничеством (оба претендуют на руку Теринки), и социальной враждой (между богатым управляющим и простым крестьянским парнем). Таким образом, в "Якобинце" — впервые в оперном творчестве Дворжака — отчетливо звучат социально-критические мотивы. Однако концепция оперы в целом остается характерной

для эстетики многих романтических опер того времени: сюжет заключен в рамки патриархально-идиллической истории, завершающейся благополучным и не лишенным оттенка сентиментальности концом — разоблачением Адольфа и примирением старого графа с сыном.

Узловые моменты драматического действия и его кульминационные точки сосредоточены в "Якобинце" (в соответствии с законами классико-романтического оперного жанра) в финалах актов, в мастерски написанных развернутых ансамблево-хоровых сценах. В I акте это октет (в нем выражены разноречивые мысли и чувства основных действующих лиц²³), к которому затем присоединяется хор горожан и крестьян, славящих нового господина (с. 139—151 клавира). Во II акте финальный раздел — драматическая кульминация оперы — начинается диалогической сценой Богуша и Адольфа. Число участников этой сцены варьируется, к концу достигая шести (секстет: Жюли, Теринка, Йиржи, Бенда, Адольф, Филип) и семи (септет с участием Богуша); ансамбль поддержан хором (с. 249—273 клавира). Еще более разнообразен по оперным формам финал III акта. Помимо гибко примененных речитативных, диалогических, ансамблевых и хоровых эпизодов, Дворжак вводит сюда балетные сцены, придающие финалу необходимый праздничный блеск, и завершает оперу радостным, ликующим хором ("Пустые залы оживут и помолодеют с новым господином") в торжественно-светлом си мажоре.

Образ главного героя оперы "якобинца" Богуша несет на себе следы влияния идей Просвещения и Великой французской революции, нашедших сочувственный отклик в передовых кругах чешского общества. Авторы оперы наделили его вольнолюбием, сочувствием к бедным и угнетенным: "Он хотел дать крепостному люду свободу" (Филип), "Когда на чужбине я познал новый

²³ I акт содержит завязку обеих конфликтных линий. Здесь происходит первое столкновение Йиржи с Филипом, итог которого — угроза управляющего отдать парня в солдаты. Здесь же Богуш узнаёт, что на его наследственные права претендует Адольф.

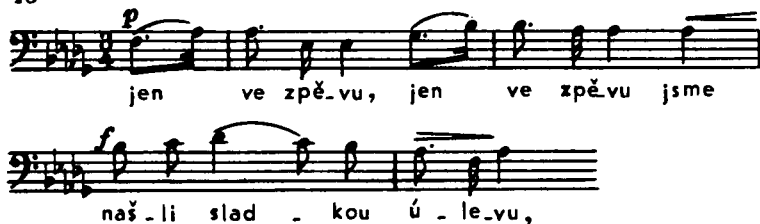
мир²⁴, я вспомнил о рабстве на родине, о нищете людей...” (Богуш)²⁵. Либреттистка и композитор придали образу Богуша и другие привлекательные черты: горячую любовь к родной земле и к чешской музыке. Первые же слова героя, обращенные к жене по возвращении в Чехию, — “Слушай чешское пение!.. Это привет родины” — яркое тому подтверждение. Патриотические чувства молодого графа с большой силой выражены и в его ариозо из II акта “Мы на чужбине блуждали”. Мелодия ариозо, изложенная в сумрачном, тревожном до-диез миноре, хорошо передает душевное волнение героя:

47 **Andante con moto**



Патетическая музыка второй части ариозо, идущая в тональности ре-бемоль мажор, представляет собой гимн чешской песне: “Только в песне мы находили сладостное облегчение”²⁶:

48



²⁴ Увлеченный идеями французской революции, Богуш уехал в Париж; там он женился на француженке Жюли, что вызвало недовольство его отца.

²⁵ То же чувство побуждает Богуша защищать Йиржи от преследований Филипа.

²⁶ Предшествующие этим слова поясняют, о какой песне идет речь: “Мы пели чешскую песню, и мрак рассеивался в душе, с сердца спадала тяжесть” (с. 213—214).

Важнейшим компонентом характеристики Богуша является один из главных лейтмотивов оперы — отрывок из колыбельной, которую пела ему в детстве мать²⁷. Этот лейтмотив связан также с образом матери Богуша, умершей от горя — разлуки с сыном, разрыва его с отцом. Такое значение имеет лейтмотив при первом появлении в опере, в нежном тембре флейты, а затем в партии Богуша со словами из колыбельной "Сыночек, мой цветок":



Ключевое значение мотива Дворжак подчеркивает также тем, что дает прозвучать ему — вместе с темой серенады (второй сквозной темой оперы) — в самом конце.

Существенное место отведено в драматургии оперы жене Богуша Жюли. Именно от нее граф Вилем узнаёт об истинном положении вещей: о непричастности Богуша к якобинцам, о грозившей ему в Париже казни и о заключении его в темницу по распоряжению Адольфа. В уста Жюли вложена и мелодия колыбельной, звуки которой пробуждают в душе графа жалость и любовь к сыну. Музыкальная характеристика Жюли многими сторонами соприкасается с интонационным материалом партии Богуша. В I акте она продолжает рассказ мужа о скитаниях на чужбине, в несколько варьированном виде повторяя его ариозо (с. 215—217 клавира) и полностью разделяя его патриотические чувства. В III акте, где звучит колыбельная, есть короткое ариозо Жюли, в котором она просит графа быть справедливым к Богушу и простить его. В мелодике этого ариозо велика роль интонаций настойчивой, горячей мольбы.

²⁷ Варианты лейтмотива и его отдельные обороты проходят в оркестре (чаще) и в вокальных партиях, скрепляя (вместе с другими компонентами) интонационную ткань оперы.

Не уступает по значению главному герою оперы другой персонаж: кантор Бенда²⁸. Это и собирательный образ, исторический тип, и простой, милый человек, наделенный достоинствами и слабостями. Последние — приниженность перед графом и управляющим (выдать замуж за него дочь он считает честью) — простительны в его зависимом положении. Кроме того, они полностью искупаются такими привлекательными чертами его натуры, как доброта и отзывчивость (именно он помогает Богушу "достучаться до сердца отца"), самоотверженное служение искусству звуков, которому он с радостью обучает детей и взрослых.

В образе Бенды Дворжак выразил свое глубокое уважение к канторам. В нем запечатлелись и личные воспоминания композитора: благодарная память о первых учителях — Шпице и особенно Лимане, сказавшем веское слово при решении творческой судьбы Дворжака. Вероятно, поэтому образ Бенды столь достоверен и проникнут такой душевной теплотой и добрым юмором.

Основной характеристикой Бенды служит музыка серенады, сочиненной им по случаю готовящегося торжества в замке: передачи браздов правления Адольфу (после разоблачения козней племянника графа они достаются законному наследнику Богушу). Серенада эта — "настоящая классическая музыка, которой не постыдился бы сам Моцарт", как гордо заявляет довольный своим творением автор, — действительно напоминает произведения, какие писали чешские канторы XVIII века. Придерживаясь традиций венского классицизма, они черпали при этом вдохновение в мелосе родного фольклора, и это прекрасно показал Дворжак. Главная тема серенады — простая, но не лишенная галантности (см. кадансы!) — пронизана интонациями чешской песенности²⁹.

²⁸ Фамилию Бенда учитель получил в позднейших редакциях либретто по желанию Дворжака — как выражение уважения известному роду чешских канторов и музыкантов (79, 33).

²⁹ Тема серенады, помимо прямой функции и компонента характеристики Бенды, используется Дворжаком в балетной музыке финала (тема менуэта).



С сердечной симпатией и добродушным юмором нарисована и молодая пара: веселая, лукавая и кокетливая, но искренне любящая своего милого Теринка, которую Дворжак, как в свое время Моцарт Церлину, наделил прирожденной грацией; и горячий, импульсивный Йиржи, смело защищающий правду, свое достоинство и свою любовь, дерзкий и насмешливый в своем отношении к высокомерному и напыщенному Филипу.

Душевный мир Теринки раскрывается в ее дуэтах и диалогах с возлюбленным и особенно в ариозо "Осенью в орешнике", быстро завоевавшем популярность. Лирическое высказывание героини (часть монологической сцены), представляющее собой образец гибкого переплетения речитативных и песенно-ариозных форм, крепкими нитями связано с фольклорной основой. Свидетельство тому — опора на принцип вариантной повторности и тип изложения (пустые квинты фаготов, имитирующих волыночные басы, контрапункт кларнетов, а потом гобоя, опевающих и украшающих ведущую мелодию, инструментальные вступления и интермедии, близкие народным отыгрышам).

Живостью и веселым, шутливым тоном пронизана ансамблевая сцена из II акта, где Теринка, желая отделаться от притязаний Филипа, кокетничает с ним, заявляя, что выйдет замуж только через пять лет после смерти матери; расстроенный управляющий, всерьез принимающий ее слова, пытается уговорить девушку; ревнивый Йиржи сердится, а Бенда ужасается "легкомысленному" поведению дочери. Эта сцена (как и другие коме-

дийные эпизоды оперы) написана в лучших традициях комических опер Моцарта и Россини.

Бунтарский, строптивый нрав Йиржи наиболее ярко воплощен в песне "Вы знаете этого пана, старого шершня" из I акта, в которой он насмехается над Филипом, посмевающим ухаживать за его Теринкой (мелодия песни тоже играет в опере роль лейтмотива). По духу и выразительным средствам она близка народным шуточным песням. Ее задорный, удалой характер проступает и в веселой скачущей мелодии, и в живой ритмике, и в лихих выкриках мужского хора — парней, поддерживающих и подначивающих Йиржи³⁰.

51 Allegro



Как знак глубокой обиды и жажды мести звучит мелодия песни в партии Филипа ("За такое унижение будет расплата" — с. 81 клавира).

Интимные чувства молодого охотника запечатлены в его ариозо из I акта "Посмотри мне в глаза". В музыке ариозо, пронизанном интонациями мольбы и страстных призывов, выражена вся пылкость чувств Йиржи. Духом романтической взволнованности и эмоциональной открытости проникнуты и ансамблевые сцены Йиржи и Теринки из I и II актов. Они построены как дуэты согласия, где отдельные мотивы и обороты распевной ариозной мелодики подхватываются и повторяются (порой с небольшими изменениями) его участниками.

³⁰ Эти выкрики — тоже признак родства песни Йиржи с народным шуточным жанром. Об опоре на народное музыкальное мышление свидетельствуют и элементы лидийского лада на словах "Гордо тут он облетает".

Разностороннюю музыкальную характеристику имеет управляющий Филип. Его первый выход (с. 42 клавира) сопровождается темой, выдержанной в духе менуэта и призванной передать галантность старого волокиты. Манерность музыки — трели и чувствительные, прерываемые паузами, задержания в мелодии — подчеркивают иронию, присущую музыкальной характеристике Филипа:

52 *Meno mosso (Tempo di Menuetto)*

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics "U - če - ný pa - ne, dob - rý den!" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "Té na - ho - dě jsem po - vdě - čen," and the piano accompaniment. The piano part includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano).

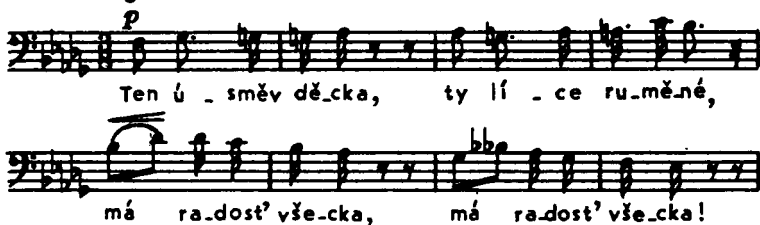
Иронический тон сохраняется и в сцене II акта, когда Филип приходит в дом Бенды с намерением просить руки его дочери, и в страстно-взволнованном ариозо "О, владычица возвышенного сердца", в котором управляющий изливает свои нежные чувства к Теринке (с. 225—226 клавира).

В другом свете предстает управляющий, когда сбрасывает маску галантного кавалера и страстного воздыхателя. В характеристике *этого* Филипа преобладают ворч-

ливая скороговорка и интонации угрозы. Желая подчеркнуть комичность его фигуры, Дворжак обращается также к элементам колоратуры. Такова язвительная фраза Филипа "Наш певец, драгоценная панна". Кичливость и заносчивость управляющего тонко переданы в речитативных фразах из I акта, адресованных Богушу, который недостаточно почтительно обратился к нему ("Драгоценный господин! Урожденный господин! Я — начальство, пан!").

Старый граф Вилем охарактеризован не столь развернуто, как другие персонажи. К нему — господину, владельцу замка — относится торжественная маршевая тема, сопровождающая его выход в I акте. Ритмический вариант темы проходит в хоре со словами приветствия и славления. Душевные страдания графа-отца раскрыты в его арии из III акта "Эта улыбка ребенка" (с. 289 и далее). Воспоминания о безвозвратно ушедшей счастливой поре детства Богуша, сожаление о его "проступке", обида на невестку, отнявшую у него сына, — таково содержание арии, оваянной романтической патетикой, которая, однако, не заслоняет искренности и правдивости выраженных в музыке чувств:

53 Largo



У антагониста Богуша, Адольфа, нет арий-портретов. Его нрав, мысли и намерения Дворжак раскрывает средствами психологически-выразительного речитативного мелоса в ансамблевых и диалогических сценах. В I акте, после объявления Адольфа наследником, его партия, построенная на теме приветственного марша,

излучает радость и торжество ("Моя давняя мечта сегодня сбылась"). В диалогической сцене II акта, когда Богуш бросает Адольфу обвинение — "Кто лишил меня родины, доверия отца...", — в вокальной партии племянника графа отражена целая гамма смысловых и эмоциональных оттенков: страх и растерянность при виде неожиданно объявившегося Богуша, постепенное "собрание" душевных сил, переходящее в активную наступательность, стремление любой ценой удержать добытую обманом власть, наконец, зловещие угрозы ("Ты хочешь к графу, тешишь себя надеждой, что он спасет тебя?!"). Острохарактерны мстительно-злобные фразы Адольфа в финальном ансамбле II акта, выросшие из речевой интонации взвизгивания (в оркестре в это время драматически звучит лейтмотив Богуша, подчеркивая остроту ситуации).

Для Дворжака одним из самых привлекательных моментов в либретто "Якобинца" была возможность нарисовать музыкальный портрет эпохи, среды, хорошо знакомой ему по детским и отроческим годам. Это жизнь небольшого провинциального города, доминантами которого являлись замок, костел и трактир. Три акта оперы — это три мастерские зарисовки разных сторон жизни чешского провинциального общества XVIII (да и первой половины XIX) века. В I акте — центральная площадь с костелом, откуда доносятся звуки воскресной службы, и трактиром, где веселится и танцует молодежь. Во II акте — дом кантора, главы музыкальной жизни городка, с его благоговейной, наивной и трогательной атмосферой музицирования и повседневными делами и заботами. Действие III акта разворачивается в замке старого графа.

Задача показать разные стороны быта позволила Дворжаку интересно использовать жанры и виды профессиональной и народной музыки того времени. Так, в начале I акта мы слышим выдержанный в духе возвышенного хорала отрывок праздничной мессы ("Склоним свои головы в низком поклоне, но мысли вознесем к небу на крыльях песни..."):

Sopr.
Alti

Své hla_vy v pra_chu sklá - ní - me, však

my_sl k vy - ši vzná - ší - me

Во 2-м явлении I акта, представляющем собой хорошей эпизод, композитор ритмоинтонациями польки (в духе традиций Сметаны и собственных комических опер "Упрямцы" и "Хитрый крестьянин") рисует образ народа: крестьянских парней, радующихся предстоящему веселью и поджидающих девчат, и горожан постарше, чинно приветствующих друг друга и рассуждающих о шаловливой молодежи (с. 35 и далее клавира).

В конце I акта в соответствии со сценической ситуацией Дворжак вводит два разных по настроению хора. Первый, построенный на оживленном движении и мелодической скороговорке, извещает о неожиданном приезде графа (с. 122 и далее). Его сопровождают в оркестре звуки почтового рожка (соло трубы за сценой, с. 125—128). Второй — торжественный, в ритме марша, хор народа, славящего графа, а затем — его наследника. II акт открывается темой серенады Бенды, которая позже, в сцене репетиции, проходит целиком. В несколько варьированном виде она звучит и в финале, в эпизоде приветствия графа и его наследника. В той же сцене Дворжак дает два новых варианта славильных хором.

Один из них выдержан в духе соседской ("Да здравствует наш господин", с. 312, хор детей), другой — хор крестьян и крестьянок "Стоит красивый замок" — в характере народной обрядовой песни.

Партитура "Якобинца" еще раз подтвердила мастерство Дворжака — оперного драматурга, свободно и уверенно владеющего всеми средствами жанра. Неотъемлемой частью этого мастерства является оркестровка. Партия оркестра в опере начиная с зажигательно-веселой увертюры говорит о блестящем знании выразительных и технических возможностей каждого инструмента и отдельных групп оркестрового содружества, она содержательна, пластична и красочна³¹. Так, Дворжак виртуозно пользуется приемом тембровой характеристики для обрисовки действующих лиц, их натуры, мыслей и чувств, а порой и манеры поведения (как, например, Филипа). Вот несколько примеров. Мелодия песни Йиржи "Вы знаете этого пана" (I акт, 5-е явление) дублируется в оркестре малой флейтой, пронзительно-визгливый тембр которой усиливает озорной, насмешливый характер песни и дерзость ее автора. Когда же мелодия "попадает" в уста Филипа (в ариозо из I акта), то в оркестре ее интонируют виолончели с фаготами. Фагот, с его гнусаво-ворчливым тембром, дублирует и мелодию ариозо Филипа, возмущенного насмешками молодежи (в том же I акте). Один из главных лейтмотивов оперы — фрагмент колыбельной — меняет тембровое одеяние в зависимости от смыслового и эмоционального содержания, от драматургической ситуации. Когда он связан с образом матери Богуша, с его воспоминаниями о счастливом детстве, композитор излагает его в светлых свирельных тембрах флейт, гобоев, кларнетов или в мягком сочном тембре скрипок. В диалогической сцене из II акта, где происходит столкновение между Богушем и Адольфом, лейтмотив звучит у кларнета (сумрачного, настороженного в низком регистре) и валторн, что подчеркивает остроту психологической и сценической ситуации. Грозно, могуче скандируют ключевой оборот (с восходящей

³¹ Разнообразие приемов изложения, гибкость и динамичность звучания присущи и хоровой партии оперы.

квартой) лейтмотива тромбона в конце II акта, символизируя временную победу Адольфа.

Оркестр, с его богатой палитрой тембровых красок, играет важную роль в сольных, ансамблевых и хоровых эпизодах оперы, подчеркивая и дополняя их эмоциональную атмосферу — возвышенно-сосредоточенную в первом хоре, лирически-взволнованную в ариях и дуэтах Теринки, Йиржи, Богуша, Жюли, идиллически-безмятежную — в серенаде Бенды, празднично-торжественную, величественную — в хорах I и III актов. И конечно, оркестр в "Якобинце" (как и в "Димитрии") осуществляет сквозное симфоническое развитие, одним из важных компонентов которого являются немногочисленные лейтмотивы.

В композиции "Якобинца", как и "Димитрия", естественно сочетаются принципы сквозного и номерного строения. Основная структурная единица оперы — сцена-явление³² — сосредоточивает в себе различные формы и средства оперной выразительности, которые большей частью гибко переходят друг в друга. Своеобразием отличается и жанровый облик "Якобинца": в нем переплетаются признаки национально-романтической (сюжет из чешской жизни, благородный герой и его антагонист-злодей, опора на отечественный фольклор), реалистической (жизненная достоверность народно-бытовых сцен, правдивость психологических характеристик героев) и комической оперы (колорит отдельных ситуаций и эпизодов, характерные типажи — "благородная" и "простонародная" пары, старый волокита управляющий и т. п.).

Различные стилевые истоки — классицистские и романтические (Моцарт, Вебер, Лорцинг, Сметана) — претворены и в музыке оперы. Однако, переплавленные в горниле творческой индивидуальности, они приобрели своеобразную, чисто дворжаковскую окраску, которая проступает как в мелодике и других компонентах музыкального языка, так и в концепции сочинения, отра-

³² Некоторые явления гармонически законченны (имеют полный каданс), но большая часть соединена между собой тонально-гармоническими связками.

жающей гуманистическую позицию композитора, его убежденность в конечном торжестве правды и справедливости.

Как и в других аналогичных случаях, слабости литературной основы были преодолены музыкой Дворжака — свежей и самобытной, напоенной соками народного искусства. Поэтому "Якобинец" сразу завоевал признание в Чехии, став наряду с "Проданной невестой" Сметаны и "Русалкой" Дворжака популярнейшим музыкально-сценическим произведением. "Якобинец" — также одна из наиболее часто исполняемых опер Дворжака и за рубежами Чехии.

Глава VII

В раздумьях о вечных вопросах бытия (1888—1891)

Как это не раз бывало в творческой биографии Дворжака, после создания крупного опуса он ощущал потребность отдохнуть, написав какое-нибудь камерное сочинение. "Якобинец" не стал в этом смысле исключением. Он родился в окружении двух лирических вокальных произведений; это Четыре песни ор. 82 и "Песни любви" ор. 83. 82-й опус возник на рубеже 1887—1888 годов, а 83-й — вскоре после завершения партитуры "Якобинца".

Литературной основой Четырех песен послужили стихотворения немецкой поэтессы Оттилии Малиброк-Штилер, горячей поклонницы чешской народной и профессиональной поэзии, с которой Дворжака связывали дружеские и творческие отношения¹. Четыре текста, заимствованные композитором из сборника Малиброк-Штилер "Лирические стихотворения и переводы из чешской профессиональной и народной поэзии" (Прага, 1887), объединены сходством поэтической атмосферы. Первая песня ("Оставьте меня одну") психологически правдиво раскрывает душевный мир влюбленной девушки, жаждущей тишины и уединения, чтобы лелеять свои чувства — "страдания и тоску разлук, светлое блаженство и тихое смятение". Это вокальная миниатюра лири-

¹ По просьбе Дворжака поэтесса сделала немецкий перевод либретто "Димитрия", а также "В народном духе" и "Песен любви".

чески обобщенного типа, построенная на распевной эмоционально приподнятой мелодии:

55 *Andante*



Постоянные колебания между радостью и грустью, надеждой и сомнениями подчеркнуты светотеневым приемом — игрой мажора и минора. Как своего рода лейтмотив звучат речитативные фразы в дополнении ко второй и четвертой строфам, выражающие главную мысль песни ("Оставьте меня одну") и отмеченные тонкими гармоническими нюансами (минорная субдоминанта, II низкая ступень).

Вторая песня "Вышивальщица") — это и портрет скромной вышивальщицы, и восхваление труда, который вносит "в душу мир и лечит раны сердца". Вокальная партия этой песни, представляющая собой мелодический речитатив, чутко следует за смысловыми изгибами текста, в чем ей помогают гармония и фортепианное сопровождение. Слова о благословенности труда завершаются радостно-приподнятой восходящей мелодией и отклонением в тональность, лежащую квинтой выше (соль мажор). Упоминание в тексте о слезах передано суровым мелодическим ходом в контрастном главной тональности до миноре. Реприза песни, исполненная душевного успокоения, перенесена в си мажор — тональность первой песни, что создает связь между ними.

Третья песня ("Весна") — гимн весеннему обновлению природы и души человека, раскрывающего "свое сердце в песне". Основной музыкальный образ песни,

построенной, как и вторая, в простой трехчастной форме, сконцентрирован в восторженной мелодии, изложенной в ре-бемоль мажоре — тональности, которую Дворжак использовал для создания светлых настроений. По типу мелодии — лирически обобщенной, кантиленной — "Весна" близка первой песне.

Завершает цикл песня "У ручья" — философское резюме о быстротечности жизни, неустанно, как бегущий ручей, стремящейся вперед, о неповторимости и необратимости каждого ее мгновения, о неизбежности расставания с тем, что дорого. В семантической структуре песни содержится также характерный для романтиков мотив сопоставления судеб ручья и человека: "Как и ты, я должен бежать все дальше и дальше". Мысль о постоянном движении и обновлении тонко воплощена в музыкальном образе песни. Ведущую ее мелодию — нежный, грустно-задумчивый напев, сопровождаемый изобразительным, как у Шуберта, фоном (фигурации шестнадцатыми, передающие бег ручья), — Дворжак постоянно варьирует тонально. Большую психологическую выразительность несут в себе и прерванные кадансы в конце строф, звучащие как повисшие в воздухе вопросы. От этой окрашенной философским раздумьем песни тянется нить к медитативным образам крупных сочинений ближайших лет — Восьмой симфонии, Реквиему и циклу программных увертюр "Природа, жизнь и любовь". 82-й опус посвящен жене Эдуарда Ганслика Софии.

Дворжак — Зимроку (26 июля 1886 г.): "Посвящение пусть останется: ведь я уже давно хотел написать несколько песен для госпожи Ганслик" (39, II, 333).

"Песни любви" по содержанию близки 82-му опусу. Это тоже порождение лирической музыки композитора, вдохновленной, как и многие страницы "Якобинца", воспоминаниями о молодых годах. Здесь он снова обращается к циклу "Кипарисы", из которого выбирает на этот раз восемь песен: "Нам никогда не суждены", "О, как пустынно в сердце том", "Близ дома часто я брожу", "Нивы и рощи полны покоя", "В лесу, у вод потока", "От дивных чар твоих очей" и "О светлый друг души

моей”². Ранние вокальные миниатюры, пройдя через руки искушенного мастера, приобрели более отточенную, совершенную форму. Это заметно в мелодике и ритмике вокальной партии, тоньше отражающих декламацию текста, в гармонии, богато нюансированной, отмеченной свежестью и смелостью модуляций, и в фортепианном аккомпанементе, внешне более простом и прозрачном, но, как и гармония, углубляющем выразительность поэтических образов.

Все это, вместе взятое, сделало “Песни любви”, так же как и Четыре песни ор. 82, ценными образцами чешской (и европейской) вокальной лирики шубертовского направления.

В конце января 1889 года Дворжак получил неожиданное предложение, вызвавшее в его душе противоречивые чувства. Общество пропаганды музыки в Чехии, управлявшее Пражской консерваторией, подготавливало к 1889/90 учебному году ее слияние с Органной школой. Желая привлечь к преподаванию выдающегося отечественного музыканта, руководство Общества на своем заседании 25 января 1889 постановило пригласить Дворжака для ведения класса композиции, инструментовки и науки о формах. Предложение было почетным, и это льстило композитору. Останавливало другое: занятия в консерватории не только будут отвлекать его от творчества, но и привяжут более чем на две трети года к Праге. Дворжак долго колебался и наконец послал письмо с отказом.

*Дворжак — Траги*³ (13 сентября 1889 г.): “Уважаемый господин доктор! Разрешите уведомить Вас о том, что после тщательного обдумывания я не смог все-таки

² В “Кипарисах” это были номера 8, 3, 9, 6, 17, 14, 2 и 4. — Названия песен приводятся по советскому изданию “Песен любви” (М., 1954).

³ Йозеф Траги, юрист и многолетний президент коллегии адвокатов, был страстным любителем музыки и деятельным участником пражской музыкальной жизни. В течение многих лет он стоял во главе Общества церковной музыки, которое управляло Органной школой. С 1884 года стал членом, а с 1886-го — секретарем Общества пропаганды музыки в Чехии. В значительной мере благодаря его усилиям и произошло слияние Органной школы и консерватории.

решиться принять это весьма почетное место в Пражской консерватории. И вовсе не из-за опасения, что не смог бы выполнять свои обязанности так, как желал бы, а по другим соображениям. Я опасаюсь, что из-за перегруженности работой и длительных поездок за границу и для учреждения, и для меня могут возникнуть только осложнения” (39, II, 390—391).

И действительно: вскоре договорные обязательства опять позвали Дворжака за границу — в Дрезден, где его еще не знали как дирижера. Здесь 13 марта 1889 года состоялся концерт Филармонического общества, на котором композитор дирижировал Пятой симфонией, Ноктюрном си мажор для струнного оркестра и 2-й Славянской рапсодией.

”Дрезднер цайтунг”: “...прием был горячим и сердечным, дирижировавший композитор был неоднократно вызван” (цит. по: 101, II, 315).

А 19 марта в нидерландском городе Дордрехте прозвучала кантата Дворжака *Stabat Mater* под управлением Эди Эрдельмана.

Дворжак — Эрдельману (2 апреля 1889 г.): “Уважаемый господин! Меня наполняет радостью чтение Вашего почтенного письма, из которого я узнаю, что моя *Stabat Mater* завоевала в Дордрехте большой успех... Вы подготовили произведение с любовью, не жалея времени, и мне не остается ничего иного, как выразить Вам свою самую сердечную благодарность. Прошу Вас также передать мою признательность солистам, хору и оркестру” (39, II, 366).

Музыка Дворжака продолжала звучать и дома, в Чехии. В том же марте пражане слышали несколько сочинений маэстро. Среди них были и новые (Месса ре мажор в исполнении “Глагола” — 25 марта), и уже хорошо знакомые (фортепианное трио фа минор, сыгранное 30 марта К. Славковским, Ф. Лахнером и Г. Виганом), и давно не исполнявшиеся (Третья симфония, прозвучавшая 31 марта под управлением Р. Новачка).

В начале апреля после долгого перерыва Дворжак побывал в Нелагозевсе. Он присутствовал на службе в костеле, на хорах которого когда-то пел, играл и разду-

вал мехи органа, посетил родной дом, повстречался с бывшими соучениками и друзьями детства. В нелагозевском замке, где теперь располагался Институт девиц и где была подготовлена торжественная встреча знаменитому земляку, композитор, к великой радости присутствовавших, уселся к роялю и долго импровизировал на темы из "Якобинца". Поездка в родные места, пробудившая воспоминания о детских годах, дала мощный импульс творческой фантазии композитора, и уже вскоре, 16 апреля, он начал делать эскизы нового произведения — цикла из тринадцати фортепианных пьес, получившего название "Поэтические настроения" (ор. 85).

Дворжак — Русу (14 июня 1889 г.): "Роковое число [13], но моравских дуэтов было столько же, и все-таки они обошли добрую часть света! Может быть, повезет опять" (39, II, 370).

Пьесам предпосланы программные заголовки, которые помогают понять замысел произведения, истоки вдохновения, импульсы и образы, рождавшиеся в сознании композитора, когда он в очередной раз с удивлением и восторгом наблюдал весеннее обновление в природе (цикл писался в основном в Высокой, где и был закончен 6 июня 1889 года).

Помимо общности поэтической атмосферы и принципа контраста, типичного для сочинений подобного рода, пьесы цикла связаны внутренней идеей, определенной логикой развития: от образов ночи и одинокого путника, бредущего лесной дорогой, через всевозможные картины, навеянные жизненными впечатлениями, мотивами народного быта, искусства и фантастики, через выражение различных настроений к душевному очищению и умиротворению.

Принцип контраста последовательно проведен Дворжаком как в рамках цикла, так и внутри отдельных миниатюр. "Ночная дорога", открывающая цикл, сменяется пьесой "В шутку", проникнутой веселым и капризным юмором, эпически-медитативная третья пьеса "В старом замке" — "Весенней", пронизанной сиянием яркого солнца и душевным трепетом, повествовательная "Сельская баллада" (№ 5) — лирико-меланхолическим

"Воспоминанием". За Фуриантом (№ 7), отмеченным сумрачным, тревожным настроением (как 8-й Славянский танец, Фуриант из Чешской сюиты, скерцо Седьмой симфонии), следует "Хоровод домовых", вызывающий ассоциации со сценкой из спектаклей народных кукольных театров. Серенаде (№ 9), в которой композитор с юмором и снисходительной, но доброй улыбкой пародирует старинный рыцарский жанр, контрастирует "Вакханалия" — красочная сценка, перекликающаяся с "Ночью на Филипа и Якуба" из цикла "Из Шумавы" и отличающаяся не только неудержимой ритмической энергией, напором движения, но и некоторой сумрачностью, демоничностью. Разнятся по настроению и три последние пьесы: "На посиделках" — очаровательная по простоте и непринужденности миниатюра, в которой слышится то нежное и ласковое пение деревенских девушек, то их оживленная болтовня, то звуки хоровода; "У могилы" (№ 12) — раздумье о судьбе героя, о его подвигах и славе, выдержанное в духе торжественно-траурного шествия; "На Святой горе" — эпикомонументальное завершение цикла, рисующее картину шествия путников в день храмового праздника.

Образные и эмоциональные контрасты присущи и отдельным пьесам. Так, в первой миниатюре цепь "протянутых аккордов", символизирующих ночную тишину и покой и выступающих в роли своеобразного лейткомплекса, оттеняется взволнованно-тревожной музыкой середины I части и напевной, проникнутой душевным теплом и легкой грустью темой средней части. В "Сельской балладе" образной многозначностью отличается уже главная тема. Она содержит одноголосную грустно-вопрошающую песенную мелодию (в си-бемоль миноре), шаловливо-танцевальную тему (в одноименном мажоре) и спокойно-задумчивый мотив (в фа мажоре), поддержанный "протянутыми" созвучиями:

56^a *Allegro giusto*





В фурианте главной теме контрастируют спокойно-шутливая, с оттенком грациозности тема середины (в тональности одноименного мажора — ля-бемоль мажор) и лирически-взволнованная тема средней части.

Есть в цикле и пьесы, выдержанные в одном настроении ("Весенняя", "Воспоминание").

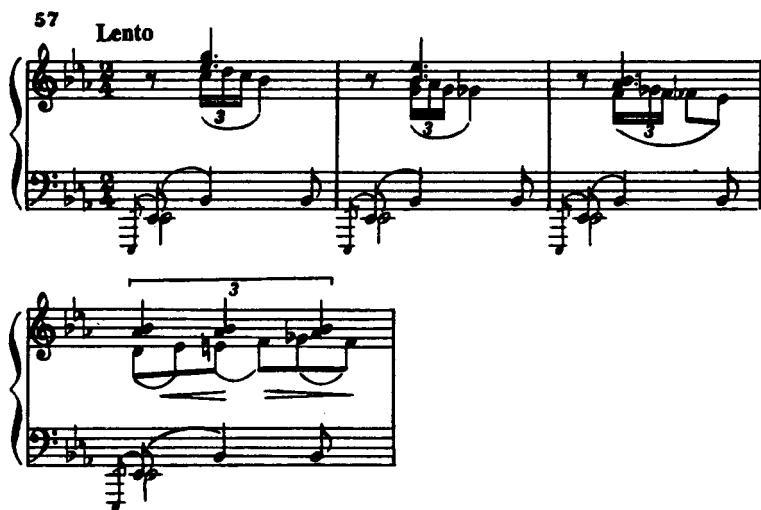
Объединяющую функцию в "Поэтических настроениях" выполняет не только контраст, но и образные, жанровые и композиционные переключки. Так, миниатюры "Весенняя", "Воспоминание" и "Серенада" средствами инструментальной музыки воспроизводят особенности вокальных жанров (тип мелодии, разделение "вокальной" партии и аккомпанемента, "инструментальные" отыгрыши и интермедии и т. п.).

Черты сходства в образном строе заметны в таких пьесах, как Фуриант, "Вакханалия" и "Сельская баллада".

Своего рода единство в многообразии характерно и для композиционной структуры пьес: в них превалирует по-разному трактованная репризная трехчастность, иногда сочетающаяся с рондальностью ("На посиделках"), сонатностью ("Сельская баллада") или вариационностью ("Воспоминание"). Принцип варьирования — мелодического, тонально-гармонического, фактурно-динамического — является ведущим и в развитии тематического материала.

Отличительная особенность "Поэтических настроений" — широкая палитра приемов фортепианного письма, которые иногда приобретают колорит оркестрового звучания (например, звонкие октавы в высоком регистре, открывающие "Хоровод домовых" и напоминающие голос колокольчика, или хоральная тема из "Вакханалии", в изложении которой слышатся тембры валторн, труб, а потом мощное тутти).

Тема пьесы "На Святой горе" вызывает представление о хоровом пении, перемежающемся инструментальными интермедиями. Различные колористические приемы (сопоставление регистров, разряжение и уплотнение фактуры, контрасты агогики и динамических оттенков, тональные и гармонические сдвиги) широко использованы в Фурианте, "Вакханалии", "Сельской балладе" и других пьесах. Иногда Дворжак создает пространственно-разреженную фактуру, предвосхищающую импрессионистские приемы, — как во второй теме из пьесы "В старом замке":



или острое, суховато-жесткое письмо, напоминающее об "ударном" пианизме еще более позднего времени, — как в Фурианте.

Богатство образной палитры, красота и выразительность музыки, гибкое и разнообразное применение приемов фортепианного письма позволили "Поэтическим настроениям" встать в ряд лучших сочинений Дворжака, занять достойное и самобытное место в жанре программных циклических произведений, основоположником которых был Шуман.

Еще в период завершения "Поэтических настроений" в семье Дворжака начались тревожные события, продолжавшиеся целый месяц и совершенно выбившие его из колеи: болезнь жены и шестерых детей. Композитор, чрезвычайно преданный своим близким, отказался от поездки в Оломоуц, где "Глагол пражский" исполнял Мессу ре мажор, и не поехал в Берлин, чтобы сыграть Зимроку "Поэтические настроения", хотя придавал этому большое значение. В эти тревожные дни каплей бальзама для его души стало известие из Вены о награждении его орденом Железной Короны III степени.

Дворжак — Ганслику (28 июня 1889 г.): "Ваше, для меня столь приятное, поздравление в связи с высокой наградой я получил здесь, в Высокой; благодарю Вас за него от всего сердца. Эта награда радует меня вдвойне, потому что я получил ее одновременно с Брамсом⁴, этим великим мужем и художником, которому я благодарен (и, конечно, Вам или — лучше — вам обоим) за все мое теперешнее счастье" (39, II, 371—372).

Как только близкие поправились, творческая работа закипела с новой силой. 10 июля композитор начал эскизы фортепианного квартета. 19 августа партитура камерного опуса была дописана, а уже 23-го появились наброски новой — Восьмой — симфонии.

Дворжак — Гёблу (10 августа 1889 г.): "Хотите знать, что я делаю? У меня полна голова; вот только если бы человек мог сразу все это записать!.. Теперь у меня целиком готовы три части нового квартета с фортепиано, а через несколько дней будет закончен финал. Работается сверх ожидания легко, и мелодии текут ручьем" (39, II, 385).

⁴ Брамс был награжден орденом Леопольда.

Новый ансамбль для скрипки, альты, виолончели и фортепиано ор. 87 (ми-бемоль мажор) ни по глубине содержания и образному богатству, ни по размаху развития музыкальных мыслей и яркости тематизма не уступает своему непосредственному предшественнику в камерном жанре — фортепианному квинтету ор. 81 (ля мажор). Он только более компактен по композиции.

Как и преобладающее большинство сочинений данного жанра, квартет ор. 87 представляет собой четырехчастный цикл с быстрыми крайними частями, написанными в сонатной форме (с чертами рондообразности), лирической медленной частью на втором и скерцо — на третьем месте.

В музыке крайних частей преобладают энергичные волевые образы (темы главных партий), решительный характер которых усилен чеканной маршевой ритмикой. Правда, общая атмосфера финала более тревожна, сумрачна, что наиболее явственно проступает в облике первой темы главной партии, окрашенной темным тональным колоритом (ми-бемоль минор) и в долгом оттягивании основной тональности, которая появляется лишь в репризе, при проведении второй темы главной партии.

Ведущая роль главной темы в драматургическом развитии I части сказывается и в типе ее изложения (трехчастное строение с динамической репризой), и во вторжении ее ключевого мотива в побочную партию (шубертовский прием!), что ведет к драматизации этой напевной, полной неги и одновременно приподнятости чувств, темы, и в том, что ее материал включает экспозицию. Тематизм главной партии господствует и в разработке, построенной на образной трансформации темы, прежде всего — ее ключевого (унисонного) элемента, который используется также в коде, в спокойно-сосредоточенном эпизоде, создающем оттеняющий контраст перед энергичной концовкой. Приводим тему главной партии:

58 *Allegro con fuoco*



Главная партия играет ведущую роль и в финале. Однако здесь Дворжак находит иное решение общего принципа. Кроме первой (основной) темы главной партии он широко использует вторую тему — бодрую и энергичную. Вариант этой темы включает экспозицию, на ней строятся кульминация разработки (тут ее звучание приобретает черты танцевальности) и кода. Главная тема в разработке подвергается образным и интонационным превращениям. Один из вариантов темы по настроению (спокойно-задумчивый, с оттенком меланхолии) и по конструктивному приему (ритмическое увеличение мелодии) перекликается с эпизодом из разработки I части. (Таким образом воздвигается еще одна арка между крайними частями цикла.) Ниже приводится тема главной партии:

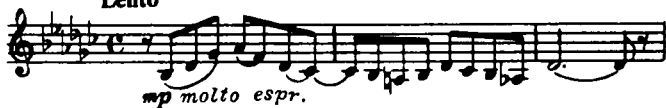
59 **Allegro ma non troppo**



II часть квартета (Lento, соль-бемоль мажор) по силе и горячности чувства, по красоте и богатству музыкальных мыслей принадлежит к лучшим созданиям лирической музыки композитора. Музыка Lento, отличающаяся тонким психологизмом, раскрывает богатый душевный мир ее автора, гибкую смену настроений и эмоциональных оттенков. В Lento пять тем. Первая, главная и наиболее развитая, полна глубокого покоя, мужественной сдержанности, не лишенной, однако, внутреннего огня; ее характер прекрасно подчеркнут сочным, бархатным тембром виолончели:

60

Lento



Четыре другие темы: нежная, ласково-спокойная вторая (ее распевную мелодию поет скрипка на фоне переливающихся фигураций фортепиано), более живая и взволнованная третья (диалог фортепиано и струнных), овеянная пафосом мужественного волнения и одновременно величия четвертая (ее высокий эмоциональный тонус подчеркнут имитациями ключевого мотива у скрипки и виолончели и аккомпаниментом — трепетными созвучиями альты и бурными пассажами фортепиано) и, наконец, возвышенно-светлая пятая (она звучит в типичной для таких образов тональности ре-бемоль мажор).

Линия образного развития, определявшая драматургию первого раздела *Lento*, с небольшими изменениями повторена во втором разделе⁵. Здесь вновь чередой проходят все пять тем, но третья и четвертая — в ином тембровом одеянии и в иной тональной окраске. При повторении пятой темы, данной тоже в другой тональности и значительно расширенной, Дворжак вводит имитационно-переклички на ключевом мотиве, которые усиливают выразительность ее звучания. Завершается *Lento* светло, безоблачно, умиротворенно.

Очаровательную картину рисует музыка III части, по преимуществу выдержанная в лирическом характере (в этом смысле она продолжает линию *Lento*). В первой части этого своеобразного скерцо (оно имеет сложную трехчастную форму) чередуются две темы: изящная и томная первая тема, корнями своими уходящая в танцевальную музыку и близкая медленным вальсам Дворжака, и еще более томная и изысканная вторая, благодаря мелизмам и обороту с увеличенной секундой в мелодии и остинатной фигуре в аккомпанементе вызывающая ассоциацию с ориентальными напевами (каприз музыкальной фантазии композитора!):

61 *Allegro moderato, grazioso*

II тема



⁵ Композиция *Lento* своеобразна: это многотемная двухчастная форма.

Первой части скерцо контрастирует трио (си мажор). Оно построено на легкой, "галопирующей" мелодии, полной бодрости и оживленного движения. По общему характеру и ритмическому складу трио — и особенно его более энергичная средняя часть — близко связующей партии I части квартета. Так возникает переключка между сонатным аллегро и скерцо, дополнительно скрепляющая квартетный цикл.

Фортепианный квартет ор. 87 впервые прозвучал на XVI популярном концерте "Умнелецкой беседы" 23 ноября 1890 года. Интерпретаторами его выступили Г. Трнечек, Ф. Лахнер, П. Мареш и Г. Виган. В начале того же года он был опубликован издательством Зимрока.

Незадолго до завершения партитуры Восьмой симфонии Дворжак по приглашению Ханса фон Бюлова поехал в Берлин, где под управлением немецкого дирижера дважды прозвучала Седьмая симфония, имевшая большой успех (27 и 28 октября 1889 года).

Оставшееся время года Дворжак позволил себе немного отдохнуть. 9 декабря вместе с женой композитор отправился в Вену, чтобы лично поблагодарить Франца-Иосифа I за полученный орден. На короткой аудиенции император произнес несколько фраз о том, что ему очень приятно отметить наградой столь выдающегося художника, осведомился о культурной жизни Праги и творческих планах Дворжака. Подлинную сердечную радость доставила композитору встреча с Брамсом.

Спустя три дня после аудиенции в Вене Дворжак принимал поздравления в Праге от деятелей музыкальных и театральных организаций. Торжественное же чествование состоялось 2 февраля 1890 года — в день премьеры Восьмой симфонии, которой дирижировал автор, — в ресторане отеля "У саксонского двора". На банкете, устроенном "Умнелецкой беседой", с поздравительными речами выступили председатель общества архитектор Ян Зейер, секретарь "Умнелецкой беседы", музыкальный писатель Ладислав Доланский, директор Национального театра Франтишек Адольф Шуберт, солист оперы, тенор Владимир Флорянский (отличный ин-

терпретатор Димитрия и Ленского) и композитор Зденек Фибих. Последний закончил свой тост пожеланием, чтобы произведение, над которым сейчас работает композитор (Реквием), проникло во все уголки мира и стало "не реквиемом дворжаконской славы, а торжественным *Te Deum*" (цит. по: 101, II, 337).

Начало 1890 года прошло у Дворжака в сборах в дальнюю дорогу — на гастроли в Россию. Инициатором приглашения чешского композитора был П. И. Чайковский, организатором концертов — Русское музыкальное общество. Переговоры между Чайковским (одним из директоров РМО) и Дворжаком о выступлении в Москве начались вскоре после возвращения Чайковского из Праги — в январе 1889 года.

Чайковский — Дворжаку (17 февраля/1 марта 1889 г.): "Дорогой друг мой! А. О. Патера⁶ сообщил мне, что Вы согласны в будущем сезоне дирижировать концертом в Москве. Вы не можете себе представить, до чего я был обрадован этим известием! Спасибо Вам, милый друг! Вы оказываете нашему Московскому музыкальному обществу огромную услугу, и я надеюсь, что Москва сумеет высказать Вам свою благодарность.

Теперь нужно решить два деловых вопроса, насчет 1) времени Вашего приезда и 2) вознаграждения за труды Ваши. Концерты наши состоятся в следующие дни... Потрудитесь сказать, какой из этих дней Вам наиболее удобен.

Теперь несколько слов о гонораре. Такому знаменитому и превосходному художнику, как Вы, следовало бы платить за труды его целые груды золота. Но, к сожалению, средства нашего общества очень невелики, и мы настоящего вознаграждения, соответственно достоинству Вашему, предложить Вам не можем. Мы имеем возможность на путевые издержки Ваши ассигновать лишь 800 р. сер[ебром] (около 1000 гульденов). Потрудитесь, дорогой друг, по возможности в скором времени ответить мне на эти 2 вопроса [...] Кланяйтесь милой супруге Вашей.

⁶ Адольф Патера — тогда библиотекарь Национального музея в Праге, горячий приверженец чешско-русских культурных связей.

Искренне любящий Вас П. Чайковский" (35, 54—55).

Дворжак принял условия, предложенные РМО. Собираясь в Россию, композитор предвкушал радость встречи с Чайковским.

Дворжак — Сафонову (8 января 1890 г.): "Господин Чайковский в Москве? Я бы с радостью написал ему. Пожалуйста, если увидите его, передайте привет моему милому другу, к которому я питаю сердечную симпатию..." (39, III, 17).

И огорчился, узнав, что Чайковский во Флоренции и во время его гастролей не будет в Москве. В свою очередь Чайковский, увлеченный работой над "Пиковой дамой", находил время заботиться о своем чешском друге.

Юргенсон — Чайковскому (22 января 1890 г.): "Гржимали⁷ просит тебя уведомить, что Дворжак будет жить у г. Ежишека, холостого человека, живущего в собственном доме на Спиридоновке. Он, т. е. Дворжак, будет там, как у Христа за пазухой" (11, 80).

Переговоры о программе концерта в Москве Дворжак вел с В. И. Сафоновым⁸. После обсуждения разных вариантов чешский композитор решил составить программу из одних инструментальных сочинений.

Тем временем в Петербурге узнали о готовящемся концерте Дворжака в Москве, и Петербургское отделение РМО в лице его директора А. Г. Рубинштейна обратилось к нему с просьбой выступить также в северной столице России.

Дворжак — Рубинштейну (17 октября 1889 г.): "Глубокоуважаемый господин! Ваше любезное приглашение я принимаю с большой благодарностью и чувствую себя

⁷ Ян (Иван Войцехович) Гржимали — скрипач и педагог, чех по происхождению. Работал в России. Профессор Московской консерватории, организатор и участник струнного квартета Московского отделения РМО.

⁸ Василий Ильич Сафонов — пианист, педагог, дирижер, в 1889—1905 годах директор Московской консерватории. Разучивал произведения Дворжака, которые прозвучали под управлением автора на его московском концерте.

весьма польщенным, что смогу участвовать в одном концерте И[мператорского] Музыкального общества... Вы хотите знать мои условия — они весьма просты... Если Вы любезно согласитесь возместить мне путевые расходы, я буду Вам благодарен" (39, II, 395—396).

Обдумывая программы концертов, Дворжак поначалу намеревался познакомить русскую публику с новейшими симфониями — Восьмой и Седьмой. Но Восьмая еще находилась в печати, а Седьмую он в конце концов не решился включить в программу из-за ее "хмурого характера", как он выразился в письме Сафонову (39, III, 22). В итоге он остановился на Пятой для московского концерта и на Шестой — для петербургского.

27 февраля 1890 года Дворжак с женой выехал в Россию. По дороге он собирался навестить отца, жившего после смерти жены в Вельварах (недалеко от Праги) у дочери. Однако в последний момент концерт в Москве был передвинут на неделю раньше.

Дворжак — отцу (27 февраля 1890 г.): "Милый папочка! Я получил два письма из России и должен выехать раньше, чем думал, поэтому не смогу сегодня к Вам попасть..." (39, III, 27).

Выступления Дворжака, в которых он должен был предстать перед русской публикой в качестве композитора и дирижера, ожидалось с живым интересом. Имя Дворжака было хорошо известно в кругах музыкальной общественности "как автора колоритных и красиво инструментованных славянских народных танцев", пользовавшихся "огромной популярностью" (12), Славянских рапсодий, "Гуситской увертюры" и некоторых камерных сочинений, исполнявшихся в концертах РМО еще до приезда композитора в Россию.

Уже за два дня до прибытия чешского мастера в Москву газета "Новости дня" поместила биографическую заметку о нем. Через несколько дней другая газета — "Московские ведомости" — информировала читателей о приезде "известного чешского композитора" (22 февраля). В день концерта, 27 февраля (11 марта по новому стилю) в "Русских ведомостях" было опублико-

вано подробное жизнеописание Дворжака, принадлежащее перу видного московского критика, друга Чайковского Н. Д. Кашкина.

Программа концерта включала Пятую симфонию, Adagio из Серенады для духовых инструментов ор. 44, Скерцо-каприччиозо ор. 66, 1-ю Славянскую рапсодию и Симфонические вариации ор. 78. Поначалу намечалось исполнить также скрипичный концерт, но неожиданно заболел Я. Гржимали.

Приезд Дворжака стал радостным событием для его земляков, обосновавшихся в Москве. Накануне отъезда композитора в Петербург они устроили ему дружескую встречу в ресторане гостиницы "Славянский базар". В тот же день Дворжак побывал на репетиции Stabat Mater, которую разучивало немецкое певческое общество под управлением Йоханнеса Бартца, хормейстера, органиста и композитора. Немецкие музыканты подарили ему лавровый венок ("в знак благодарности за наслаждение, испытанное хором при разучивании этого великолепного сочинения"; 57, 148) и серебряный кофейный сервиз ("на память о Москве"; 21).

Исполнение Stabat Mater, состоявшееся в воскресенье 11/23 марта в лютеранской церкви Св. Петра и Павла, когда Дворжак находился уже в Петербурге, прошло успешно и вызвало положительные отклики в немецких газетах. Так, "Москауэр дойче цайтунг" оценивала кантату "как произведение выдающейся красоты, может быть, самое замечательное в области церковной музыки из всех изданных в последнее время" (цит. по: 101, II, 351).

В Петербург Дворжак приехал около 20 марта (по новому стилю). На вокзале его встречали представители музыкальной общественности и многочисленные земляки, в том числе члены Чешского благотворительного общества. Последние устроили в честь композитора торжественный банкет в ресторане Благородного собрания, который открыл дирижер Мариинского театра Эдуард Направник. В память о встрече Дворжаку поднесли серебряный бокал, украшенный золотом. В тот же день

композитор выступил во втором отделении 9-го симфонического собрания РМО, продирижировав Шестой симфонией и Скерцо-каприччиозо. Публика оказала гостю сердечный прием.

Концерты Дворжака в России вызвали многочисленные отклики в московской и петербургской печати. Представители передовой критической мысли в России, горячо ратовавшие за национальную самобытность отечественного искусства, с радостью приветствовали выдающегося музыканта братской славянской страны, видя в нем единомышленника по художественным устремлениям.

Ларои: "Как представитель единоплеменного нам чешского народа... полного сочувствия к нашим художественным начинаниям... как самостоятельный талант, образовавшийся при неблагоприятных обстоятельствах и победоносно вышедший из трудной борьбы, Дворжак имеет полное право на наше сочувствие" (18).

Конюс: "Сочинения А. Дворжака... обличают в нем выдающуюся композиторскую технику, отличаются богатством мелодического изобретения и не лишены славянского колорита... Эти творческие качества, а также несомненная талантливость и оригинальность многих из произведений композитора сделала его имя известным далеко за пределами Европы и дают ему право считаться теперь самым выдающимся из славянских композиторов Запада" (15).

Из всей программы наибольшее внимание привлекли симфонии. В оценке их русские критики разошлись. На Г. Э. Конюса Пятая симфония "не произвела благоприятного впечатления" и показалась ему "местами растянутою и даже малосодержательною". С похвалой критик отзывался о первом Allegro, отметив "красоту и эффектность главной темы и ее разработки", и о финале. Меньше понравились Конюсу средние части (см.: 15). Другой московский критик — Н. Д. Кашкин — также выделил I часть Пятой симфонии, но в противоположность своему коллеге заметил, что и вся симфония в целом "произвела благоприятное впечатление" (10).

С. И. Слепушкину самой удачной показалась медленная часть Пятой симфонии: "Вторая часть симфонии (*Andante con moto*), начинающаяся красиво симпатичною темою, исполняемою виолончелью, нам особенно понравилась своей искренностью и задушевностью" (20).

Московские рецензенты, в общем, верно уловили как привлекательные стороны музыки своего славянского собрата (народно-национальный колорит, искренность и проникновенность лирической музыки Дворжака, его композиторское мастерство), так и отдельные ее слабости (порой несовершенство формы).

Что касается Шестой симфонии, то новаторские устремления Дворжака — новизна, свежесть и своеобразие ее III части (фурианта) — остались далекими и непонятными большинству критиков. По мнению профессора Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьева, скерцо "написано очень жизненно, но не отличается благородством" (31). Еще более резко высказался о фурианте П. П. Веймарн, наделивший его эпитетами "безвкусное, хаотичное" (3). Лишь анонимный рецензент "Петербургского листка" отнес III часть симфонии к числу наиболее "интересных", воздержавшись, правда, от более обстоятельной аргументации (23).

В музыке Шестой симфонии петербургским критикам прежде всего импонировали те черты, которые приближали ее к немецкой классической школе: симфонизм мышления и мастерская разработка тематического материала.

Соловьев: "Во втором отделении выступил чешский композитор г. Дворжак с симфонией D-dur и со Scherzo *capriccioso*. Хотя в скерцо больше новшеств, интересных гармоний, пикантных оркестровых мест, но по стилю оно уступает симфонии... В симфонии г. Дворжак является композитором, дельно изучившим суть настоящей симфонической музыки. Его оркестр разнообразен, нередко прозрачен, интересен, тематическая разработка как в первой, так и в последней частях талантлива и остроумна..." (31). Эти качества вызвали одобрение и у рецензента "Петербургского листка".

Непривычность стилистического облика Шестой симфонии, в которой классические принципы развития применены к отчетливо выраженному национальному материалу, породила недоумение даже у такого проницательного и опытного ценителя искусства, как Г. Ларош. Он откровенно признавался, что подобное соединение "озадачило нас своей новизной и не было нами понято" (18).

Несмотря, однако, на разноречивость оценок, а порой и неполное понимание музыки Дворжака, гастролы его в России прошли в целом успешно, обнаружив интерес передовой русской общественности к Чехии и к ее культуре, неподдельное внимание к творчеству крупнейшего ее мастера.

Ну, а какие впечатления вынес от России сам Дворжак? В Москве, например, он был поражен архитектурой Кремля и колокольным звоном. Но, конечно, большинство сохранившихся сведений относится к его концертным выступлениям.

*Дворжак — Эйму*⁹ (23 марта 1890 г.): «Прежде чем ты получишь это письмо, ты будешь уже знать из газет, как все прошло в Москве, — по-моему, хорошо, но не так блестяще, как я ожидал [...] Это, однако, не меняет дела. Огромную моральную победу я все-таки в Москве одержал — так, по крайней мере, мне говорили в музыкальных кругах. Оркестр также был захвачен произведениями и играл с большим воодушевлением [...] В Москве я играл III симфонию F-dur, и она понравилась больше всего [...] В Петрограде мой концерт в зале Благородного собрания прошел блестяще. Публика и оркестр приняли меня очень сердечно. Каждая часть симфонии (исполнялась первая, D-dur) сопровождалась аплодисментами, а после Каприччио мне пришлось несколько раз кланяться. В гостинице „Европа“ Рубинштейн (председатель Русского музыкального общества) устроил в мою честь банкет. Он был короткий, но тем

⁹ Густав Эйм — друг Дворжака, депутат австрийского парламента от Чехии, венский корреспондент газеты "Народни листы".

более сердечный. Рубинштейн выпил за мое здоровье. Ауэр, скрипач, поднял тост за нового доктора музыки¹⁰ (все газеты поместили телеграммы из Праги, что меня весьма растрогало). Затем я выпил за здоровье Рубинштейна, а самый известный здешний музыкальный критик и ученый Ларош (его здесь называют „русским Гансликом“) провозгласил тост за мое здоровье и с воодушевлением сказал, что чехи, хотя они и немногочисленный народ, достигли в науке и в искусстве больших высот, и он желает, чтобы молодая Россия шла в этом смысле по нашим стопам» (39, III, 32—33).

23 марта Дворжак покинул Петербург, но направился не домой, а в Моравию — в Оломоуц, где обещал дирижировать *Stabat Mater* (концерт состоялся 24-го). „Милые мораване“, как назвал их композитор в одном из писем, восторженно приняли Дворжака, произведения которого благодаря неутомимой деятельности его поклонников стали постоянной частью концертных программ.

Немного отдохнув, Дворжак во второй половине апреля вновь отправился в путешествие. На этот раз в Лондон (это была его шестая поездка в Англию) на премьеру Восьмой симфонии. Она прошла 24 апреля в Сент-Джеймс-холле на концерте Филармонического общества под управлением автора. Делясь с другом впечатлениями о концерте, Дворжак — и это примечательно для его славянского самоощущения — от души радуется успеху Василия Сапельникова, тогда еще молодого русского пианиста.

Дворжак — Новотному (25 апреля 1890 г.): „Прежде всего о концерте. Все вышло блестяще, даже так, как, может быть, никогда раньше. После I части были общие аплодисменты, после II — еще сильнее, после III — настолько сильные, что мне пришлось несколько раз по-

¹⁰ В марте 1890 года академический совет Карлова университета в Праге постановил присвоить Дворжаку звание доктора музыки, но встретил возражение со стороны австрийского министерства образования, заявившего, что такого звания в Австро-Венгрии нет. Тогда было решено присвоить Дворжаку звание почетного доктора философии.

вернуться к залу и благодарить, ну а после финала началась настоящая буря аплодисментов. Публика в зале, на галереях, оркестр и сидящие за ним, у органа, столько хлопали, что я должен был несколько раз выходить на сцену [...] Маэстро Сапельников тоже играл в этом концерте и безмерно понравился. Он играл как лев! Я радовался тому, что Славяне опять имели свой день..." (39, III, 37—38).

Еще до поездки в Англию Дворжак, соскучившийся по работе, вернулся к сочинению Реквиема, первые наброски которого сделал в январе. В начале мая он удалился от столичной суеты в свою любимую Высокую, чтобы целиком сосредоточиться на новом ораториальном произведении, на которое возлагал большие надежды.

Дворжак — Хвале (12 августа 1890 г.): "Реквием у меня готов, и теперь я его scoreju¹¹ (по-английски). Мне очень бы хотелось услышать Ваше искреннее мнение о моем сочинении. Я надеюсь, а теперь знаю, и даже определенно, что снова постарался сделать шаг, или даже два, вперед по сравнению, например, со Stabat Mater или с другими моими крупными произведениями" (39, III, 46).

Работе над Реквиемом композитор посвятил почти всю оставшуюся часть года.

Во время сочинения Реквиема произошло событие, которое не только внесло перемены в жизнь композитора, но и оставило глубокий след в истории всей чешской музыки. В конце октября настойчивость Й. Траги и некоторых других знакомых Дворжака увенчалась успехом: композитор согласился принять место профессора в Пражской консерватории. Интерес к педагогической работе, видимо дремавший в композиторе, подогревал К. Штеккер, профессор консерватории, в течение года после приглашения неназойливо привлекавший его внимание рассказами о своих учениках, об их сочинениях и т. п. Решено было, что композитор приступит к своим обязанностям с 1 января 1891 года.

¹¹ Оркестру (от англ. score — партитура).

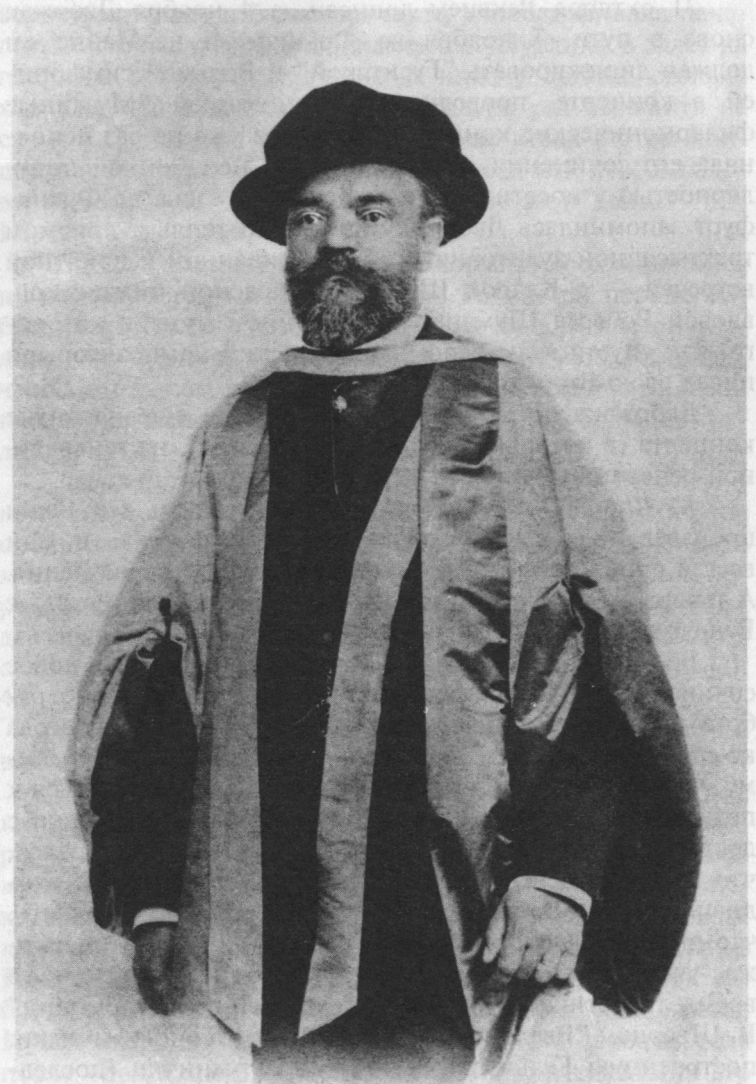
31 октября Реквием дописан, а 4 ноября Дворжак снова в пути. 7 ноября во Франкфурте-на-Майне он должен дирижировать "Гуситской" и Восьмой симфонией в концерте, проводимом организацией "Музейные филармонические концерты", которая уже не раз исполняла его сочинения, пользовавшиеся неизменной популярностью у посетителей концертов. Поездка во Франкфурт запомнилась Дворжаку не только теплым приемом трехтысячной аудитории, но и неожиданной и приятной встречей — с Кларой Шуман, прекрасной пианисткой, вдовой Роберта Шумана, под обаянием музыки которого, как спустя годы вспоминал чешский композитор, он писал свою Вторую симфонию.

Дворжака представили Кларе Шуман еще накануне концерта (в котором она тоже участвовала), на генеральной репетиции.

К. Шуман — Дворжаку: «Я знаю почти все Ваши произведения, в фортепианных переложениях, и они всегда производили на меня благоприятное впечатление. А теперь я с искренней радостью ожидаю „знакомства“ с Вашей симфонией» (цит. по: 67, 288).

Вернувшись в Прагу, Дворжак принялся за новое сочинение — фортепианное трио "Думки". Однако работа над ним затянулась, потому что уже с конца года композитор, весьма ответственно относившийся ко всему, чем ему приходилось заниматься, начал готовиться к педагогической деятельности в консерватории. Трудно с достоверностью сказать, на какие труды он опирался, что изучал. Косвенные же данные — список книг, входивших в его библиотеку, — позволяют предположить, что он знал "Основы гармонии и пения" И. Л. Звонаржа, учебник гармонии Э. Ф. Рихтера, известного в то время теоретика, труд "Музыка и учение о гармонии" В. Шварца, "Введение в физическую теорию музыки, построенную Гельмгольцем" Ф. Й. Студнички (последняя была подарена Дворжаку автором с дарственной надписью).

22 февраля исполнением Пятой симфонии было отмечено вступление Дворжака в преподавательский состав консерватории (студенческим оркестром дирижировал



В Кэмбридже

А. Бенневиц). Торжественно отпраздновали и присуждение композитору звания почетного доктора музыки Кембриджского университета (известие об этом композитор получил еще в ноябре 1890 года). 25 марта в концерте "Умнелецкой беседы", где прозвучала 2-я Славянская рапсодия, Дворжака приветствовали тушем оркестра и бурными аплодисментами. А 11 апреля на вечере, устроенном "Мещанской беседой", состоялась премьера "Думок". Партию фортепиано играл автор, скрипки — Ф. Лахнер, виолончели — Г. Виган.

Музыка Дворжака звучала и позже — в мае и летом 1891 года — во время проведения юбилейной (к 100-летию организации) Земской выставки. Дворжака избрали почетным председателем выставочного комитета, просили написать фанфары. 15 мая, в день открытия выставки, в 6 часов утра с пражских башен и общественных зданий разнеслись звуки дворжаковских фанфар, исполненные 16-ю трубачами и литавристом. Фанфары звучали еще несколько раз: в 10 часов утра, в момент открытия выставки, и позже — на других торжествах. 17 мая в дневном концерте в Национальном театре под управлением автора была исполнена *Stabat Mater*. В других концертах пражане и гости выставки слышали скрипичный концерт (солист Ф. Ондржичек), "Псалом 149", Шестую симфонию, "Гуситскую" и другие сочинения. 10 июня в Национальном театре в новой постановке был возобновлен "Димитрий".

Через несколько дней после спектакля, прошедшего с большим успехом, композитор с женой направились в Кембридж, чтобы присутствовать на церемонии вручения диплома почетного доктора музыки. Накануне торжественного акта, 15 июня, Дворжак дирижировал *Stabat Mater*, двумя ариями из "Свадебных рубашек" и Восьмой симфонией. Солистами выступили Эмма Альбани, Хильда Уилсон, Эдвард Ллойд и Джордж Хеншель. Сама церемония, на которой вместе с Дворжаком награждались еще шесть человек (среди них — русский биолог И. И. Мечников), осталась для него "незабываемым воспоминанием на всю жизнь" (4, 98). Позже композитор описывал ее "с неподражаемым юмором" (там же).

Михл (приводит слова Дворжака): "Никогда не забуду, каково мне было в Англии на присвоении докторского звания: бесконечные церемонии и бесконечные доктора! Все лица серьезные, и мне казалось, что никто не умеет говорить иначе, нежели по-латински! Я слушал разговоры со всех сторон и не знал, кого слушать. А если понимал, что кто-то обращается ко мне, готов был провалиться сквозь землю от стыда, что не знаю латыни. Но когда я сейчас об этом вспоминаю, мне становится смешно, и я думаю, что сочинить *Stabat Mater* все же немножко труднее, чем выучить латынь" (4, 98).

8 сентября 1891 года Дворжаку исполнилось пятьдесят лет. В этот день во многих газетах, пражских и провинциальных, в специальных журналах были помещены обширные статьи, посвященные его творчеству. Чаше, чем раньше, звучали и его сочинения. Национальный театр в Праге подготовил к этому дню торжественное представление "Димитрия", на которое директор театра Ф. А. Шуберт звал композитора. Однако Дворжак, находившийся в Высокой, не приехал.

Дворжак — Шуберту (4 сентября 1891 г.): "Глубокоуважаемый господин директор! Я хорошо знаю, что уже много раз Вы выказывали мне редкое расположение и признание моих заслуг и что ныне Вы хотите отпраздновать день моего рождения. Но я приехать никак не могу, потому что этот день всегда провожу в кругу семьи... Поэтому прошу Вас и досточтимый комитет (дирекцию. — *В. Е.*) любезно простить меня за то, что мне не удастся выполнить Ваше желание. В конце концов я надеюсь, что у меня еще будет случай увидаться с Вами и с Вашим художественным коллективом, когда я приеду в будущем месяце из Англии. Тогда мы запоем и заиграем так, что леса зазеленеют! [...] Если будете давать мою оперу, то, пожалуйста, не сообщайте ни в программах, ни в газетах, что это в мою честь" (39, III, 95).

Поездка в Англию, о которой говорится в письме, состоялась в начале октября, и целью ее было первое исполнение Реквиема на фестивале в Бирмингеме 9 октября. Фестивальным хором и оркестром дирижировал автор, сольные партии пели Анна Уильямс, Хильда Уил-



сон, Айвор Мак-Кей и Уоткин Миллз. Английская публика приняла новое сочинение Дворжака, как обычно, с воодушевлением. Сам же Дворжак чувствовал себя на этот раз беспокойно и сразу после концерта поспешил домой. Мысли его были заняты новым заманчивым предложением, которое он получил еще до отъезда в Кембридж. 5 июня 1891 года композитору пришла телеграмма от Джанет Тёрбер, основательницы Национальной консерватории в Нью-Йорке, в которой ему предлагалось занять пост директора этого учебного заведения. Условия, предлагаемые Тёрбер, привлекали композитора, ибо могли обеспечить будущее семьи, шестерых детей. Дворжак советовался с друзьями и знакомыми.

Дворжак — Гёблу (20 июня 1891 г.): "Мне предлагают пост директора консерватории и дирижирование десятью концертами (из моих произведений) на протяжении 8 месяцев и четырехмесячный отпуск ежегодно, за что



Слева направо: Ф. Лахнер (скрипка), А. Дворжак (фортепиано)
и Г. Виган (виолончель)

дадут 15 000 долларов, то есть свыше 30 000 флоринов. Соглашаться или нет? Напишите мне пару слов" (4, 98).

Однако главным советчиком Дворжака был Й. Траги, имевший огромный адвокатский опыт. Он и помог составить окончательный вариант договора. Неоценимую посредническую помощь на протяжении шестимесячных переговоров между Дворжаком и Тёрбер оказал композитору его английский издатель Альфред Литтлтон. Наконец в декабре 1891 года, под Рождество, договор был подписан.

Хотя до отъезда за океан оставалось почти девять месяцев (занятия в Нью-Йоркской консерватории начались в октябре), сделать предстояло тоже много: подготовиться к занятиям, усовершенствовать знания в английском языке, закончить начатые сочинения. Кроме того, перед долгой разлукой с родиной (контракт заключался на три года) Дворжак решил совершить большое концертное турне по городам Чехии и Моравии. Оно началось 3 января 1892 года в Раковнике и закончилось 30 мая в Писке. За это время Дворжак принял участие в сорока концертах, в которых, помимо местных музыкантов, хоровых и оркестровых коллективов, выступали его друзья Ф. Лахнер и Г. Виган. Благодаря этому беспрецедентному по числу концертов турне жители многих провинциальных городов получили возможность познакомиться с произведениями своего знаменитого соотечественника, оценить его как дирижера и пианиста.

С пражанами композитор попрощался на концерте 28 апреля. В этот вечер впервые были исполнены увертюры "Среди природы", "Карнавал" и "Отелло". В программу концерта, которым дирижировал автор, входили также Серенада ре минор, два вальса из ор. 54 и Моравские дуэты.

Июнь и июль 1892 года Дворжак провел в Высокой, пригласив туда Йозефа Коваржика, сына чешских эмигрантов, уроженца Спилвилла (штат Айова), учившегося в Пражской консерватории. Как раз весной 1892 года Коваржик закончил консерваторию и собирался возвращаться домой. Дворжак попросил юношу сопровождать его в поездке.

Коваржик: «В Высокой жизнь шла по заведенному порядку, который маэстро установил уже раньше [...] В это лето Дворжак много работал. Прежде всего он заканчивал *Te Deum*, который должен был исполняться на его первом концерте в Нью-Йорке. Позднее, когда от госпожи Тёрбер... пришло английское стихотворение, он начал сочинять кантату „Американский флаг“, которую в эскизах закончил еще до отъезда в Америку. Впрочем, спокойная жизнь в Высокой сразу прекратилась, как только туда приехали Оскар Недбал и Йозеф Сук (ученики Дворжака. — *В. Е.*), которые должны были сделать фортепианные переложения некоторых произведений маэстро. Они, особенно Недбал, были способны на всякие проделки, которые заставляли маэстро всерьез сердиться...» (4, 101).

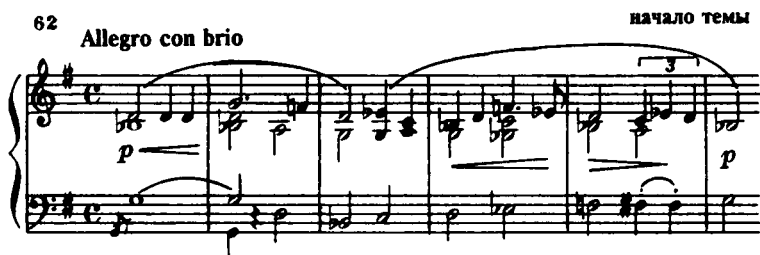
В середине сентября композитор с женой, дочерью Отилией, сыном Антонином и Коваржиком отправились в дальнюю дорогу...

В творчестве Дворжака в конце 80-х — начале 90-х годов заметно усиливается философско-медитативное начало. При этом — в отличие от предшествующих сочинений, в которых затрагивались "вечные вопросы" человеческого бытия (*Stabat Mater*, фортепианное трио фа минор), — импульсами для произведений, написанных в этот период, послужили не личные потрясения. Напротив, композитору сопутствовали слава, творческие радости, семейное благополучие. Причины, вероятно, в другом: Дворжак вступил в ту пору жизни, когда с особой силой ощущается потребность оглянуться на прожитые годы, осмыслить и выразить свое понимание вечных духовных ценностей, свое отношение к "вечным" проблемам человечества. Так возник Реквием, где ставятся проблемы "Человек и смерть", "Человек и Бог" (как нравственный судья людей и их поступков). Так родились Восьмая симфония, фортепианное трио "Думки" и цикл концертных увертюр ор. 91—93, по-разному преломляющих проблемы "Человек и природа", "Человек и общество", "Человек и любовь", "Человек и Родина".

Восьмая симфония (ор. 88, соль мажор) писалась в счастливом расположении духа, с увлечением и, вероят-

но, поэтому быстро¹². В известной мере 88-й опус можно рассматривать как симфонический pendant к фортепианному циклу "Поэтические настроения". Только в Восьмой симфонии настроения, впечатления, воспоминания и размышления облечены в монументальную, эпически обобщенную форму.

Медитативность в наиболее концентрированном виде выражена уже в самом начале симфонии — в теме вступления, воплощающей образ глубокой сосредоточенности. Хмурый колорит немного рассеивается лишь в самом конце, что подчеркнуто мажорным кадансом (g — G). Образ раздумья Дворжак создает (как это нередко бывает в музыкальной литературе и бывало у него самого) с помощью "обобщения через жанр" (А. Альшванг) хорала¹³:



Линия медитативной образности пунктиром проходит и через другие части симфонии, проникая в скорбные эпизоды II части, в вальсовую тему III части, и, наконец, преломляется в задумчиво-лирических фрагментах финала. Помимо медитативного начала, в концепции симфонии важное место занимают пасторальные и жанрово-эпические образы, рисующие чешскую при-

¹² Наброски I части, начатые 26 августа, были закончены 13 сентября, II — 16-го, III — 17-го, IV — 23-го. Партитуру Дворжак начал делать одновременно с эскизами — 6 сентября — и закончил 8 ноября 1889 года.

¹³ Первоначально Дворжак намеревался сделать хоральную тему лейтмотивом симфонии (см.: 98, 362), но потом отказался от этого намерения.

роду, картины прошлого страны, ее народный быт. В этом отношении симфония обобщила и словно сфокусировала мысли, чувства и впечатления, волновавшие композитора при сочинении произведений разных жанров, возникших во временной близости к ней (кроме "Поэтических настроений", это 2-я серия Славянских танцев, фортепианный квинтет ор. 81, опера "Якобинец"). Поскольку сквозными мотивами Восьмой симфонии являются проблемы "Человек и природа" (I часть), "Человек и общество" (финал), она предвосхищает проблематику увертюры "Среди природы" и "Карнавал".

Размышления о многоликости природы, не только дарящей человеку жизнь, блага, радости, но и приносящей страдания, горе, гибель, составляют неотъемлемый компонент семантической структуры I части, написанной в сонатной форме. Драматургия ее основана на конфликте между вступлением и экспозицией, отмеченной в целом светлой образностью. Все темы экспозиции в той или иной степени связаны с чешской народной — песенной или инструментальной — музыкой, будь то первая тема главной партии (наигрыш флейты, напоминающей свирель) или фанфарный мотив из связки ко второй теме, похожий на напев чешской песни "Уж его ведут, Мартина" (см.: 98, 20), или маршевая вторая тема главной партии, сопровождаемая в разработке флейтовым контрапунктом в ритме польки и квинтовыми ("волыночными") басами, или, наконец, побочная тема, в которой маршевая ритмика сочетается с плавной песенной концовкой, овеянной легкой меланхолией. Приводим главную тему:



Заключительную партию (две темы) отличают черты образного и тематического синтеза. В ее первой, плавной и мечтательной, теме своеобразно преломляются

меланхолические и медитативные тона вступления и побочной партии, а во второй, звучащей в духе звонкой, радостно-уверенной фанфары, обнаруживается родство с тематизмом главной партии. Линия сквозного развития в экспозиции направлена на утверждение образа душевного подъема и ликования, который ведет свое начало от динамической репризы главной партии и закрепляется в заключительной партии. Однако это еще не окончательное утверждение, а лишь его первый этап: вновь появляется тема вступления, возвращая настроение сосредоточенного раздумья.

Следующий раздел формы — разработка, основанная целиком на материале главной партии, — подобно экспозиции, устремлен к кульминации, которую образует проведение темы вступления. Уже в самом начале драматическая ситуация резко меняется. Пасторальная тема почти с первых тонов наполняется тревогой, звуча в напряженных имитационных переплетениях голосов. В сопровождении темы появляются стонущие малотерцовые интонации, похожие на заглавный оборот темы природы из цикла концертных увертюр. Смысловая близость музыки симфонии и увертюр ощущается и в следующем эпизоде, где пасторальная тема, изложенная в терцовом удвоении у кларнетов и фаготов, а затем в мелодическом обращении, звучит причудливо и зыбко. В таком виде она снова обнажает близость к тем вариантам лейтмотива, которые символизируют "темный лик" природы в увертюре "Среди природы" или трагические взаимоотношения человека и природы в "Отелло".

Образному перевоплощению подвергается и вторая, маршевая, тема главной партии, на которой строится вторая половина разработки. Остраненно, болезненно-искаженно звучит она в фугато, напряженно, как патетический взрыв, — в кульминации. Последняя, как говорилось, строится на теме вступления, которая приобретает тут сурово-непреклонный характер. Однако последний аккорд, "переводящий" тему в строй одноименного мажора, придает ей оттенок возвышенной торжественности. Таким образом, в последнем проведении темы вступления соединяются вершина драматического разви-

тия и предвосхищение позитивного исхода. Возможно, поэтому репризе, характерной особенностью которой является резкое сжатие главной партии, присущ светлый, спокойный тон.

Медленная часть симфонии (*Adagio*, до минор) продолжает тему "Человек и природа", раскрывая ее в новом ракурсе и дополняя другой — "Человек и прошлое". (Как и медленные части Первой и Шестой симфоний, *Adagio* имеет рондо-вариационную форму.) Ведущий образ *Adagio* воплощен в теме, сочетающей интонации патетического вздоха и ритм строгой поступи, генетически связанный с жанром похоронного марша. Первый эпизод носит лирико-пасторальный характер. Второй — серия мастерских зарисовок из прошлого Чехии. Здесь и звуки серенады, неизменной спутницы рыцарской романтики, и блеск торжественных шествий, и воинственные трубные кличи — символ сражений. Кульминация эпизода — проведение темы-рефрена в светозарном до мажоре, где она звучит величественно и монументально. В таком изложении тема напоминает грандиозное проведение хорала из "Гуситской". Третий (последний) эпизод — самый развернутый и драматический — отмечен (как и в *Adagio* Шестой симфонии) чертами образно-тематического синтеза. Здесь появляются мотив зова и мелодия "движения по кругу" из первого эпизода, заглавный оборот темы-рефрена. Драматизм ситуации подчеркнут уходом в "темные" бемольные тональности, хроматизацией оркестровой ткани, напряженными имитациями-переключками мотивов, звучащими в разных группах инструментов. Кажется, что мысль композитора обращается к трагическим страницам из истории его многострадальной родины. Постепенно напряжение ослабевает, колорит светлеет (модуляция в до мажор), появляется беззаботная мелодия серенады из второго эпизода. *Adagio* завершается проведением темы-рефрена, взволнованно звучащего у скрипок и фаготов. Этот раздел можно назвать кодой-реминисценцией, ибо в нем напоминаются темы предшествующих разделов.

Лирическую линию цикла в ином жанровом аспекте продолжает III часть симфонии (*Allegretto scherzando*,

соль минор, сложная трехчастная форма с трио). Это вальс, родство которого со сферой медитативно-лирических образов симфонии закреплено интонационной и структурной близостью их материала. Главная тема вальса — напевная элегическая мелодия, в которой преобладают мягкие опевающие интонации, плагальная гармония и варьирование при повторных проведениях, — сродни славянским мелодиям Дворжака.

64 *Allegretto grazioso*



В основу оживленно-веселого трио Дворжак положил мелодию песни Тоника из оперы "Упрямцы" — по характеру и по интонационному содержанию она хорошо "вписалась" в музыку симфонии, обнаружив даже родство с главной темой I части (см. пример 63). В эмоциональной атмосфере вальса непритязательная песенная мелодия приобрела изящный танцевальный характер. Кода вальса, полная беззаботной радости и неудержимой энергии, сродни веселым темпераментным концовкам Славянских танцев.

Последняя, эпически-жанровая часть Восьмой симфонии (*Allegro ma non troppo*, соль мажор) — прямая наследница оптимистических финалов венских классиков и Шуберта (до-мажорная симфония) и родная сестра народно-жанровых финалов симфоний Чайковского, Бородина — утверждает эпическую концепцию цикла. Как и последние части Третьей симфонии Бетховена и Четвертой Чайковского, финал Восьмой симфонии Дворжака представляет собой вариации. Однако, обращаясь к той или иной классической форме, чешский композитор, как и в других случаях, трактует ее по-своему, вносит в нее индивидуальные штрихи. Дворжак

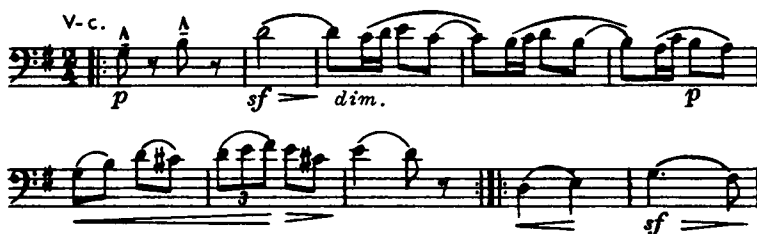
прибегнул здесь к сочетанию закономерностей вариационной и сложной трехчастной форм¹⁴.

В финале, как в фокусе, сходятся и перекрещиваются основные образные линии произведения, поданные крупным планом. Напоминает о себе и медитативность, сосредоточенная в лирических вариациях-реминисценциях (репризный отдел). Последняя часть симфонии еще раз показывает мастерство Дворжака в сфере образного и жанрового перевоплощения тематизма. Используя смысловую многозначность главной темы, композитор создает серию разнохарактерных картин и психологических зарисовок.

Подобно I части симфонии, финал открывается вступлением — фанфарой труб, похожей на призывные кличи, возвещающие о начале праздничного торжества. Фанфарная тема сходна с темой вступления и по драматургической и конструктивной роли: она появляется в момент высшего эмоционального напряжения, подготавливая репризу вариаций.

Тема вариаций (безрепризная двухчастная форма), синтезирующая (в ином образно-жанровом качестве) предшествующие темы симфонии, сочетает эпическую размеренность с оттенком игривости и танцевальности в первой части, эмоциональный порыв с устремленностью, переходящей в плавное спокойное резюме, — во второй:

65 Un poco meno mosso



¹⁴ Вариационный цикл делится на три части, где средняя контрастирует первой, а третья является ее свободной репризой.



В дальнейшем в музыке вариаций разворачивается целая галерея образов — героико-монументальных, зажигательно-танцевальных (вторая вариация, напоминающая 15-й Славянский танец), пасторальных, сумрачно-энергичных (маршевая тема четвертой вариации, вызывающая ассоциацию с каким-то причудливым шествием, может быть, древнеобрядовым), драматических (кульминация финала), лироэпических и интимно-лирических (вариации репризного раздела). Всю эту богатую галерею завершает кода, повторяющая материал второй, танцевальной, вариации и создающая радостное, торжественное заключение.

Музыка финала сверкает и переливается тембровыми красками. Прозрачные пастельные тона (свирельные голоса флейты и кларнета в третьей и седьмой вариациях) соседствуют с могучими оркестровыми тутти, ткань которых прорезают звонкие фанфары труб и тромбонов (вторая и девятая вариации), эмоционально насыщенное звучание бархатных голосов струнной группы, вызывающее в памяти сокровенно-интимные страницы камерных опусов Дворжака (шестая вариация) — с простовато-грубоватыми, "лубочными" красками (четвертая вариация, где мелодию ведут гобой и кларнеты секстами, а сопровождение — фаготы, трубы, литавры и струнные).

Восьмая симфония — произведение истинно оптимистическое, творение художника, познавшего многоликость и контрасты жизни, но не утратившего веру в Человека, в силу человеческого сообщества, в свой народ, — примечательна некоторыми новыми моментами в подходе к симфоническому циклу. Как следует из программы концерта, в котором она впервые исполнялась, композитор намеренно стремился к этому (см.: 134, II, 326). Новизна проявилась в крайних частях — в особой роли вступления в I части и в архитектонике финала.

Новым для симфонизма Дворжака был и облик III части, в которую он ввел жанр опоэтизированного бытового танца — вальса. Это свидетельствует о близости художественных устремлений чешского композитора и таких его современников, как Брамс (вспомним его Вторую симфонию с лендлером — предшественником вальса) и особенно Чайковский (вальсы в Пятой и Шестой симфониях), которые таким путем обновляли и освежали образно-интонационное содержание симфонии.

В четвертом кантатно-ораториальном опусе Дворжак использовал весь текст католической заупокойной мессы, разделив его на 13 номеров¹⁵. Некоторое отступление — 12-й номер, литературной основой которого послужили заключительные строки из *Dies irae*. Реквием для смешанного хора, квартета солистов (сопрано, альт, тенор, бас) и симфонического оркестра состоит из двух развернутых частей. Первая содержит восемь номеров, вторая — пять.

Своеобразие музыки дворжаковского Реквиема станет очевиднее, если сравнить его с аналогичными произведениями других композиторов. В сочинении Дворжака нет берлиозовской грандиозности, преувеличенности чувств, романтического пафоса, декоративной живописности письма. Нет в нем и трагического пафоса, оперно-театральной конкретности и рельефности образов, темпераментной эмоциональности, какие присущи заупокойной мессе Верди. Музыка чешского мастера, если можно так сказать, более скромна, интимна, доверительна, но не менее глубока, драматична и — по-славянски — задушевна. По общему характеру она ближе аналогичному опусу Моцарта и "Немецкому реквиему" Брамса.

¹⁵ Дворжак начал писать Реквием 1 января 1890 года и работал над ним до 17 февраля, сочинив первые семь номеров и эскиз фортепианного переложения. Затем наступил двухмесячный перерыв из-за гастрольных поездок в Россию и Англию. 14 мая композитор продолжил сочинение Реквиема, закончив предварительный эскиз 8—13-го номеров 11 июля, а их фортепианное переложение 18 июля 1890 года. Партитура делалась со 2 августа по 31 октября того же года. В конце 1891 года фирма Новелло и К° издала клавир и голоса Реквиема, а в начале 1892 года — партитуру.

Содержание идейной концепции дворжаковского Реквиема обусловлено свойствами личности и мировоззрения композитора. Дворжак, человек глубоко верующий, воспринимает неизбежность ухода из этого мира как нечто естественное, predetermined законами природы и высшими силами (Бог). Поэтому он не позволяет себе поддаваться открытому отчаянию или гневному протесту. Но композитор, остро чувствующий красоту и радости земного бытия, горячо любящий своих близких, не может не печалиться при мысли о неминуемом расставании с ними и с жизнью. Отсюда — настроение скорби, но скорби мужественной, сдержанной. Это настроение господствует в первой части Реквиема. Оно проникает и в музыку второй части, где в соответствии с содержанием текста преобладают возвышенная торжественность и тихое примирение с неизбежным.

В концентрированном виде чувство скорби, вызванное мыслью о смерти, выражено в коротком (четырёхзвучном) мотиве узкого диапазона (уменьшенная терция), с хроматическим опеванием квинты минорного лада и ритмически острым рисунком (синкопа)¹⁶. Мотив скорби экспонируется в первых тактах оркестрового вступления, в унисоне струнных, что подчеркивает его выразительность. В дальнейшем он и его варианты проходят через все номера (кроме *Dies irae*), и в оркестре, и в вокальных партиях, скрепляя музыкальную ткань произведения¹⁷:



¹⁶ Выразительность этого мотива привлекла к нему внимание других чешских композиторов (Й. Сук, Б. Мартину, Я. Доубрава), которые использовали его в своих сочинениях.

¹⁷ Английский музыковед Я. Смачный, сопоставивший предварительные эскизы и окончательную редакцию Реквиема, показал в своем выступлении на Международном дворжаковском семинаре (Прага, 1987), как целенаправленно и последовательно вводил композитор в структуру сочинения мотив смерти, придав ему функцию лейтмотива.

Драматургическим центром первой части Реквиема являются номера (3—8), написанные на текст *Dies irae* ("День гнева"), одного из пяти католических песнопений (секвенций), узаконенного Тридентским собором в Риме. 1-й и 2-й номера — пролог к повествованию о дне Страшного суда, 8-й — эпилог. В *Requiem aeternam* ("Вечный покой", № 1, *Poco lento*, си-бемоль минор) два основных образных пласта — скорбный и гимнический — дополняются другими эмоциональными оттенками, отражающими нюансы поэтического текста. Так, вступительный сосредоточенно-скорбный хорал-молитва наполняется внутренним светом на словах "*et lux reperta luciat*" — "да воссияет им вечный свет"). А торжественный гимн Богу ("*Te decet hymnus, Deus*" — "Господь, Тебя прославят...") сменяется исполненным мольбы и надежды соло тенора, которое переходит в проникновенно-трогательную молитву-диалог женских и мужских голосов. Повторение вступительного хорала, идущего на фоне насыщенной оркестровой фактуры и обновленной инструментовки, приводит к эмоциональной и динамической вершине, а затем к коде. В ней на разные лады, как просьба-заклинание, звучат слова "*Kyrie eleison*" ("Господи, помилуй"), которым Дворжак придает более светлую окраску (си-бемоль мажор). Музыка коды пронизана лейтмотивом: он и его ритмические варианты имитационно проходят и в оркестре, и в хоре, завершая первый номер в тональности одноименного мажора.

2-й номер (*Graduale* — *Andante*, си-бемоль минор) как по содержанию (просьба дать усопшим покой и свет), так и по музыкальному материалу (большая роль лейтмотива) непосредственно продолжает 1-й. *Graduale* поручено в основном солирующему сопрано, и это вызывает ассоциацию с образом скорбящей женщины. Музыка *Graduale*, состоящая из двух частей и коды, тоже богата тонкими эмоциональными и тембровыми нюансами. Первая часть основана на двукратном проведении контрастных образов: скорбной лирической мелодии, начинающейся лейтмотивом (ритмическое увеличение и отсутствие синкопы сделало его более напевным и плав-

ным), и другой, более оживленной и светлой (она подтекстована словами "Да воссияет им вечный свет"). Контрастность образов выявлена всеми выразительными средствами. Если первая тема интонируется в си-бемоль миноре в сопровождении протянутых созвучий английского рожка и фаготов с их глуховатыми, матовыми тембрами, то вторая излагается в мажорном ладу (ми бемоль) на фоне женского хора и завершается возвышенно-светлыми звучаниями деревянных духовых. Второе проведение контрастных тем, поднятое на малую секунду, звучит с большей экспрессией, готовя по эмоциональному тону вторую часть. Это соло сопрано, выдержанное в духе взволнованного, мелодически распевного ариозо:

67

Meno mosso, quasi tempo I



Однако в последних тактах наступает успокоение, чему способствует и модуляция в си-бемоль мажор. В нем же изложена и кода — спокойный, умиротворенный хорал мужского хора, завершающийся еще более светло и возвышенно (в тональности VI мажорной ступени — соль мажор).

В отличие от Реквиемов Берлиоза и Верди, где разделы *Dies irae* и *Tuba mirum* характеризуются сочными декоративно-живописными красками, рождая в воображении картины разбушевавшейся стихии, гибели мира, Дворжак воссоздает в этих номерах прежде всего эмоциональную атмосферу судного дня. 3-й и 4-й номера Реквиема Дворжака представляют собой цельную монументальную композицию трехчастного строения благодаря повторению музыки *Dies irae* после *Tuba mirum*, которая образует контрастный средний раздел. Контраст этот подчеркнут, помимо прочего, исполнительскими средствами: *Dies irae* поручено хору, *Tuba mirum* —

прежде всего солистам, которых хор лишь поддерживает отдельными репликами.

Повествуя о "дне гнева", Дворжак, подобно Моцарту, Верди и некоторым другим композиторам, не пользуется напевом средневекового хорала. Он сочиняет свою мелодию, близкую по духу и выразительным средствам старым духовным песнопениям. Эта грозная, решительная тема маршевого склада изложена крупными длительностями в октавном унисоне хора. В сопровождении выделяется короткий остроакцентированный, настойчиво повторяемый мотив, который вслед за О. Шоурком можно назвать мотивом смерти:

68a **Allegro impetuoso**

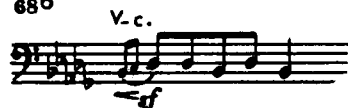
Sopr., Ten.



Di-es i-rae, di-es il-la, sol-vet sae-clum
in fa-vil-la tes-te Da-vid cum Si-by-l-a.

68b

V.c.

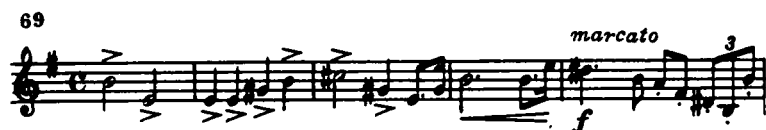


mf

Огромная ритмическая энергия, заложенная в этой зловеще-суровой теме, движущейся неудержимым потоком, прекрасно выражает чувства страха, тревоги и смещения, которыми охвачены люди. В изложение главной темы вторгаются экспрессивные мотивы-возгласы, передающие крики ужаса и мольбы.

Если Берлиоз и Верди, воплощая идею *Tuba mirum* ("Трубы предвечного"), рисовали эффектный, театрально-зримый эпизод переключки фанфар, то Дворжак и здесь дает свое решение образа. Строя мелодию *Tuba mirum* на лейтмотиве скорби, который с трудом поднимается по малым секундам, композитор вызывает своей музыкой ассоциацию с медленным пробуждением мертвых от тяжелого могильного сна. Затем вступают

солисты (альт, потом бас), продолжающие повествование о дальнейших событиях: сзывание мертвых к судному престолу. После соло альта, когда мужской хор тихо и бесстрастно повторяет последнюю строку первой строфы ("да предстанут перед троном"¹⁸), в оркестре возникает новая, энергичная, с оттенком фанфарности мелодия. Ее можно назвать темой Суда:



Второй раздел *Tuba mirum* — овеянное грустной покорностью соло тенора (о всеведающем и справедливом Боге) — начинается преображенной мелодией *Dies irae* (один из примеров смысловой и образной трансформации тематизма!). Повторение музыки *Dies irae*, которую пререзает трагическое звучание лейтмотива в ритмическом расширении у тромбонов, тубы и органа, и темы Суда в звонких фанфарах труб, переходит в код: сосредоточенно-строгий хорал мужского хора, тихо произносящего слова "да предстанут перед троном" в более светлой тональной окраске (ми-бемоль мажор — мажорная субдоминанта по отношению к си-бемоль минору)¹⁹.

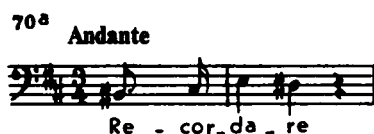
Гамму разноречивых человеческих чувств Дворжак с большой силой и проникновенностью раскрывает и в следующих четырех номерах. В 5-м номере *Quid sum miser* ("Что я молвлю, грешник вящий"; *Lento*, ля-бемоль мажор — ля-бемоль минор) это глубокая печаль и смирение, выраженные характерными для образов *lamento* средствами: нисходящей мелодией, в которую "вкраплены" хроматизмы (в частности, II низкая ступень, образующая с III ступенью выразительный ход на

¹⁸ Здесь и далее поэтический перевод текста в большинстве случаев принадлежит Михаилу Гаспарову.

¹⁹ В гармонической структуре мужского хора повторяется последование созвучий, на котором строилась тема Суда (I — VI — III — V — I), что еще раз подтверждает тонкие смысловые связи, заключенные в интонационной ткани Реквиема.

увеличенную секунду), тембром басового кларнета, интонирующим лейтмотив, жалобными оборотами опевания в партиях деревянных духовых. Это также тревога, страх и душевное волнение, усиливающиеся при упоминании о грозном Судии (второй раздел, *Rex tremendae majestatis* — "Царь повергающего в ужас величия", до-диез минор). И наконец, мольбы о спасении (заключение), переходящие в робкую надежду (модуляция в до-диез мажор).

В 6-м номере — *Recordare, Jesu pie* ("Припомни, Иисусе милосердный", *Andante ma non troppo*, ре мажор) — одним из лучших по красоте и проникновенности чувства — это трогательные смиренные просьбы, согретые надеждой и верой. Исполнителями *Recordare* выступают солисты, поющие то по одному, то дуэтом, то все вместе. Мы как будто слышим голоса разных людей, обращающихся к Христу-страдальцу, погибшему на кресте, и — каждый по-своему — просящих Его об одном: заступничестве, спасении от адских мук. Музыка 6-го номера, пронизанная мотивом просьбы, и по настроению, и по интонационной атмосфере перекликается с *Qui est homo* из *Stabat Mater*. Близки и ведущие музыкальные мысли этих частей: мотив *Recordare* представляет собой мелодическое обращение лейтфразы из *Qui est homo*²⁰.



Тонкой выразительностью отмечена и мелодика вокальных партий в *Recordare*, порой приобретающая распевный ариозный характер.

Два последних номера первой части — *Confutatis maledictis* ("Осужденных проклиная", *Moderato maestoso*,

²⁰ Это снова пример образно-семантического родства, ибо в названных номерах речь идет о Христе, а шире — о страдающем Человеке.

В музыке *Lacrimosa* наряду с лейтмотивом важную смысловую роль играет новый — аккордово-фанфарный мотив медных инструментов, который можно назвать мотивом неумолимой судьбы. Его грозно-величественный характер подчеркнут мрачным ладотональным колоритом (си-бемоль минор, ми-бемоль минор). Второе появление этого мотива знаменует конец земного бытия Человека. Звучат последние просьбы о даровании усопшему вечного покоя и, наконец, последнее "прости" (сдержанно-печальный хорал хора, сопровождаемый интонациями лейтмотива, а затем мотивом смерти из *Dies irae*). Звучание лейтмотива у бас-кларнета, фаготов и тромбонов, переходящее в затихающий мотив смерти, завершает и весь номер, создавая эмоциональное, интонационное и ладотональное обрамление первой части Реквиема (си-бемоль минор).

Следующие три номера Реквиема — *Offertorium*, *Hostias* ("Жертва") и *Sanctus* ("Свят"), исполняемые солистами и хором, — близки друг другу по настроению: в них преобладают душевное успокоение и светлая торжественность. Первые два из них, подобно *Dies irae* и *Tuba mirum*, слиты в единое архитектурное целое благодаря повторению фуги из *Offertorium* (№ 9) после *Hostias* (№ 10), а также внутренним тематическим связям. В музыке этих номеров, особенно *Offertorium*, заметно воздействие поэтики церковных богослужений, участником которых композитор бывал в отрочестве. *Offertorium* (*Andante con moto*, фа мажор, солисты и хор) начинается оркестровым вступлением на главной теме ("просьбы"), звучащим в группе деревянных духовых инструментов (частично поддержанных валторной). Благодаря тембру этих инструментов и строгому аккордовому складу оно напоминает органное прелюдии, предворяющие общую молитву, в духе которой выдержана музыка первой части № 9. Она построена на принципе антифонного изложения, широко распространенного в культовой музыке: псалмодийная мелодия хора чередуется с темой солистов, близкой старинным духовным песнопениям:

72^a Andante con moto
Хор (басы)



72^b Альт соло



Тема восхваления Христа, пожертвовавшего своей жизнью во имя счастья людей, разрастается, обогащается новыми мелодическими мыслями и эмоциональными оттенками, приобретая особенно светлый характер в репризном проведении — в унисоне квартета солистов, а затем в хоре, сопровождаемом радостно звенящими трелями флейт, гобоев и кларнетов. Торжественное звучание этой темы хорошо подготавливает двойную фугу (вторая часть номера, фа мажор). Слушая ее музыку, исполненную решимости и насыщенную внутренней динамикой, представляешь себе образ человека мужественного, волевого, находящего в себе силы противостоять страху смерти и душевному смятению²¹.

73^a Allegro

Хор (тенора)

I тема



²¹ По утверждению Й. Берковца, начало первой темы фуги сходно с мелодией чешского готического песнопения "Vesele zpívejme, Boha Otce chvalme" ("Весело запоем, Бога-Отца восхвалим"), которая во времена Дворжака часто звучала в храмах (см.: 45, 160).



Первая тема фуги после четырехкратного стреттного изложения изобретательно развивается в разработке, обогащаясь тональными и тембровыми красками. Вторая имеет более свободное тональное и композиционное строение. Хотя она проходит в си-бемоль миноре, связанном с образами скорби, музыка не теряет оживленно-энергичного характера. Возможно, стремясь подчеркнуть единство образа, раскрываемое с помощью обеих тем фуги, Дворжак экспонирует первую из них в сопровождении "зерна" второй (и в дальнейшем "вкрапывая" его в музыкальную ткань), а вторую — в контрапункте с заглавным мотивом первой темы, который также активно участвует в ее развитии. Этот принцип одновременного экспонирования находит законченное выражение в репризе, построенной как двойная стретта. Парное проведение обеих тем переходит в заключение, где заглавный мотив первой темы, звучащий в звонком, светлом тембре труб, сообщает музыке праздничный, ликующий характер.

Первый раздел *Hostias* (*Andante*, фа минор) приносит яркий контраст. В скорбных фанфарах валторн с сурдиной слышится глубокая, безнадежная печаль. Помимо нового мелодического материала, распевного и экспрессивного, Дворжак использует здесь также псалмодийную тему из *Offertorium* ("Domine Jesu Christe, Rex gloriae" — "Господи Иисусе Христе, Царь славы"), которая, однако, сильно преобразена. Этому способствуют иной ладотональный колорит (фа и ля-бемоль минор) и контрапункт басового кларнета, звучащий сумрачно и глухо. Трансформирован и заглавный мотив первой темы фуги, из которого Дворжак строит канонически изложенный задумчиво-отрешенный мужской хор.

Как луч солнца, на миг прорезавший сумрачное небо, воспринимается короткое соло альты в ми мажоре. Голосу солиста контрапунктирует псалмодийная мелодия. Благодаря нежному, серебристому тембру высокой

флейты, ритмическому расширению и мягко взлетающим пассажам альтов она стала спокойной и светлой.

Настроение радости и ликования, которым было проникнуто заключение фуги, еще более усиливается в № 11 — Sanctus (Andante maestoso, си-бемоль мажор). Первая его тема отмечена чертами изящной танцевальности, отдаленно напоминая менуэт. Торжественные, славильные эпизоды ("Hosanna" — "Осанна") оттеняются фрагментами, исполненными тонкой лирики. Таковы трогательно-нежное соло сопрано, сопровождаемое репликами хора, дуэт тенора и сопрано, переходящий в квартет солистов, и, наконец, развернутый эпизод Benedictus qui venit ("Благословен пришедший", Менo, quasi tempo I, си мажор). Спокойная, величественная тема этого эпизода передается от одного голоса к другому, постепенно вовлекая в музыкальное развитие всех солистов и хор и охватывая все большее звуковое пространство. Многоголосная ткань вокальных партий дополняется плавными, мягко нисходящими фигурациями скрипок с сурдинами и деревянных духовых инструментов, в которые вплетается лейтмотив Реквиема. Благодаря иной тембровой окраске (кларнет, флейта в высоком регистре), значительному ритмическому увеличению и новому ладотональному, тембровому и фактурному окружению он приобрел совершенно иной — задумчиво-просветленный характер. Словно душа человека на время освобождается от тягостных мыслей, устремляясь к воспоминаниям о светлых минутах жизни. Звучание темы Benedictus в сверкающих, блестящих голосах труб и валторн, играющих важную роль в создании торжественного, величественного характера музыки Sanctus, венчает и весь номер.

12-й номер — Pie Jesu (Poco adagio, соль минор — соль мажор, трио солистов и хор) — одна из жемчужин лирики Дворжака. Музыка его проникнута удивительной душевной сосредоточенностью и тонкой поэтичностью. Повторяя всего лишь две строки текста — "Pie Jesu, Domine, dona eis requiem sempiter" ("Боже милостивый, даруй им вечный покой"), — Дворжак каждый раз придает им новые эмоциональные оттенки. Это светлая пе-

часть (в первых проведениях у хора), нежная, робкая мольба, переплетающаяся с надеждой (в трио солистов), и, наконец, умиротворение, освященное верой (в последнем хоровом проведении). Сдержанность, благородство и одновременно множественность эмоциональных оттенков "Pie Jesu" создаются и мягкостью динамики, и прозрачностью фактуры, и мерцанием ладотональности (g — G), и плавностью и напевностью мелодических линий вокальных партий, которые по большей части звучат без сопровождения. Примечательно место Pie Jesu в драматургии Реквиема: с одной стороны, № 12 продолжает линию светлых лирических образов (№ 11), а с другой — подготавливает финал. О последней функции свидетельствуют усилившаяся роль лейтмотива и интонации нежных стенаний у флейты соло перед последним проведением темы.

13-й номер — Agnus Dei ("Агнец Божий", Lento) — возвращает настроение и ладотональную атмосферу начала (образ смерти, вечная разлука, си-бемоль минор). Ведущую роль здесь играют, помимо лейтмотива, тема Agnus Dei с заглавной интонацией робкой просьбы и сдержанно-скорбный хорал хора (композитор придал его музыке своеобразное — эолийское — наклонение). Оттеняющий контраст в этом номере создает эпизод "да воссияет им вечный свет". Он начинается в партии солирующего сопрано, к которому затем присоединяются другие солисты и хор, и переходит в конце в торжественно-возвышенный гимн.

Особую роль в музыкальном развитии № 13 играет лейтмотив, вновь приобретший скорбный характер. Его интонации пронизывают оркестровую партию, звуча в различных тембрах и создавая основу фигураций. Изложением лейтмотива на forte у струнных, деревянных духовых и валторн завершается и все произведение.

Реквием Дворжака, как и другие его кантатно-ораториальные сочинения, представляет собой концепционно и музыкально целостное произведение. Композитор позаботился о драматургическом единстве Реквиема, еще последовательнее, чем в некоторых предшествующих опусах (например, в Stabat Mater), реализовав

принцип образных контрастов (как между номерами, так и внутри них). Дворжак позаботился также о композиционной стройности и целостности Реквиема, достигнув ее как продуманностью формы отдельных частей и архитектоники всего сочинения, так и логикой интонационно-тематических, ладотональных и структурных связей²².

В Реквиеме как произведении вокально-симфонического жанра важное место занимают партии хора и солистов. Хоровая партитура сочинения привлекает красотой, полнотой и насыщенностью звучания в драматических и кульминационных разделах, прозрачностью и тонкой нюансировкой — в лирических эпизодах. Ей присущи естественность и логичность голосоведения, разнообразие приемов изложения (имитационно-полифоническое, гомофонно-гармоническое и полимелодическое, идущее от славянской полифонии), мастерское использование выразительных и тембровых свойств разных голосов и их сочетаний. Богатством отличается и мелодика вокальных партий солистов. Ее гибкость и многообразие оттенков обусловлены в Реквиеме возросшим вниманием композитора к смысловому и эмоциональному содержанию поэтического текста. Это сказалось и на гармонии, которая тоже покоряет тончайшими оттенками выразительности. (Они создаются порой применением натуральных ладов — фригийского, эолийского, дорийского.)

Экспрессивность вокальных партий в Реквиеме дополнена и обогащена оркестровым сопровождением, где,

²² Интонационное единство реализуется прежде всего с помощью лейтмотива, который отсутствует (в соответствии с семантикой) в *Dies irae*. Тематические связи существуют между № 1 и 13, 1 и 2, 3 и 4, 9 и 10, 11 и 12. Основные тональные арки (си-бемоль минор) подчеркивают крупные грани формы (в № 1, 8 и 13) и сходство образного содержания (в № 1, 2, 3 и 13). Тональные "переклички", обусловленные в известной мере тоже образным сходством, возникают и между другими номерами. Эффект контраста в тональной структуре Дворжак создает тритоновыми соотношениями (№ 3 и 4 — b—e, № 5 и 6 — As—D), сопоставлением одноименных или параллельных строев. Внутри частей в функции оттеняющего контраста выступают сопоставления тоники с различного рода медиантами или со II низкой. Иногда Дворжак обращается к "моравской модуляции", как в № 1 (b—As, C—B) и в № 13 (b—As). О структурных аналогиях речь шла в связи с № 3 и 4, 9 и 10.

как и в хоровой партитуре, Дворжак умеет добиться и величия, монументальности звучания, и удивительно тонких, кристально чистых и возвышенных красок. Особое место в тембровой палитре произведения заняли такие инструменты, как английский рожок, басовый кларнет и литавры, подчеркивающие скорбный колорит заупокойной мессы.

Глубокое и самобытное воплощение извечной проблемы жизни и смерти, красота и удивительная человечность музыки не только сделали Реквием Дворжака лучшим произведением чешской кантатно-ораториальной литературы того времени, но и позволили ему занять достойное место в ряду таких сочинений этого жанра, как Реквиемы Моцарта, Берлиоза, Верди.

Четвертое (и последнее) фортепианное трио ор. 90 ("Думки") Дворжак писал с ноября 1890 года²³ по 12 февраля 1891 года в Праге. Оно резко отличается от предшествующих опусов этого жанра новизной композиционного решения. "Думки" представляют собой свободно построенную шестичастную композицию, в которой ведущую роль играет сюитно-вариационный принцип. В этом смысле "Думки" перекликаются с такими опусами Дворжака, как Славянские танцы (и в известной мере "Легенды"), отличаясь от них большей внутренней спаянностью, взаимосвязанностью. Это обусловлено художественным замыслом, находящим выражение в направленности музыкального развития: от настроения напряженного раздумья, от тревожных, настойчивых вопросов через широкий спектр лирико-драматических и лирических, пасторальных и жанрово-танцевальных импрессий и реминисценций к успокоению и прояснению духа.

Внутренняя цельность трио создается также композиционными приемами (три первые части идут без перерыва), темповым обрамлением, логикой тональных отношений²⁴. Целостности драматургии способствует и

²³ Точная дата начала работы над эскизами неизвестна.

²⁴ Они основаны на типичных для Дворжака светотеневых колебаниях (минор — одноименный мажор или наоборот) и уходах в сферу медиант (VI ступень) или субдоминанты: I ч.: e—E; II ч.: cis; III ч.: A; IV ч.: d—D; V ч.: Es—es; VI ч.: c—C.

тип контраста. Так, развитие интонационной фабулы в первых трех частях и в VI части покоится на контрасте меланхолической лирики разных оттенков и радости, веселья, чаще всего воплощенных через танцевальность, восходящую к славянскому фольклору. В результате возникает своеобразная репризность, симметричность в строении цикла. В IV и V частях образная палитра музыки расширяется за счет введения маршевости и скерцозности (VI ч.), комплекса *lamento* (V ч.). Дворжак использует также выразительность речевой интонации (I и II ч.).

При главенствующем значении сюитно-вариационного метода в "Думках" проступают и "приметы" сонатной цикличности. IV часть, например, имеет сходство с медленной частью, V — со скерцо, VI — с рондо-финалом. VI части присущи и черты обобщения образности всего произведения в типичном для него сочетании — меланхолии и веселья, отражающих особенности психического склада и самого Дворжака, и, шире, славянских народов.

Как и в других опусах конца 80-х — начала 90-х годов, в музыке трио существенное место занимает лирико-медитативная образность. Она по-разному преломляется в отдельных частях. В I и V частях, например, — через выразительность декламационного мелоса, не лишённого патетики ораторского высказывания, что подчеркнуто мужественным тоном виолончели.

74 **Allegro**
виолончель

ф-но

f *ff* *dim.* *pdim.*

Во II части (кроме драматического монолога виолончели, предваряющего репризу) — в элегической первой теме, овеянной духом романсовой лирики Шумана. Эта тема тоже вложена в уста виолончели, которой в "Думках" отведена значительно большая, чем в других камерных ансамблях Дворжака, роль.

Фортепианное трио ор. 90 завершает линию развития дворжаковских думок, идущих от фортепианной пьесы 1876 года (ор. 35) через медленные части ряда камерно-инструментальных циклов (струнный секстет ор. 48, струнный квартет ор. 51 и фортепианный квинтет ор. 81) и вторую миниатюру для фортепиано 1884 года (ор. 12), и представляет собой вершинное достижение в этом жанре. Трио "Думки" — сочинение, захватывающее глубиной и красотой музыкального содержания, благодарное и одновременно "очень тонкое для исполнения", как считал сам автор (39, III, 50), — сразу после премьеры завоевало любовь музыкантов и публики, став одним из самых популярных камерных ансамблей Дворжака.

Иные аспекты "вечной" проблематики раскрыты в концертных увертюрах ор. 91—93. В период сочинения они мыслились Дворжаком как единый цикл с одним общим названием²⁵. Не сразу композитор нашел названия для увертюр. На эскизе первой сохранились четыре надписи: "Лирическая увертюра", "Среди природы", "Летняя ночь" и "В уединении". В партитуре оставлено одно название — "Природа". На рукописном экземпляре второй увертюры кроме заглавия "Жизнь" стоит еще подзаголовок "Карнавал". В эскизе третьей увертюры — три названия: "Драматическая", "Любовь" и "Отелло". В программе премьеры части цикла именовалась так: "Природа", "Жизнь" (чешский карнавал) и "Любовь" (Отелло). В конце 1893 года, когда речь зашла об издании увертюр, Дворжак решил придать им самостоятельность, продолжая колебаться насчет их названий.

²⁵ Первая увертюра писалась в эскизах с 31 марта по 18 апреля, вторая — с 28 июля по 14 августа. Партитура первой увертюры была завершена 14 августа, второй — 12 сентября 1891 года. Эскизы третьей увертюры Дворжак начал в конце ноября 1891 года, закончив их 14 января следующего года, и почти одновременно писал партитуру: с 10 декабря 1891 по 18 января 1892 года.

Дворжак — Зимроку (4 ноября 1893 г.): «Увертюры первоначально имели одно заглавие „Природа, Жизнь и Любовь“. Однако поскольку каждая образует самостоятельное целое, я хочу название изменить, а именно: Увертюра F-dur (Среди природы), ор. 91, увертюра A-dur (Карнавал), ор. 92, увертюра fis-moll, „Отелло“, или „Трагическая“, или „Героическая“... Или, может быть, оставить просто увертюры? Но это все-таки немного *программная музыка...*» (39, III, 158). В итоге из печати увертюры вышли со следующими заголовками: „Среди природы“, „Карнавал“ и „Отелло“.

Хотя Дворжак и отказался от провозглашенной вначале взаимосвязанности увертюр, единство идейной концепции, подкрепленное тематическим родством, в их музыке сохранилось. И это позволяет говорить о них как о цикле, о своего рода трилогии.

Объединяющим компонентом семантической структуры увертюр является мысль о нерасторжимости человека и природы как источника жизни с ее светлыми и темными сторонами. Идея эта, берущая свое начало в многочисленных созданиях древнеславянского народного творчества, отражает черты пантеистического воззрения. Она была очень близка Дворжаку (и не только ему — из русских композиторов, например, Н. А. Римскому-Корсакову). К природе Дворжак относился с чувством глубокого благоговения, смотрел на нее „сквозь призму народной эстетики“ (1, 172), восхищаясь красотой и разумной логикой происходящих в ней процессов. Дворжак и человека понимал как часть природы, а его душу — как поле постоянных битв между созидательными и разрушительными силами (любовь — ревность в третьей увертюре).

Ведущая роль многоликости природы воплощена в лейтмотиве, который в различных ипостасях появляется во всех трех увертюрах. В первой он выступает в роли главной темы, во второй возникает как реминисценция (в разработке), в третьей составляет важный компонент драматургического развития.

Внутреннее единство цикла подчеркнуто также постепенным нарастанием эмоционального напряжения,

достигающего кульминации в третьей увертюре. Важную роль играют и тональные "арки", фиксирующие смысловые связи музыкальных образов, сходство общего колорита. Так, ля мажор — основная тональность "Карнавала" — встречается в побочной и заключительной партии "Среди природы". В соль мажоре изложены лирическое интермеццо в "Карнавале" и заключительная партия в "Отелло". Фа-диез минор — главная тональность "Отелло" — предвосхищается в первой увертюре, в разработке, где тема природы дается в драматическом освещении.

В увертюре "Среди природы", как и в одноименном хоровом цикле (ор. 63), в некоторых эпизодах симфоний (особенно Пятой и Восьмой), в фортепианном цикле "Поэтические настроения" и других опусах, с большой силой запечатлелись любовь Дворжака к природе.

Дворжак — Козанку (12 октября 1892 г.): "...представляю, как утром, в хорошую осеннюю погоду (здесь так красиво) Вы прохаживаетесь в Кромнержижском парке и печально смотрите, как с деревьев постепенно опадают листья. Что поделаешь! И этой божественной природе требуется свое *diminuendo* и *morendo*, чтобы она опять ожила и зазвучала в мощном *crescendo* и снова достигла своей силы и высоты в могучем *fortissimo*" (4, 102). Какое чисто музыкальное и по-дворжаковски оптимистическое восприятие природы!

Программу "Среди природы" можно сформулировать так: общение человека с природой — "источник радости и мужества" (2, 389), оно пробуждает в нем сознание уверенности в своих силах, укрепляет его веру в жизнь, очищает и возвышает душу. Только вступление и заключение, рисующие картину летней ночи, содержат живописно-изобразительные детали. В остальном же, пользуясь словами Бетховена, это "больше выражение чувств, чем живопись" (надпись на рукописи Шестой симфонии).

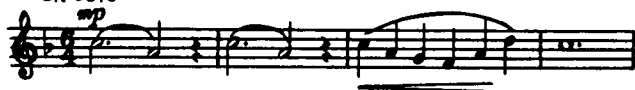
Тональность увертюры — фа мажор — типична для сочинений, воплощающих образ природы (среди многочисленных примеров — Пасторальная симфония Бетховена, Пятая симфония Дворжака, Седьмая симфония

Глазунова). Основной раздел увертюры "Среди природы", написанный в рондо-сонатной форме, обрамлен сходными по материалу вступлением и заключением, что придает сочинению стройность и завершенность.

Музыка экспозиции передает тончайшие оттенки мыслей и чувств, рожденных созерцанием природы, размышлениями о ее величии и мудрости, а также подернутые дымкой легкой грусти и сладостного томления лирические воспоминания. Богатство эмоциональной палитры отражено в многоплановости, многотемности основных разделов (четыре темы в главной партии, две — в побочной). Темы экспозиции мягко контрастируют между собой, рисуя различные грани одного целостного образа. Приводим первую тему главной партии (лейтмотив природы), появляющуюся в облике спокойного свирельного наигрыша:

75 Allegro ma non troppo

Cl. solo



Разработка увертюры — лаконичная, драматически насыщенная — отличается изобретательностью контрапунктического письма (соединение разных тем экспозиции), красочностью и пластичностью тембровых линий и сочетаний. Подобно некоторым другим аналогичным разделам сонатных аллегро ("Гуситская", Седьмая симфония, фа-минорное трио), она имеет волновой динамический рельеф. Главная ее особенность — образно-интонационное перевоплощение тем, и прежде всего темы природы, в кульминации приобретающей мрачно-угрожающий характер.

Реприза — светлая, жизнерадостная — полностью повторяет материал экспозиции (с изменением, конечно, тональных отношений). Она построена как постепенное эмоциональное и динамическое нарастание — от нежной пасторали до патетического гимна красоте и могуществу, созидательным силам природы, дарительницы жизни.

Основная идея второй увертюры — воспевание светлых сторон действительности — воплощена в образах карнавального веселья. В музыке увертюры прекрасно воссоздана атмосфера праздничного воодушевления, радости бытия. Оно — в разнообразных оттенках — выражено почти во всех темах экспозиции (две темы главной партии, вторая побочная тема, близкая танцевальным мелодиям Дворжака, вдохновленным чешским фольклором, и заключительная тема, захватывающая безудержной радостью и стремительным движением). Вот как звучит первая (главная) тема "Карнавала":



"Карнавальным" темам контрастирует первая тема побочной партии (ми минор), чарующая распевностью и открытостью чувств. (Она принадлежит к лучшим созданиям лирической музыки Дворжака, таким, как побочные темы из финала Девятой симфонии и из I части виолончельного концерта.) Это, может быть, миг воспоминания о чем-то своем, личном среди бурного веселья или интимный разговор-признание влюбленных.

Особенностью разработки, построенной преимущественно на полифоническом и фактурно-колористическом развитии тем экспозиции, является эпизод — лирическое интермеццо, необыкновенно поэтичное, серебристое по колориту. Красивую, мечтательно-грустную мелодию здесь ведет флейта, холодновато-прозрачный

тембр которой сообщает музыке оттенок возвышенности и кристальной чистоты. Неожиданно появляется лейтмотив (кларнет), напоминая об образе природы, в единении с которой человек находит счастье, покой и забвение. Эпизод (*Andante*) обрамлен сходными по материалу построениями, которые подчеркивают обособленность этого "лирического отступления". Лейтмотив природы возникает в собственно разработке и в другой ипостаси: тяжело, с оттенком страдания провозглашают его тромбоны и туба. Но "темный луч" мелькнул лишь на короткое мгновение: звучание начальной малотерцово-интонации становится все глуше, отдаленнее. Человек снова возвращается в круговорот веселья: радостно и торжественно звучит вторая тема главной партии в светлом ре мажоре, сверкающем оркестровом "наряде". Реприза увертюры — светлая, полная радости и ликования кульминация произведения (по сравнению с экспозицией она немного сокращена²⁶).

Третью увертюру трилогии Дворжак задумал как общечеловеческую драму ревности — оборотной стороны любви. Ревности, рожденной природой и пробуждающей в душе человека темные, звериные инстинкты, которые разрушают и губят светлое и возвышенное человеческое чувство. Поэтому внимание композитора сосредоточено на интимно-лирической линии трагедии — на взаимоотношениях Отелло и Дездемоны. Свидетельство тому — пометки в рукописи увертюры, фиксирующие основные вехи шекспировского сюжета²⁷.

Такой подход к шекспировской драме обусловлен и общим замыслом трилогии, и природой музыки, которой в наибольшей степени подвластно выражение человеческих чувств и переживаний. (По такому же пути шел в свое время и Чайковский в увертюре "Ромео и Джульетта".)

Во вступлении сжато изложен ход дальнейших трагических событий и важнейший тематический материал.

²⁶ В ней отсутствует первая тема побочной партии, не "подходящая" для картины разбушевавшейся танцевальной стихии.

²⁷ См. примечания издательской комиссии в партитуре: Dvořák A. *Othello* op. 93. — Praha, [1957], s. 72.

Первая хоральная тема, полная сосредоточенного спокойствия и самоуглубленности, вызывает представление об образе Отелло, счастливого своей любовью. Внезапно врывающийся в изложение хоральной темы короткий мотив с решительным квартовым скачком, подчеркнутым ремарками *maestoso* (величественно) и *marcato* (скандируя), — семя сомнений, зароненных в душу Отелло намеками Яго: мотив этот строится на начальном обороте темы ревности. Он звучит трижды, последний раз в ритмическом увеличении, что придает ему мрачно-зловещий характер:



Тема хорала появляется вновь, модулируя в светлый строй фа-диез мажора (Отелло не хочет верить наветам). Второй раз ее изложение прерывает остро звучащее созвучие струнных (уменьшенный септаккорд), на фоне которого флейты и кларнеты "произносят" искаженный лейтмотив цикла (пробуждение злых сил в душе героя). После трехкратного проведения лейтмотива природы в сумрачном фа-диез миноре, в могучем унисоне струнных грозно провозглашается тема ревности, празднующая свою победу. На теме ревности и контрапунктирующем ей лейтмотиве строится и первая тема главной партии сонатного аллегро (*Allegro con brio*, фа-диез минор). Порученная унисону флейты и гобоя, тема ревности звучит пока негромко, но настороженно и тревожно. Героико-драматическую вторую тему главной партии можно трактовать как образ Отелло — полководца и государственного деятеля. Интонационно она связана с темой ревности (ср. т. 3—4 темы ревности и т. 5—6 второй темы):

78^a *Allegro con brio*78^b *Allegro con brio*

Музыка широко развернутой (многотемной) побочной партии рассказывает о счастье взаимной любви Отелло и Дездемоны. Рассказ этот начинается зарисовкой "портрета" героини: солирующий гобой ведет трепетную нежную мелодию (первая тема побочной партии²⁸) на фоне тремолирующего движения скрипок *sul ponticello*, отрывистых (*pizzicato*) созвучий альтов и виолончелей и триольных мотивов, выросших из темы ревности, которые вносят в музыку оттенок скрытого волнения и грусти:

79



В дальнейшем Дворжак создает захватывающую лирической экспрессией любовную сцену, в которой имитационно повторяемые мотивы вызывают ассоциацию с диалогом влюбленных. Момент, когда страстная мелодия гобоев, происходящая от романтических мотивов томления, звучит в сопровождении синкопированных аккордов фаготов и валторн, Дворжак помечает фразой "они в молчаливом, полном упоения объятии" (т. 246 партитуры). Ощущением тихого счастья полна и следующая далее хоральная тема заключительной партии. Примеча-

²⁸ В концовке ее возникает тот же оборот в пунктирном ритме, который встречался в темах главной партии (еще одно свидетельство тонких интонационных связей в увертюре!).

тельная деталь: и в момент "упоительного объятия" в побочной партии, и на протяжении всей заключительной партии в оркестре тихо "пробегают" триольные мотивы (выросшие из темы ревности), словно напоминая о незримом присутствии демона ревности.

Кульминация экспозиции — торжественное, светлое звучание мелодически "выпрямленной" и ритмически укрупненной темы любви в блестящем ми-бемоль мажоре.

Однако после двукратного проведения тема любви "сламывается": мелодические контуры ее искажаются, переходя далее в отрывистые тоны диссонирующего созвучия (разложенный уменьшенный септаккорд).

К первым тактам разработки Дворжак сделал пометку: "В душе Отелло... зреют ревность и мысль о мщении". Вскоре в группе деревянных духовых инструментов крупным планом (параллельные малые терции) дается мотив смерти из Реквиема. Появление его здесь не случайно: это еще один штрих, отмечающий интонационно-смысловые связи в музыке "Отелло". Главными "действующими лицами" разработки, рисующей драму разгорающейся ревности, является триольный мотив из главной темы и лейтмотив природы, звучащий у валторн с сурдинами причудливо и зловеще. Атмосферу сгущающегося мрака дополняют насмешливо-язвительные трели, время от времени прорезающие оркестровую ткань (словно саркастический смех Яго!). На вершине динамической волны в октавном унисоне скрипок вступает главная тема (ревности), знаменующая начало репризы. Ее бурное, пронизанное неудержимым напором и ритмической энергией развитие венчается мощным диссонирующим аккордом, к которому композитор сделал следующую ремарку: "В порыве бешенства Отелло убивает ее" (с. 54 партитуры). Появляющаяся затем первая тема побочной партии рисует образ умирающей Дездемоны. Мелодия, "произносимая" флейтой, наполняется трагической безысходностью.

Здесь же (в рамках побочной партии) появляется и "мотив упоения" как воспоминание о мгновениях счастья. Резкий аккорд всего оркестра и следующая за

ним тема ревности передают отчаяние Отелло (ремарка Дворжака: "Отелло в отчаянии от содеянного"). Дальнейшие музыкальные "события" разворачиваются с кинематографической быстротой: хорал деревянных инструментов — вариант вступления ("Отелло молится", — помечает Дворжак) сменяется темой любви (воспоминание о недолгом счастье), лейтмотивом природы (пометка композитора гласит: "Отелло вспоминает о совершенном убийстве и решает покончить с собой") и, наконец, на вершине динамического подъема — тема ревности, вступление которой, как явствует из пометки в рукописи, фиксирует момент самоубийства героя. Драматическая концовка на ритмоинтонациях темы ревности, завершающаяся модуляцией в одноименной фадиез мажор, знаменует идею катарсиса.

Цикл увертюры дает повод сказать несколько слов о понимании Дворжаком программности и об особенностях ее воплощения. Все три увертюры относятся к типу обобщенно-программных сочинений, продолжая линию "Гуситской" и "Отчизны моей". Как и в названных произведениях, в увертюрах ор. 91—93 Дворжак избрал форму сонатного аллегро, которая хорошо подходит для реализации такого типа программы. Подобно "Гуситской" и "Отчизне моей", в увертюрах Дворжак в главном не отступает от сложившейся схемы, внося в нее лишь частные изменения. Степень отклонения от композиционной структуры сонатного аллегро нарастает к концу цикла, к третьей увертюре, где заметнее прослеживаются элементы конкретно-сюжетного развития.

В увертюре "Среди природы" черты программности проступают прежде всего в обрамляющих разделах, а также в многотемности главной и побочной партий. В "Карнавале" воздействие программности сказалось в появлении эпизода в разработке и в методе его введения, вызывающем аналогию с киноприемом наплыва. В "Отелло" признаки сюжетной конкретности возрастают к концу и особенно заметны в репризе. Однако и эти детали не оказывают существенного влияния на структуру избранной формы, не нарушают ее целостности и "чистоты". Вероятно, поэтому Дворжак отказался и от

подробного раскрытия программы, и от ремарок, оставив лишь краткое название с именем героя шекспировской трагедии, сюжет которой и стал ориентиром, направляющим моментом при восприятии музыки. Сюжетная канва, по меткому определению Г. Крауклиса, оказалась для композитора "теми строительными лесами, без которых здание не могло быть построено, но которые были убраны, когда это здание было завершено" (16, 229).

Глава VIII

Дворжак-педагог

Как гласило постановление Общества пропаганды музыки в Чехии, курировавшего Пражскую консерваторию, Дворжаку надлежало приступить к занятиям 1 января 1891 года¹. В его обязанности входило преподавание инструментовки, науки о музыкальных формах и композиции. Занятия по композиции Дворжак начал в середине января.

*Штеккер*²: "...никогда не забуду тот день, когда я передавал в его руки класс композиции, который вел до последнего времени. Это произошло на экстренном композиторском вечере 14 января 1891 года в Малом зале консерватории... Исполнявшиеся произведения очень взволновали Дворжака... На следующий день со мной расстались переведенные к Дворжаку ученики... Их было 12 человек, самых талантливых..." (4, 94).

Занятия композиторского отделения проходили на Конвиктской улице в помещении Органной школы, где когда-то учился сам Дворжак³. Уроки, которым он отдавался с радостью, по расписанию должны были прохо-

¹ По условиям договора, занятия продолжались 8 месяцев — с октября по май. Ежемесячное жалованье Дворжака составляло 1200 золотых в австрийской валюте.

² Карел Штеккер — теоретик, педагог, композитор, органист, с 1889 г. профессор Пражской консерватории.

³ Позже занятия композиторского отделения были перенесены в Рудольфинум.

дить ежедневно с 8 до 9 часов утра. Но композитор, увлеченный новым родом деятельности, растягивал их до самого полудня. Это нарушало распорядок дальнейших занятий. Поэтому в последующие годы, чтобы не чувствовать себя стесненными и не ущемлять права других педагогов, Дворжак делил учеников либо на три группы, занимаясь с ними по два часа в неделю, либо на две группы, уделяя им по три часа. Не соблюдал композитор и так называемых "академических четвертей" (начала уроков с 15-минутным опозданием) и регулярных перерывов, устраивая их тогда, когда это было удобно по ходу занятий.

Каким педагогом был Дворжак? Об этом можно судить по воспоминаниям его учеников, а также коллег. Дворжак не руководствовался какой-либо определенной педагогической системой, но большой творческий и жизненный опыт позволили ему выработать свой метод обучения. В основе этого метода лежало стремление выявить индивидуальные способности ученика и, учитывая степень одаренности и прирожденные склонности каждого, вести его своим путем.

Наиболее талантливым Дворжак давал возможность развиваться свободно, не мешал им реализовывать свои замыслы, уважая их индивидуальность и радуясь проявлению их творческой самостоятельности. Менее одаренных вел по пути овладения суммой профессиональных знаний и практических навыков. Ибо главной целью композитора было воспитание квалифицированных музыкантов, которые стали бы полезными членами общества, способными внести посильный вклад в музыкальную жизнь Чехии, в эстетическое воспитание публики и, шире, в развитие национальной культуры.

Подтверждением плодотворности педагогического метода Дворжака может служить дальнейшая деятельность его учеников. Например, из тех, кто поступил в класс Дворжака в первые два учебных года, Йозеф Сук и Витезслав Новак стали крупными композиторами и педагогами, Юлиус Фучик прославился как автор произведений популярной музыки, Оскар Недбал успешно сочетал композиторскую и исполнительскую (в качестве аль-

тиста-ансамблиста, а позже дирижера) деятельность, Рудольф Райссиг — дирижерскую и педагогическую (профессор по классу скрипки). Отто Бергер наиболее ярко проявил себя как виолончелист, участник (как и Недбал) Чешского квартета. Многие ученики Дворжака, в том числе Йозеф Михл, воспоминания которого будут здесь приводиться, избрали педагогическую и просветительскую стезю, воспитывая молодежь в различных городах Чехии.

В процессе обучения композиторов Дворжак придерживался двух основных принципов. Первый можно сформулировать так: настоящий художник обязан быть мастером своего дела, а потому должен неустанно, на протяжении всей жизни, учиться. Путь к мастерству Дворжак видел в овладении наследием прошлого, прежде всего — классическими формами (сонатное аллегро, рондо, трехчастная форма), которые складывались, эволюционировали и обогащались десятилетиями и способны сделать сочинение логичным, стройным, легко "обозримым". Отмеченные признаки архитектоники чешский композитор считал неперенными для произведения любого жанра и масштаба.

Сам Дворжак обладал глубокой эрудицией в области музыкального искусства, свободно ориентировался в творчестве композиторов разных эпох.

Й. Сук ("Горсть воспоминаний"): «Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен⁴, Шуберт, Берлиоз, Вагнер, Лист — произведения всех этих мастеров он знал досконально. Итальянскую музыку он любил и не разделял существовавшие в то время взгляды, что это „шарманка“. С другой стороны, ни одно новое течение он не оставлял без внимания, изучал Брукнера, интересовался Рихардом Штраусом и радовался, когда видел у своих учеников попытки отыскать новые средства выразительности» (4, 95—96).

Й. Михл, учившийся у Дворжака в 1901/02 учебном году, вспоминал, что его наставник высоко ценил Берлиоза, Вагнера и Листа, называя их "троицей оригина-

⁴ Портрет "папы Бетховена" (А. Дворжак) висел в кабинете композитора над его письменным столом.

нальных гениев" (84, 443). Особенно частым предметом разговоров был Вагнер. Дворжак с удовольствием рассказывал, как в молодости, когда он ездил в Вену за государственной стипендией, ему, несмотря на запрет, удалось попасть в Венскую оперу на репетиции "Тангейзера" и "Лоэнгрина", которые вел Вагнер. Но подойти к маэстро Дворжак не решился. О том, с каким уважением относился чешский композитор к немецкому реформатору, красноречиво говорит его высказывание по прочтении брошюр Ф. Ницше "Падение Вагнера" и "Ницше против Вагнера".

Михл (приводит слова Дворжака): "Знаете, о Вагнере можно много говорить и писать, можно его во многом упрекать, но ничто его не сокрушит! То, что сделал Вагнер, не сделал никто до него... Музыка пойдет своим путем, оставляя Вагнера в стороне, но Вагнер будет стоять незыблемо..." (4, 118).

Второй принцип, который Дворжак старался реализовать в своей педагогической практике, — помочь ученику раскрыть свою индивидуальность, чтобы он мог сказать "свое слово" в искусстве, внести в него нечто новое, ибо, по его глубокому убеждению, "только тот композитор настоящий, кто создает нечто оригинальное" (цит. по: 101, III, 22). Поэтому Дворжак всячески поощрял свободу и самостоятельность ученика в выборе путей решения композиционных задач. Поэтому же он почти никогда не поправлял ошибок, ограничиваясь лишь указанием на них и заставляя учеников самих искать и находить верные решения.

Михл («Год у Дворжака»): «...сам он поправлял чрезвычайно редко... если он находил что-то (а это случалось часто), с чем не соглашался и что желал видеть сделанным иначе и написанным лучше, он заставлял нас над этим думать и не оставлял в покое до тех пор, пока мы сами не находили более приемлемого выражения своей мысли... „Какая польза была бы от того, — говорил он неоднократно, — если бы я сам написал так, как это должно быть! Это не было бы уже Вашим сочинением, и каждый умный музыкант понял бы, что Вам его кто-то поправил. Кто хочет сочинять, тот должен привыкать

самостоятельно мыслить и самостоятельно работать!“» (4, 95).

Как проходили уроки в классе Дворжака? В первой половине занятий композитор обычно проверял домашние задания. Он сидел у пианино, окруженный учениками, проигрывая и подвергая подробному разбору их сочинения. Композитор требовал, чтобы каждый опус был “чистым”, то есть чтобы из него была удалена каждая “плохая нота” (46, 36). А этого можно было достичь, по мнению маэстро, строго критическим отношением к своей работе, целенаправленностью.

Дворжак: “Карандаш — это огромное изобретение, но еще большее изобретение — резинка. Я, когда напишу несколько тактов, обычно беру резинку и начинаю стирать, и, сколько раз бывало, стираю до тех пор, пока на бумаге или ничего не остается, или остается очень мало. Но то, что останется, — это хорошо!” (цит. по: 46, 36).

Большое значение композитор придавал умению развивать музыкальную мысль.

Михл (“Первый урок у Дворжака”): “Иметь красивую мысль — в этом еще нет ничего особенного. Мысль приходит сама собой, и даже если она красива и велика, в этом нет заслуги человека. Но воплотить красивую мысль и создать на ее основе что-нибудь значительное — вот в этом-то и заключается самая большая трудность, это-то как раз и есть искусство!” (4, 137).

Требовательность Дворжака порой доставляла его ученикам немало горьких минут, тем более что замечания учителя бывали и ироничными, и нелицеприятными, но всегда меткими и справедливыми, а потому полезными.

Й. Сук: “Иногда мне хотелось плакать, но мы очень многому научились” (4, 94).

Новак: “Школа Дворжака была очень строгой, но благотворной, как холодный душ” (4, 94—95).

Хотя в педагогике Дворжак был в первую очередь практиком, он умел на конкретных примерах из мировой литературы или собственного творчества так наглядно и точно объяснять, что из этих объяснений есте-

ственно вытекало определенное теоретическое положение, правило. Такие объяснения, сопровождаемые музыкальными иллюстрациями, становились для его учеников поистине праздником. В эти минуты ярко проявлялся и неукротимый темперамент Дворжака. Он пел (а где не хватало голоса, переходил на фальцет), энергично жестикулировал, притопывал ногами, а руками отбивал ритм или имитировал движение смычка на струнных инструментах. Ученики приходили в восторг от того, с какой легкостью их мэтр читал партитуры, и тихонько посмеивались, когда во время форте у него спадало пенсне, что его страшно сердило.

Что же касается науки об инструментовке, то здесь, по воспоминаниям Й. Сука, подход Дворжака был следствием богатого собственного опыта, многолетней исполнительской практики и особого интереса к этой области композиторского мастерства (известно, что он изучал, например, "Трактат об инструментовке" Берлиоза). На занятиях по оркестровке композитор много внимания уделял вопросам инструментальной техники. По мнению Рудольфа Карла, Дворжак понимал инструментовку как науку о чистом голосоведении, а это требовало досконального знания устройства и возможностей инструментов.

Ну, а каковы были отношения между Дворжаком и его учениками? Лаконично и метко это выразил Оскар Недбал: "С одной стороны, товарищ, с другой — Бог!" (цит. по: 101, III, 20). Дворжак-композитор внушал своим ученикам огромное уважение и восхищение. Они слышали и читали о его триумфальных выступлениях в Англии, об успехах его музыки в Германии и других странах, о присуждении ему званий почетного доктора Карлова и Кембриджского университетов. Общение с таким художником молодежь воспринимала как счастливый дар судьбы. Дворжак чувствовал это и платил ученикам ответной симпатией и вниманием. На переменах он оставался с ними в классе, часто после занятий позволял провожать себя домой, продолжая по дороге начатые на уроках разговоры, обмен мнениями о новостях культурной жизни, о книгах, прочитанных или читав-

шихся его воспитанниками. Оживленные дискуссии завязывались и о событиях общественно-политической жизни, за которой Дворжак внимательно следил по чешским и иностранным газетам. А обсуждать было что. И бурное развитие промышленности и предпринимательства, которое всегда вызывало у композитора интерес и результаты которого ярко демонстрировались на юбилейной Земской выставке. И победа младочешской партии над старочехами на выборах 1891 года, приведшая к обновлению чешской политики. Так возникала атмосфера духовной и человеческой близости между учителем и учениками, атмосфера уважительного товарищества.

Навсегда запечатлелся в их памяти и внешний облик учителя. "Выше среднего роста, статный" (В. Новак), к концу жизни "немного полноватый" (Й. Михл), с благородно посаженной головой, увенчанной могучим выпуклым лбом, прорезанным посередине глубокой морщиной, с большими темнокарими глазами — зоркими и проницательными, — "из которых порой могли вырываться молнии гнева, правда, быстро сменявшиеся светом душевного тепла и сердечной доброты" (101, III, 19).

Вызывала уважение и манера поведения маэстро: его прямота и открытость, справедливость и отзывчивость. Вероятно, благодаря этим качествам ученики не стеснялись порой обращаться к Дворжаку с чисто житейскими делами и затруднениями и всегда получали добрый совет, поддержку, а то и материальную помощь.

Но не всегда, конечно, общение с маэстро было легким.

Михл ("Год у Дворжака"): "Дворжак был человеком настроения, и, может быть, как всякая великая душа, он мучился от так называемой неудовлетворенности. Так, например, некоторые места в наших сочинениях вначале ему очень нравились, увидев их, он приходил восторг. Но позднее эти же места ему не нравились, и он требовал, чтобы они были изменены или даже, наконец, совершенно устранены и заменены другими — лучшими" (4, 95).

Нередко настроение композитора было неразрывно связано с состоянием его творческого духа.

Коваржик ("Воспоминания"): «...Маэстро, который был вообще неустойчивым тружеником, приходил в плохое настроение, если ему нечего было делать. Тогда он становился более или менее вспыльчивым, нервным, расстроенным, с ним трудно было разговаривать, так как нередко самые незначительные вопросы раздражали его. Иногда он отвечал на них, но много раз случалось, что вообще не отвечал; так бывало всегда, когда он обдумывал что-то, сосредоточивая свои мысли на новом сочинении. Как только решение о новом сочинении было принято и представление о нем становилось отчетливым, маэстро приступал к делу и становился совершенно иным человеком; погруженный в работу, он не заботился о том, вращается земля с востока на запад или наоборот, спокойно и удовлетворенно трудился, радовался, если работа шла успешно, а если ему, как он выражался, "что-то удавалось", тут уж он приходил в особенно хорошее настроение и делался поистине милейшим человеком, все время улыбался и шутил; если случалось, что в такое время к маэстро обращались с какой-нибудь просьбой, никто не уходил от него невыслушанным, а если дело шло о материальной поддержке, маэстро опустошал свой карман начисто, свидетелем чего я часто бывал...» (4, 132).

Эпистолярное наследие Дворжака сохранило немало свидетельств того, как композитор заботился о молодых музыкантах (причем не только о своих учениках), помогая им в устройстве на работу. 4 мая 1891 года, например, Дворжак обращается в дирекцию Национального театра в Брно с просьбой предоставить место дирижера Ф. Йилеку, ученику А. Бенневица и З. Фибиха, рекомендуя его как "всесторонне образованного музыканта" (39, III, 77). 17 июня 1897 года композитор пишет письмо американскому дирижеру Т. Томасу, прося его поддержать композитора Яна Замечника из Кливленда, учившегося у него в Пражской консерватории (см.: 39, IV). Летом следующего года аналогичное послание на-

правляется Х. Рихтеру в Вену. Оно касается контрабасиста Войты Кухинки, одного из первых выпускников класса Дворжака.

С большой сердечностью относился Дворжак и к струнному квартету, в котором играли три его ученика. Этот квартет возник в 1892 году по инициативе руководителя класса камерного ансамбля Гануша Вигана. В состав ансамбля, получившего вскоре название "Чешский квартет", входили Карел Хофман (1-я скрипка), Йозеф Сук (2-я скрипка), Оскар Недбал (альт) и Отто Бергер (виолончель). В день своего отъезда в Америку Дворжак послал молодым музыкантам письмо-напутствие.

Дворжак — Чешскому квартету (15 сентября 1892 г.): "Милые друзья! Вы извещаете меня о том, что собираетесь начать свой артистический путь по Чехии, и просите поддержать вас моим покровительством. Поверьте, вы в нем не нуждаетесь, потому что вас будет опережать молва, которая с каждым новым концертом станет все более блестящей. Мне не суждено было совершить с вами артистическое турне по Чехии и Моравии⁵. Так идите одни и вновь одарите сердце нашего народа настоящей чешской музыкой. Я уверен, что всюду вас примут с такой же любовью, с какой был принят ваш учитель, и каждый ваш концерт будет увенчан успехом..." (39, III, 142).

Предсказания учителя оказались пророческими. Очень скоро Чешский квартет добился выдающихся художественных успехов, завоевав признание не только на родине, но и далеко за ее пределами и принеся славу отечественному исполнительскому искусству. (С 1895 года квартет неоднократно выступал и в России.) Члены камерного ансамбля стали искренними пропагандистами и великолепными интерпретаторами музыки Дворжака.

⁵ Композитор имел в виду свои "Прощальные гастролы" перед отъездом в Америку. Он намеревался взять в эту поездку своих учеников, однако директор консерватории А. Бенневиц, обычно шедший Дворжаку навстречу, на этот раз воспротивился тому, чтобы ученики на столь длительное время отрывались от занятий.



Чешский квартет: Й. Сук (вторая скрипка), Г. Виган (виолончель),
О. Недбал (альт) и К. Хофман (первая скрипка). 1892

Уже на первом своем концерте — 22 октября 1892 года в Рудольфинуме — они сыграли наряду с квартетом Шумана струнный квартет ор. 80 Дворжака, который до тех пор не звучал в Праге.

Деятельность Дворжака на педагогическом поприще начала приносить плоды уже в первый год работы в консерватории. 13 мая 1891 года на первом концерте его класса в Малом зале Рудольфинума к себе привлёк внимание фортепианный квартет ля минор Й. Сука, удостоенный позже премии Чешской академии наук, словесности и искусства. Большой интерес музыкальной общественности вызвали выпускные вечера дворжаковского класса. На первом из них — 8 июля 1892 года — выделилась скрипичная соната ре минор В. Новака, исполненная К. Хофманом и автором. На втором (9 июля) — симфониетта для малого оркестра, плод творчества 12 учеников Дворжака, и Драматическая увертюра Сука, которой он сам дирижировал.

Конечно, можно рассматривать как счастливое стечение обстоятельств тот факт, что в класс Дворжака уже в самом начале попали такие музыканты, как Й. Сук, О. Недбал и В. Новак. Но нельзя забывать и другого. Например, Новак несколько лет учился в консерватории у других педагогов, но талант его полностью раскрылся только тогда, когда он попал "в руки" Дворжака. Это свидетельствует о том, сколь благотворное воздействие оказывали на молодых музыкантов сила творческого духа композитора, масштаб его личности, умелый педагогический подход.

За одиннадцать лет работы педагогом в Пражской консерватории (1891/92 и 1895—1904 годы) чешский мастер воспитал десятки учеников, проявивших себя в различных сферах музыкальной культуры. Дворжак заложил фундамент чешской композиторской школы, которая наряду со скрипичной приобрела европейскую известность.

Эстафету, выпавшую из рук учителя, понесли в XX век его самые талантливые ученики — Й. Сук и В. Новак, воспитавшие несколько поколений чешских и моравских музыкантов и осуществившие таким образом

преимущество развития отечественного композиторского творчества⁶.

Художественные заветы Дворжака распространились и за пределы Чехии через иностранных учеников Сука и Новака. А их было немало. Это словенские композиторы Павел Шивиц, Миховил Логар и Марьян Козина, сербские — Любица Марич, Станойло Райичич, Предраг Милошевич, получившие образование у Сука. (У него учились также поляки, украинец, турок и кореец.) Через школу Новака прошли хорваты Антун Добронич, Крсто Одак, Йосип Штольцер (Славенский), немец Фиделио Финке, румын Сабин Драгой, болгары Асен Димитров и Павел Стефанов, украинцы Микола Колесса и Остап Нижанковский.

В педагогической деятельности Дворжака было американское интермеццо, продолжавшееся около трех лет. Речь идет о преподавании в нью-йоркской Национальной консерватории в 1892—1895 годах. Здесь через руки чешского композитора прошло несколько талантливых молодых музыкантов из разных городов Америки, в том числе негры. Уже в начале занятий обратили на себя внимание Рубин Гольдмарк из Нью-Йорка, племянник венгерского композитора Кароя (Карла) Гольдмарка и филладельфиец Камилл Цеквер, а из негритянских музыкантов — Морис Арнольд (из Сент-Луиса) и Эдвард Кинни (из Нью-Йорка); позже к ним присоединились Харри Тэкер Бёрлей и Уилл Мэрион Кук. В числе других учеников Дворжака были также бруклинец Харви У. Лумис, Харри Р. Шелли из Нью-Хэвена, Лора Коллинз из Нью-Йорка и Уильям А. Фишер из Сан-Франциско.

Возникали ли трудности в общении между профессором и его учениками? Поначалу да. Дворжака раздражали нетерпение и самоуверенность молодых американцев, желавших сразу, без должной подготовки и усвоения необходимых знаний овладеть секретами компози-

⁶ В. Новак усовершенствовал мастерство целого поколения словацких композиторов, ставших основоположниками национальной музыки XX века (А. Мойзес, Э. Сухонь, Я. Циккер, Д. Кардош, Л. Голоубек, Й. Кресанек).

торского ремесла. "Это похоже на то, — говорил он позднее, — как если бы парень хотел утонуть раньше, чем научился плавать" (цит. по: 101, III, 104). Но потом Дворжак привык к их манере и даже стал радоваться молодому энтузиазму и отваге своих учеников, видя в этом залог будущих успехов американской музыки.

Метод занятий и отношение к своим воспитанникам были у Дворжака в целом такими же, как и в Праге. Об этом можно судить по статьям в американской прессе, уделявшей его педагогической деятельности большое внимание.

"Нью-Йорк геральд" (14 января 1894 г.): «Со своими учениками он приветлив и саркастичен, терпелив и строг, критичен и поощрителен. Весьма серьезный сам, он не выносит малейшей невнимательности у учеников, неумолимый труженик, он очень много требует и от тех, кто занимается под его руководством. Его личность так могуча, что ему непонятно, если его ученики не обладают такой же оригинальностью, как он. Он часто говорит: "...все, что вы делаете, должно быть обоснованно!"» (цит. по: 82, 437).

Как и в Праге, чешский композитор стремился развить индивидуальные способности и склонности каждого ученика, и это впоследствии отразилось в их творчестве и музыкальной деятельности. Одни, помимо композиции, посвятили себя педагогической работе (Гольдмарк преподавал сначала в Колорадской консерватории, а с 1924 года — в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке, Цеквер стал директором Музыкальной академии в Филадельфии), другие — исполнительской, просветительской и иной деятельности. Так, Кинни служил органистом и регентом в нью-йоркской церкви Св. Филиппа, Шелли — органистом в бруклинском соборе, Бёрлей выступал в различных церквях как певец, Арнольд — как дирижер. Фишер возглавил музыкальное издательство в Бостоне⁷.

⁷ Как композитор Фишер приобрел известность прежде всего благодаря переложению Largo из Девятой симфонии Дворжака для мужского хора (он же сделал хоровую обработку его 7-й юморески).

По-разному проявили себя американские ученики Дворжака и в творчестве. Гольдмарку наиболее близкой оказалась оркестровая музыка (симфоническая поэма "Самсон", увертюра "Гайявата", Реквием и др.), Цекверу — жанры симфонической музыки⁸. Шелли отдавал предпочтение крупным формам (симфония, кантата, концерт), а Коллинз — камерным (песни, хоры, инструментальные миниатюры).

В иной сфере музыкального искусства раскрылся талант Кука — скрипача (ученика Иоахима), композитора и дирижера. Он стал создателем жанра негритянского мюзикла (первый из них — "Клоринди, предшественник Кейк-уока" — был поставлен на Бродвее в 1899 году) и организатором и руководителем "Южного синкопированного оркестра", с которым исполнял симфонизированную развлекательную музыку, в том числе собственную. Дворжак, высоко ценивший фольклор разных народов, пробудил в своих учениках интерес к американской народной музыке, прежде всего негритянской и индейской. Характерные особенности негритянского фольклора разрабатывали Арнольд ("Танцы американских плантаций"), Бёрлей (сольно-вокальные и хоровые сочинения), Гольдмарк ("Зов равнин" и Негритянская рапсодия для оркестра — одно из самых популярных произведений композитора) и Кук (хоры, в том числе "Swing Along", оркестровые пьесы, мюзиклы). Индейским фольклором серьезно занимался Лумис (автор двух шуточных опер, пантомимы, мелодрамы, песен и множества фортепианных пьес). Он подготовил сборник индейских народных мелодий, который под названием "Песни краснокожего" ("Lyrics of the Red Man") опубликовало издательство "Ва-Вэн-Пресс"⁹.

⁸ Его симфоническая поэма "Изумрудные бабочки" получила премию в Чикаго, где и была с успехом исполнена.

⁹ Это издательство, основанное в 1901 году группой музыкантов во главе с Артуром Фэрвеллом, выпускало сочинения, в которых разрабатывался индейский и афроамериканский фольклор. Дж. Чейз считает, что его возникновение явилось откликом на призыв Дворжака, обращенный к молодым американским композиторам (см.: 71, 395).

И после отъезда Дворжака на родину некоторые его американские ученики не забывали своего наставника: они писали ему в Чехию, делаясь своими горестями и заботами, выражая учителю признательность за доброе отношение, за науку.

Арнольд — Дворжаку (18 июня 1901 г.): "...У меня в Америке, собственно, небольшие перспективы: мне не удалось вызвать особый интерес ни у публики, ни у издателей [...] В Америке трудно быть художником. Поэтому как Ваш ученик я не мог всегда следовать Вашим требованиям. Вы были самой большой моральной опорой в моей жизни, придавали мне отваги, за что я буду Вам вечно благодарен" (40, VII).

Впоследствии удача нашла Арнольда: он сделал карьеру как дирижер музыкальных театров, выступал в США и в Европе. Стали чаще исполняться и его сочинения, правда преимущественно после смерти композитора.

Творческие заветы чешского мастера в той или иной степени продолжали жить в Америке, передаваемые его учениками следующим поколениям американских музыкантов. Так, у Гольдмарка учились А. Копленд и Дж. Гершвин (оба претворяли американский фольклор, а Гершвин написал на основе негритянской народной музыки оперу "Порги и Бэсс"), у Кука — Дюк Эллингтон, пианист, руководитель джаз-бэнда и композитор, создавший образцы концертной джазовой музыки, в которых разнообразно преломлял особенности афроамериканского фольклора (сведения о занятиях Эллингтона у Кука, которого звезда американского джаза называл "мой хранитель", почерпнуты из доклада М. Пересса; см.: 89).

Глава IX

В Новом Свете

15 сентября 1892 года вместе с женой, дочерью Отилией, сыном Антонином и Й. Коваржиком Дворжак выехал в Бремен, чтобы оттуда 17 сентября на пароходе "Заале" отправиться в США.

Дворжак — Русу (1 октября 1892 г.): "Начну с дороги. Она длилась по морю 9 дней и была все время прекрасной, кроме одного дня (21 сентября), когда сильно штормило [...] Супруга, дети и пан Коваржик чувствовали себя плохо и почти два дня не могли ничего есть, только я, слава Богу, сумел выстоять и остаться здоровым..." (39, III, 145).

Первые три недели Дворжак с семьей жил в отеле "Кларендон", затем переселился в пятикомнатную квартиру на 17-й Восточной улице (№ 327), занимавшую два нижних этажа трехэтажного дома. В мезонине находилась гостиная-салон, украшением которой вскоре стал концертный рояль — подарок фирмы "Стейнвей". Над гостиной располагался рабочий кабинет Дворжака, рядом с ним — комната Коваржика¹. Квартирой Дворжак

¹ По возвращении в США первоначальные планы Коваржика, собиравшегося вернуться к родителям в Спилвилл, изменились. Дворжак уговорил симпатичного ему музыканта остаться в Нью-Йорке, устроил его в консерваторию преподавателем скрипки. Так на все время пребывания композитора в Америке Коваржик стал его компаньоном, секретарем и преданным другом.

был очень доволен, сохранив ей верность на все три года пребывания в Нью-Йорке.

Дворжак — Главке (27 ноября 1892 г.): «За все мы платим 80 долларов в месяц. Для нас это дорого, а здесь это — обычная цена. Завтракаем и ужинаем дома, а обедать ходим в Boarding house (частную столовую). Пища очень вкусная (не английская) и очень дешевая... Я надеюсь, что кроме 7500 долларов, положенных в Праге в „Земский банк“, мы еще из второй половины моего жалования сэкономим не менее 400 долларов» (4, 105—106).

Какое впечатление произвели на Дворжака Нью-Йорк, Америка и американцы?

Дворжак — Козанку (12 октября 1892 г.): «Сам город великолепен: красивые здания, красивые улицы и всюду царит чистота» (4, 103).

В американцах Дворжак оценил деловитость, умение хорошо работать и демократизм.

Михл (приводит слова Дворжака): «Что касается практичности и трудолюбия, то Америка — звезда. Там, в отличие от нас, не найдется и десятой части богатых лентяев. Там есть люди, которые имеют миллионы и миллиарды и, несмотря на это, трудятся. А что мне особенно нравится — это то, что в Америке не делают различия между господином и милостивым государем. Обращение „милостивый государь“ (milostpán) не используется. Миллионер приходит к слуге и говорит ему „господин!“, а слуга, хотя и знает, что разговаривает с миллионером, обращается к нему тоже „господин!“» (84, 403).

Весьма импонировало Дворжаку и то, «как американцы работают в интересах государства и для народа» (4, 104).

Дворжак — Главке (27 ноября 1892 г.): «...вчера я приехал дирижировать договорным концертом... сюда в Бостон, где будет исполняться „Реквием“ силами нескольких сотен музыкантов. Концерт состоится в среду 1 декабря только для *богатой и интеллигентной* публики, но днем раньше то же произведение будет исполняться для бедных рабочих... Это делается для того, чтобы бед-

ные, необразованные люди имели возможность послушать музыкальные произведения всех эпох и всех народов! Ведь это кое-что значит? Я радуюсь этому как малое дитя» (39, III, 161—162).

Конечно, далеко не все в жизни американцев восхищало композитора — он старался смотреть на окружающее объективно.

Дворжак — Главке (27 ноября 1892 г.): "...здесь есть вещи, которым человек может удивляться, иные я с удовольствием вообще не видел бы — что поделаешь, всюду есть какие-нибудь загвоздки!" (4, 104).

А как встретили Дворжака американцы и чего ожидали от него? Приезда композитора тамошняя культурная общественность ждала с живым интересом, на его художественную и педагогическую деятельность возлагались большие надежды. Газета "Ивнинг пост" признавалась, что от чешского мастера ждут помощи в создании национальной композиторской школы, что его педагогическая деятельность принесет большую помощь молодым американским музыкантам, ибо Дворжак научит их владеть формой и инструментовкой, в которой "после смерти Вагнера не имеет соперников" (цит. по: 101, III, 91).

Дворжак отнесся к новой деятельности с присущим ему чувством ответственности.

Дворжак — Главке (27 ноября 1892 г.): "Американцы ожидают от меня великих дел, и главное из них состоит в том, чтобы я указал им путь в обетованную страну, в царство нового самобытного искусства, — короче говоря, показал, как создать национальную музыку!! [...] Простите, что я нескромен, но я рассказываю только о том, о чем неустанно пишут американские газеты. Для меня это, безусловно, большая и прекрасная задача, и я надеюсь, что с Божьей помощью мне посчастливится ее выполнить" (4, 104).

Несколько позже (в интервью газете "Нью-Йорк геральд" 21 мая 1893 г.) композитор откровенно говорил, что "приехал в Америку не для того, чтобы толковать Бетховена и Вагнера", а затем, чтобы "открыть то, что заложено в молодых американцах, и помочь им выразить это" (цит. по: 82, 435).

В обязанности Дворжака, помимо руководства консерваторией, входили преподавание композиции и занятия со студенческим оркестром. Президент консерватории Дж. Тёрбер², как и обещала Дворжаку в письмах, освободила его от административных дел. Ими занималась она сама с помощью Стэнтона (богатого человека, друга бывшего президента США С. Г. Кливленда), и Мак-Дауэл, ведавшей главным образом перепиской. Удобно было составлено и учебное расписание: в понедельник, среду и пятницу с 9 до 11 — композиция, два раза в неделю — с 4 до 6 вечера — занятия с оркестром.

На четвертый день по прибытии Дворжака в Нью-Йорк, 1 октября 1892 года, Дж. Тёрбер представила его профессорскому составу консерватории, в который входило более 50 музыкантов разных специальностей. Будущие коллеги, к которым он обратился на хорошем английском языке, оказали композитору радушный прием. Работы на первых порах было немного. С одной стороны, студенты, как и большинство американцев, были заняты торжествами в честь открытия Америки и до их окончания на занятия не ходили. С другой, в консерватории, как и в иных частных учебных заведениях, посещение было свободным. Вначале у Дворжака в классе композиции занималось восемь учеников. Некоторые из них сразу показали ему "многообещающими талантами" (39, III, 162).

² Джанетт Тёрбер была незаурядной личностью. Большая любительница музыки и горячая патриотка, она со свойственной ее соотечественникам энергией стремилась всячески помочь развитию национальной музыкальной жизни, подготовке собственных кадров музыкантов. В 1885 году Тёрбер организовала на собственные средства оперную труппу "American Opera Company", которая давала спектакли на английском языке. Труппа, однако, просуществовала всего два года, не выдержав конкуренции с "Метрополитен-оперой". Следующим шагом Тёрбер было создание Нью-Йоркской консерватории (в том же 1885 году) — для того, чтобы молодые американцы могли получать образование дома. Первые годы дела в консерватории шли неважно, поэтому Тёрбер решила пригласить музыканта с мировым именем, который придаст бы ее учреждению необходимый авторитет. Выбор ее пал на А. Дворжака, восторженный поклонницей музыки которого она была. Консерватория нередко переживала финансовые трудности, которые в конце концов стали причиной ее закрытия в 1928 году.

Если занятия в классе композиции доставляли Дворжаку радость, то иначе обстояло дело с оркестром. Тут ему многое не нравилось: и качество инструментов, и уровень подготовки музыкантов, и необязательное посещение, приводившее к тому, что каждый раз оркестр имел разное число участников и разные пробелы в составе. Только когда близился открытый концерт консерватории, состав оркестра дополнялся музыкантами, приглашенными по договору, и тогда его руководитель мог чувствовать себя спокойнее. Многое не удовлетворяло Дворжака в системе обучения.

Дворжак — Баштаржу (14 октября 1892 г.): «Таланты здесь есть, и я радуюсь, что нашел их, но воспитания, — как здесь говорят, „education“ — им не хватает...» (39, III, 156).

Изъяны в системе профессиональной подготовки отчетливо обнаружились и в произведениях, поступивших на конкурс, который уже в октябре объявила Дж. Тёрбер "с целью улучшить положение в американской музыке" (39, III, 159). Дворжак, хотя работы у него прибавилось, отнесся к затее Тёрбер с живым интересом.

Дворжак — Главке (27 ноября 1892 г.): "Великое множество нот пришло со всей Америки, и все это я должен просмотреть, но это не составляет для меня большого труда. Достаточно взглянуть на первую страницу — и сразу видно: писал это дилетант или мастер. Что касается опер, то они плохи, и я не знаю, получит ли премию какая-нибудь из них... Но зато другие жанры — симфонии, концерты, сюиты, серенады и т. д. — меня очень интересуют. Все они более или менее такие же, как и у наших воспитанников немецкой школы, но то тут, то там проскальзывают иной характер, иные мысли, иные краски, короче — индейская музыка (кое-что а la Брет Гарт). Мне любопытно, какое развитие получают эти стремления" (4, 105).

Пристальное внимание композитора привлек негритянский фольклор, с которым он познакомился через своих темнокожих учеников. Дворжак сразу почувствовал редкую музыкальность и творческую одаренность негров и старался помочь им получить образование. Он

вообще был убежден, что и негры, и метисы, и индейцы должны принять непосредственное участие в музыкальной жизни страны, в создании национального американского искусства.

По инициативе композитора в мае 1893 года Тёрбер разослала в несколько газет объявление: "Национальная консерватория музыки в Америке намеревается расширить сферу своей деятельности тем, что распространяет обучение музыке и на талантливых цветных учеников, надеясь, что со временем их будут учить и цветные учителя. Способность цветных рас к вокальной и инструментальной музыке давно известна, но вместе с тем решительные меры для их развития не были приняты. Мы верим, что решение консерватории идти новым путем встретит одобрение и вскоре принесет хорошие результаты [...] Особенно талантливые студенты не будут платить за обучение [...] Д-р Дворжак, директор консерватории, рад этому решению и обещает поддерживать начинание своей благосклонностью и советом" (цит. по: 98, 332).

С первыми плодами педагогической деятельности Дворжака нью-йоркская музыкальная общественность познакомилась 8 мая 1893 года, когда состоялся камерный концерт из произведений его учеников. На нем прозвучали соната до минор для скрипки и фортепиано Лумиса, фортепианное трио Гольдмарка, песни и хор Коллинз, вызвавшие одобрительные отклики в тамошней прессе.

По условиям договора, заключенного с Дж. Тёрбер, Дворжак обязывался выступить в нескольких концертах с исполнением своих сочинений. Еще до приезда композитора в Америку произведения его не раз исполнялись в разных городах страны. Например, только на фестивалях в г. Цинциннати в 1888—1892 годах публика услышала "Свадебные рубашки", *Stabat Mater* и Реквием. С тем большим нетерпением американцы ждали встречи с самим композитором у дирижерского пульта. Первый такой концерт состоялся 21 октября 1892 года в Карнеги-холле. В его программу входили три увертюры ор. 91—93 и *Te Deum*. По тамошнему обычаю, концерт

The National Conservatory of Music of America,
125 and 126 East Seventeenth St., New York.

STUDENTS' CONCERT

OF
CHAMBER MUSIC

By DR. DYORAK'S CLASS OF COMPOSITION.

WITH KIND ASSISTANCE OF MR. VICTOR HERBERT.

MONDAY EVENING, MAY 8th, 1893, at Eight o'clock.

PROGRAMME.

SONATA No. 1, C minor, . . . HARVEY W. LOOMIS

(PIANO AND VIOLIN)

a. *Allergo Moderato*. c. *Scherzo*.

b. *Romance*. d. *Allergo brioso*.

MR. LOOMIS AND MR. MICHAEL BANNER.

SONGS. LAURA SEDGWICK COLLINS

a. "Shadowtown."

b. With Pipe and Flute.

MISS ANNE WILSON.

"The Boatman." LAURA SEDGWICK COLLINS

CHORUS FOR FEMALE VOICES.

TRIO, D minor, RUBIN GOLDMARK

a. *Allergo moderato*. c. *Scherzo F minor*.

b. *Allergo Molto*. d. *March, Allergo Con fuoco*.

MESSERS. GOLDMARK, BANNER AND HERBERT.

Афиша концерта из
произведений учеников
А. Дворжака
(Нью-Йорк, 8 мая 1893 г.)

начался исполнением патриотической песни Ф. Хопкинсона "Звездно-полосатый флаг". После этого полковник Т. У. Хиггинсон — весьма богатый человек, основатель Бостонского симфонического оркестра — произнес большую речь, сказав о том значении, какое будет иметь для США деятельность Дворжака. Публика приняла сочинения чешского композитора с большим энтузиазмом. В заключение хор спел американский национальный гимн.

С не меньшим успехом прошло и второе выступление Дворжака в качестве дирижера — 17 декабря, в концерте Нью-Йоркской филармонии. На этот раз программа была смешанной: Шестой симфонии Дворжака предшествовали симфония "Море" бельгийского композитора Поля Жильсона, увертюра Кароя Гольдмарка "Прикованный Прометей" и Четвертый концерт для

фортепиано с оркестром Бетховена; партию фортепиано играл Ферруччо Бузони, оркестром дирижировал художественный руководитель коллектива Антон Сайдл. Несмотря на поздний час, произведение Дворжака (под управлением автора) вызвало горячий отклик у присутствующих.

В конце ноября, как уже упоминалось, Дворжак побывал в Бостоне, где дважды дирижировал Реквиемом. И исполнением, и приемом, оказанным ему публикой и критикой, композитор остался доволен. Ему понравилось звучание оркестра — "небольшого, но очень хорошего"³, "благородный, красивый тон в хоре" (39, III, 165).

Последнее выступление композитора в этом сезоне состоялось в апреле 1893 года в Карнеги-холле, где он продирижировал "Гуситской" (в тот же вечер исполнялась кантата "Свадебные рубашки").

Музыка Дворжака продолжала звучать и в интерпретации других музыкантов. В декабре 1892 года Сайдл сыграл с Нью-Йоркским филармоническим оркестром Чешскую сюиту, в январе 1893 года Вальтер Дамрош — "Гуситскую" с оркестром "Симфонического общества", а Никиш — Седьмую симфонию (в Бостоне). Исполнялись также камерные и ораториальные сочинения Дворжака: фортепианный квартет ми-бемоль мажор ор. 87 (струнный квартет им. Бетховена), струнный квартет ми мажор ор. 80 (квартет Кнайсела), дважды Stabat Mater — в Нью-Йорке и Бруклине.

Отзывы критики, так же как и в Европе, были разными, отражая мнение представителей различных художественных направлений и вкусов.

Например, поклонники новых течений, в частности Вагнера, причисляли чешского композитора к лагерю консерваторов. Но немало было и таких, кто сумел понять и высоко оценить своеобразие и творческую силу его музыки. Сам Дворжак относился к недоброжелательным выступлениям спокойно.

³ Во главе Бостонского оркестра тогда стоял Артур Никиш.

Дворжак — Козанку (12 апреля 1893 г.): "Критика здесь частично настроена против меня, но все остальные — добрые друзья и пишут справедливо, а порой и восторженно. Я желал бы иметь еще больше недругов, как в Вене (за исключением д-ра Ганслика); у меня здоровая натура, и я вынесу все беззаботно..." (39, III, 185).

Как только хлопот с обустройством на новом месте и с началом педагогической деятельности поубавилось, вновь пробудилась к жизни творческая муза композитора. В ноябре 1892 года Дворжак возобновляет работу над кантатой "Американский флаг", начатой еще в Чехии⁴. Кантата эта (для солирующих альты, тенора и баса, смешанного хора и оркестра ор. 102) сперва мыслилась как сочинение в честь Колумба и должна была исполняться на авторском концерте Дворжака во время торжеств по случаю открытия Америки. Но поскольку обещанный Дж. Тёрбер текст долго не приходил, композитор начал сочинять *Te Deum*. Когда же, наконец, пакет от Тёрбер пришел, у Дворжака уже не оставалось времени для написания нового крупного опуса. Присланное стихотворение рано умершего американского поэта Джозефа Родмэна Дрейка, в котором красочно повествуется о борьбе американцев за независимость и воспевается национальный флаг — символ свободы, завоеванной в кровопролитных боях с Англией, — Дворжаку понравилось.

Живой отклик в душе автора "Гимна" и "Гуситской" нашли идея борьбы за национальную независимость и искренне, с большой поэтической силой выраженные патриотические чувства.

Дворжак — Русу (2 января 1893 г.): «...я заканчиваю партитуру „Американского флага“... Для нашей теперешней ситуации это очень подходило бы — *прославление свободы!* Но...» (39, III, 174).

По мнению О. Шоурка, кантата "Американский флаг", хотя и не может стать в ряд вершинных достижений композитора, тем не менее содержит немало страниц, импонирующих "жизненностью и душевным пы-

⁴ Рукопись кантаты, начатая 3 августа, была дописана около 26 ноября 1892 года, партитура — 8 января следующего года.



Симфония “Из Нового Света” (автограф)

лом”, представляя собой творение “поистине праздничного настроения” (101, III, 72—73).

В конце декабря, еще в период завершения кантаты, в записной книжке Дворжака появляются наброски новой симфонии. Вплотную к работе над ней композитор приступает 10 января. Процесс сочинения Девятой симфонии был не совсем обычным для Дворжака. На протяжении января он сделал эскизы трех первых частей и уже 9 февраля начал партитуру (I часть была закончена 28 февраля, II — 14 марта, III — 10 апреля). Когда сочинялся финал, точно неизвестно. Эскиз его зафиксирован на той же странице, где кончалось скерцо, датированное 31 января 1893 года⁵. Возможно, работа над финалом шла параллельно с оркестровкой предшествующих частей. А может быть, музыка финала писалась тогда, когда уже была готова почти вся партитура, — окончание инструментовки IV части помечено 24 мая 1893 года.

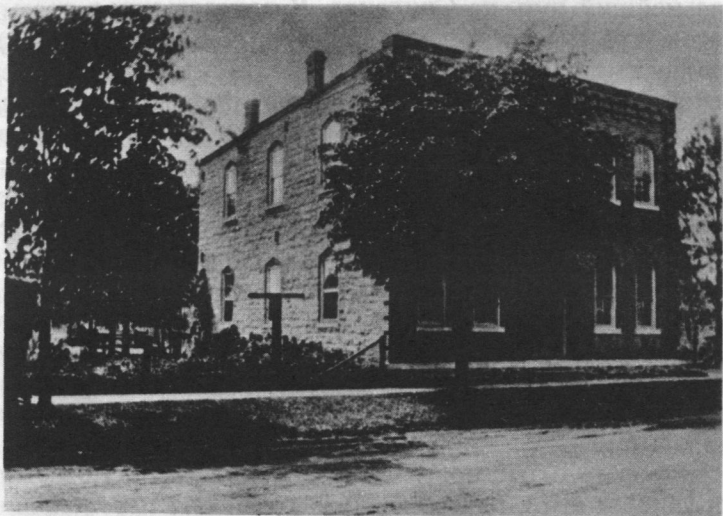
⁵ В моей книге “Симфонии Дворжака” (6) допущена опечатка: в сн. 241 на стр. 196 указано 31 декабря 1893 г.



Когда работа над партитурой симфонии подходила к концу, в консерватории начались выпускные экзамены. Они длились с 15 по 20 мая, и Дворжак как директор присутствовал на них.

Дворжак — Тёрбер (25 мая 1893 г.): "Только что закончились годовые экзамены... и я лично имел случай убедиться в том, какую великолепную работу проделали преподаватели всех видов музыкального искусства (инструментального, вокального и теоретического). Я был просто изумлен, сколь совершенным и художественным является метод обучения. С великой радостью я наблюдал среди множества учеников некоторых исключительно одаренных, и моим единственным желанием является одно — чтобы добрый гений музыки охранял их и чтобы они отблагодарили искусство и свою родину" (39, III, 191—192).

Последние дни мая прошли в нетерпеливом и тревожном ожидании. Дело в том, что Коваржик уговорил Дворжака не ехать на летние каникулы домой, как пер-



Спиллвил. Дом, где провел лето 1893 года А. Дворжак

воначально намеревался композитор, а провести их в Спилвилле. По некотором размышлении Дворжак согласился, тем более что ему хотелось посмотреть Америку. Но и не видеть еще почти целый год детей, оставшихся в Чехии, он тоже не мог. Тогда было решено, что они приедут в конце мая в Нью-Йорк. 31 мая Анна, Магдалена, Отакар и Алоизия в сопровождении свояченицы Дворжака Терезии Коутецкой благополучно прибыли в Нью-Йорк, а 3 июня все семейство под предводительством Коваржика отправилось в дальнюю дорогу.

Коваржик: "Наш путь из Нью-Йорка в Спилвилл (около 1320 английских миль — приблизительно 2112 км) проходил через Филадельфию, Гаррисбург, через Аллеганские горы до Питсбурга, а затем дальше, через Чикаго в Спилвилл. Маэстро ужасно интересовала дорога, и я все время должен был объяснять, каким путем мы едем и так далее [...] В воскресенье, в 11 часов, мы были в Чикаго, где нас ожидал мой брат. Там мы сделали десятичасовую остановку, после обеда предприняли поездку по городу, а вечером в девять часов отправились в

дальнейший путь на Спилвилл. В понедельник в восемь часов утра мы прибыли в Мак-Грегор (в штате Айова), где поезд стоял час. Мы позавтракали, затем любовались рекой Миссисипи, а в девять часов отправились дальше [...] Маэстро после хорошего завтрака был в отличном настроении, все его очень интересовало, а особенно радовало его то, что через два часа мы будем уже на месте, в деревне" (4, 111). Последние 8 км (от Кэлмра) путешественникам пришлось ехать в каретах, потому что до Спилвилла железная дорога не доходила.

Семейство Дворжака разместилось в доме некоего Шмидта, в восьмикомнатной квартире, которую заблаговременно снял для него отец Коваржика. На следующее утро произошел курьезный случай. Композитор по своему обыкновению проснулся очень рано и сразу пошел осматривать окрестности деревни. Когда мать Коваржика увидела его в пятом часу у школы, она переполошилась, решив, что в семье маэстро что-то случилось. Выбежав на улицу, она стала допытываться у композитора, что случилось. На это Дворжак спокойно ответил: "Ничего не случилось, и в то же время очень много. Подумайте, я ходил в лесу около ручья и после восьмимесячного перерыва слышал, как поют птицы! Здесь птицы не такие, как у нас, у них значительно пестрее окраска, и поют они также по-другому!" (4, 112).

Коваржик: "Образ жизни маэстро в Спилвилле был примерно такой: он вставал в четвертом часу и отправлялся на прогулку к ручью или реке, а в пятом часу уже возвращался, после прогулки работал, в семь часов сидел в костеле у органа, затем, немножко поговорив, шел домой работать... затем снова шел на прогулку. Большей частью он ходил один... и нередко случалось, что никто не знал, куда он ходил" (4, 112).

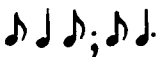
Общение с земляками, многие из которых стали его добрыми друзьями и собеседниками, доставляло Дворжаку истинную радость. Он любил слушать рассказы старожилов об их жизни в Америке. Из этих рассказов композитор узнал, что Спилвилл был основан 40 лет назад баварским немцем Шпильманом, который и назвал поселение своим именем (Spill — измененная на

английский лад первая половина его фамилии — Spiel, ville — город). Старики поведали Дворжаку, сколько им пришлось пережить, пока они — бедные крестьяне из окрестностей Писка, Табора и Ческих Будейовиц — обрели достаток и благополучие. Особенно любили Дворжака бабушки и дедушки, которым он каждый день играл в костеле на органе "Боже, перед Твоим величием" или "Тысячекратно славим Тебя".

Спокойный и размеренный уклад жизни в Спилвилле, близость природы и милых простых людей благотворно влияли на здоровье и настроение композитора, а это, в свою очередь, располагало к интенсивной творческой работе. Свидетельство тому — сочинение на протяжении месяца двух камерных опусов — струнного квартета фа мажор (ор. 96) и струнного квинтета ми-бемоль мажор (ор. 97). Первый был начат 8-го и закончен 23 июня (в эскизах и партитуре), второй писался с 26 июня по 1 августа. Как и в Девятой симфонии, в обоих отразились американские впечатления композитора и его увлеченность негритянским и индейским фольклором.

Дворжак — Козанку (15 сентября 1893 г.): "...новую симфонию, а также струнный квартет F-dur и квинтет... я никогда бы так не написал, если бы не увидел Америку!" (39, III, 208).

Композитор подразумевал и характер образности, и интонационную атмосферу этих сочинений, в которой отразились слуховые впечатления от американского фольклора, прежде всего от негритянского и индейского. Как и в других случаях, Дворжак воссоздает атмосферу, дух американского фольклора путем включения в интонационную ткань своих произведений характерных мелодических, ритмических, ладогармонических и структурных особенностей. Речь идет о пентатонике, гексатонике, об эолийском ладе и его разновидности (без VI ступени), встречающихся как в негритянском, так и в индейском фольклоре, и о так называемом "блюзовом" звукоряде, характерном для спиричуэлов и других жанров негритянской народной музыки. Речь идет также о ритмических формулах, содержащих синкопы, в частности так называемую "шотландскую синкопу" (Scotch

snar — ) и пунктирные обороты. И наконец, о плагальных последованиях в гармонии — одном из важнейших компонентов гармонической структуры спиричуэлов (особенно в каденциях).

Конечно, многие упомянутые компоненты музыкального языка встречаются и в фольклоре других народов. Однако когда они даны в определенном сочетании и в определенном контексте, тогда возникает своеобразный колорит, позволяющий говорить об отражении духа той или иной народной музыки. Некоторые из перечисленных выразительных элементов можно найти и в предшествующих сочинениях Дворжака, но в творчестве американского периода они встречаются чаще и выступают как бы в сконцентрированном виде.

В основе характерного для спиричуэлов "блюзового" звукоряда, концепцию которого сформулировал американский музыкальный критик, знаток джаза Уинтроп Сарджент (см.: 34), лежат два тетрахорда, один из которых концентрируется вокруг I ступени лада, а другой — вокруг V ступени (пример 80)⁶. Бемоль в скобках перед III и VII ступенями указывает на лабильность, вариантность интонирования этих ступеней. Тоны нижнего и верхнего тетрахордов сгруппированы в соответствии с тенденцией их мелодического движения в практике музицирования:



С "блюзовым" звукорядом связана, например, такая особенность негритянских мелодий, которую Дворжак использовал в своих темах, как обороты с восходящей

⁶ Местоположение лабильных зон (III и VII ступени) — наряду с некоторыми другими особенностями афроамериканской мелодики — говорит о связи "блюзового" звукоряда с ангемитоникой, лежащей в основе многих архаических музыкальных культур Европы, Азии, Африки и Америки (см.: 29, 250).

терцией: от III ступени к V или от VI к I, то есть к опорным тонам тетрахордов, составляющих "блюзовый" звукоряд (особенно примечательны они в кадансах). Подобные обороты входят в мелодическую структуру заключительной темы из I части и побочной темы из финала Девятой симфонии, главной и заключительной тем из I части квартета фа мажор, первой темы главной партии из I части квинтета ми-бемоль мажор, главной темы Largo из Девятой симфонии, заключительной темы из финала сонатины ор. 100⁷.

С эолийским ладом связана такая особенность мелодики "американских" сочинений Дворжака, как ход от V ступени к VII и далее к тонике. Он встречается, к примеру, в теме медленной части из квартета ор. 96, в мелодии второй вариации из III части квинтета ор. 97, в первой до-диез-минорной теме из Largo Девятой симфонии. В эолийском ладу без VI ступени, который Дворжак назвал "шотландской гаммой" (см. интервью газете "Нью-Йорк геральд" 12 декабря 1893 года), изложена тема побочной партии из I части Девятой симфонии.

Камерные опусы, созданные летом 1893 года в Спилвилле, объединяет не только американский колорит, но и некоторые композиционные особенности: оба сочинения написаны в форме классического цикла. Сближает квартет и квинтет также интимный тон, рожденный впечатлениями от спилвиллской природы, мыслями, навеванными ею, а возможно, и рассказами земляков. Как и в Девятой симфонии, встречаются тут и эпизоды — воспоминания о родине, образ которой Дворжак воссоздает через воплощение духа и специфических особенностей чешской песенности.

В музыке обоих сочинений нет конфликтных "ситуаций". Им присуща непринужденная смена импрессий и настроений — пасторальных, идиллически светлых или игриво-танцевальных, оттененных моментами грустного раздумья или душевного подъема, энергии.

⁷ Дворжак использует и такую примету "блюзового" звукоряда, как тяготение II ступени к тонике в кадансах (см., например, тему Largo в Девятой симфонии).

Квартету в большей степени, чем квинтету, присущи классицистские черты, к чему композитор стремился сознательно.

Дворжак — Фёрстеру (11 марта 1895 г.): "Когда я писал этот квартет... я хотел сочинить нечто очень мелодичное и простое и постоянно имел перед своим внутренним взором папашу Гайдна. Поэтому и получилось так просто, и это хорошо" (39, III, 386).

Ансамбли отличаются по составу: ор. 96 предназначен для обычного струнного квартета, ор. 97 — для струнного квинтета с двумя альтами. С этим, в известной мере, связаны и различия в фактуре произведений. В квартете она проще и прозрачнее, хотя и не лишена элементов контрапунктического письма (имитации, короткое фугато в разработке I части). В квинтете фактура полнее, насыщеннее, в ней чаще встречаются характерные для композитора выразительные мелодические контрапункты. Изобретательно использованы в квинтете и возможности двух альтов, которым Дворжак поручает разнообразные функции. Разнятся опусы и по расположению частей внутри камерного цикла: в ор. 96 медленная часть на втором месте, в ор. 97 — на третьем.

Первые части камерных ансамблей написаны в сонатной форме. Но сонатное аллегро квартета более сжато, компактно, а квинтета — более развернуто, масштабно.

I часть квинтета начинается довольно большим вступлением (28 тактов), подготавливающим главную тему, в ней более обширны разделы главной партии, разработки и репризы. В экспозиции квартета наиболее яркий образный контраст возникает между энергичной, ритмически импульсивной главной темой и заключительной темой, овеянной томной негой и живостью негритянского песенно-танцевального фольклора:

81^a **Allegro ma non troppo**

Главная тема



V-no I



В квинтете контрастные образные начала сконцентрированы в главной и побочной партиях. Первая тема главной партии, подобно главной теме квартета, содержит обороты мажорной пентатоники и пунктирную ритмику, истоками уходящую в американскую народную музыку. Ее спокойная задумчивая мелодия отличается плавностью интонаций:

82

Allegro non tanto

Побочная тема выдержана в духе народно-танцевальных мелодий. Она построена на коротком мотиве в эолийском "соль" с характерным ритмическим рисунком (пунктирные длительности и синкопы), который будет играть важную роль во всей I части:

83



Если в квартете образы экспозиции в дальнейшем существенно не меняются, лишь обогащаясь новыми эмоциональными оттенками и тембровыми красками, то

в квинтете развитие направлено к монументализации первой темы главной партии, которая приобретает в начале коды торжественное, величественное звучание. Различается и внутреннее строение реприз в сонатных аллегро ансамблей. В квартете своим чередом проходят все три темы, соответственно меняя тональную окраску. В квинтете реприза начинается второй темой главной партии, за ней следуют побочная и заключительная, а первая тема главной партии завершает репризу, одновременно открывая коду.

Медленные части камерных ансамблей имеют каждая свой неповторимый образный и интонационный строй и, соответственно, по-разному решены композиционно. *Lento* квартета, написанное в простой трехчастной форме, построено на одной, выдержанной в эолийском ладу *re* распевной мелодии, в которую "вплетены" характерные попевки и обороты американского фольклора⁸. Она носит задумчиво-меланхолический характер:



Музыку *Lento* можно сравнить с широко развитой лирической песней, в процессе развития перерастающей во взволнованный дуэт (благодаря введению выразительного контрапункта в партии второй скрипки). Медленная часть квинтета *Larghetto* представляет собой цикл из пяти вариаций; он обрамлен темой, имеющей двухчастную (как в финале Восьмой симфонии) форму. Любопытна история возникновения темы вариаций. Мелодия ее зафиксирована в одной из записных книжек 19 декабря 1892 года. Из этой мелодии выросла тема виолончелей во вступлении к I части Девятой симфонии. Она же — в другой тональности (as) и в ином метре

⁸ Эолийский колорит подчеркнут также модуляцией в до мажор в конце периода.

(3/8 вместо 3/4) — легла в основу темы *Larghetto*. В квинтете тема носит медитативный характер, приобретая оттенок пафоса в первой половине и душевного трепета — во второй.

Музыка *Larghetto* в сравнении с *Lento* квартета отличается большим диапазоном эмоциональных красок. В ней наряду с различными оттенками интимной лирики (первые три вариации) возникают образы драматической экспрессии (четвертая вариация) и эпического величия (пятая вариация). Характерная особенность темы вариаций — образный контраст, подкрепленный ладотонально (*as* — *As*). Контрастное чередование одноименных тональностей, последовательно проведенное через весь цикл вариаций, придает им (вкупе с единством тематической основы) целостность и гармоничность.


Самобытность облика присуща и скерцозным разделам камерных циклов. III часть квартета (*Molto vivace*, фа мажор, двойная трехчастная форма), как и *Lento*, основана на одной теме, в которой весело "скачущие" мотивы сменяются трижды повторенным плавно колеблющимся оборотом:

85 *Molto vivace*



На той же теме Дворжак строит и средние разделы формы. Скерцо квинтета (*Allegro vivo*, си мажор, сложная трехчастная форма) более развернуто по сравнению с аналогичной частью квартета. Богаче и его образно-эмоциональная палитра. Главная тема скерцо, носящая танцевальный характер, вероятно, навеяна индейскими мелодиями, слышанными композитором в период сочинения квинтета. Их исполняли два индейца, сопровождавшие продавца лекарственных трав. Перед началом

продажи индейцы устраивали небольшое представление с песнями и танцами, аккомпанируя себе на барабане.

Ритм барабана () Дворжак имитирует во вступительных тактах скерцо, он же сопутствует главной теме на всем протяжении ее изложения и развития. Сама тема, как и побочная тема I части, отличается простотой строения; она основана на повторении двух попевок, что характерно для фольклорных танцевальных мелодий.

Тема середины I части, идущая параллельными терциями в ре мажоре, напоминает мелодику чешских песен. Что это: воспоминание о родине или игра художнической фантазии, намеренно соединившей две разнотонационные жанрово-интонационные сферы?

Яркий контраст музыке первой части создает тема среднего раздела, изложенная в эолийском „си”. Эта редкая у Дворжака широко развитая мелодия, близкая тематизму романтиков (одно ее проведение занимает 38 тактов!), воплощает грустный, проникнутый скрытым волнением и тоской образ. Мелодию интонирует, как и некоторые другие лирические темы квинтета (например, тему *Larghetto*), альт, матовый, слегка приглушенный тембр которого усиливает ее выразительность⁹. Начало этой темы, но уже как далекое светлое воспоминание (си мажор, *pp*), звучит в коде скерцо.

Финалы ансамблей наиболее близки друг другу и по общему характеру (танцевальному, радостно-оживленному), и по композиции (рондо). Только последняя часть квинтета несколько сложнее по строению¹⁰ и богаче по тонально-гармоническому развитию.

Оба сочинения стали хорошим пополнением ансамблевой литературы и быстро вошли в репертуар камерных коллективов.

⁹ В мелодический рисунок этой темы естественно вплетены ритмообороты и интонации, встречающиеся в негритянском фольклоре (см. т. 4, 6—7, 12—13, 32—33).

¹⁰ Рондо в квартете имеет два эпизода, причем первый повторен; схема: А В А С А В А. Рондо в квинтете — тоже с двумя эпизодами, и оба повторяются; схема: А В А₁ С А В А₂ С А+кода.

В период сочинения квинтета Дворжаку пришло письмо из Европы от Ф. Зимрока, с которым композитор прервал отношения осенью 1890 года. Причиной разрыва стало нежелание издателя дать просимый Дворжаком гонорар за Восьмую симфонию. Уже на следующий год (1891) Зимрок предпринял попытку восстановить "мир", однако Дворжак был очень рассержен, отвечал сдержанно и не поднимал разговора о публикации своих сочинений. Теперь издатель вновь обратился к композитору, сетуя на то, что он лишь через Ганслика получает скудные вести о Дворжаке, и предлагая приобрести все, что у него есть. Композитор был удовлетворен.

Дворжак — Зимроку (около 2 июля 1893 г.): "...я сочиняю, благодарение Богу, уже только для своего удовольствия и достаточно независим. Я получаю здесь 15000 долларов (или 60000 марок) жалованья — то есть нахожусь в таком положении, что свои свободные минуты посвящаю композиции и счастлив. Следовательно, с публикацией своих сочинений я могу не торопиться" (39, III, 196).

Получив, таким образом, моральную сатисфакцию, Дворжак перечисляет опусы, написанные со времени разрыва: "Думки", рондо для виолончели, Девятая симфония, квартет, квинтет, "Тишина" из цикла "Из Шумавы", аранжированная для виолончели, — назначает за них цену и добавляет при этом: "Т. е. я не требую больше, чем то, что Вы мне всегда платили" (39, III, 197). Условия Дворжака Зимрок принял безоговорочно и в 1894 году издал все названные произведения.

Примерно в то же время, когда Дворжак получил письмо от Зимрока, в начале июля, его посетила делегация чикагских чехов. Земляки просили композитора почтить своим присутствием "Чешский день", который намечалось провести 12 августа в рамках Всемирной выставки, и продирижировать своими сочинениями. Дворжак колебался — ему не хотелось покидать благословенный уголок, где так хорошо жилось и работалось. Кроме того, он не знал, как отнесется к этому Дж. Тёрбер: ведь по договору он мог иметь определенное число

концертов. Но когда делегаты заверили Дворжака, что согласие Тёрбер получено, он дал положительный ответ.

6 августа с женой и двумя дочерьми (Отилией и Анной) композитор выехал в Чикаго.

Дворжак — Русу (17 августа 1893 г.): "В этот день (12 августа) было великое паломничество всех американских чехов на выставку, где состоялся большой концерт и массовые гимнастические выступления соколов¹¹. В процессии принимали участие примерно 30000 чехов, а в большом Festival Hall состоялся концерт (114 артистов оркестра); я дирижировал своими сочинениями, а г. Главач из России¹² остальными произведениями чешских композиторов. Оркестр и исполнение были великолепными, а энтузиазм всеобщим [...] Сама выставка — гигантская, и описывать ее совершенно безнадежное дело... все грандиозно и действительно сделано по-американски" (4, 113).

Концерт чешской музыки начался исполнением увертюры к "Проданной невесте" Сметаны. Затем объединенный хор чешских певческих обществ спел "Чешский хорал" Бендла и американский гимн. Затем выступил помощник губернатора штата Висконсин лидер американских чехов Карел Йонаш. Далее прозвучали Восьмая симфония Дворжака, траурный марш из оперы Фибиха "Мессинская невеста", две "Испанские пьесы" Направника, три Славянских танца (ор. 72) Дворжака, антракты № 6, 2 и 3 из оперы "Облава" и мазурка Главача и в заключение — увертюра "Отчизна моя" Дворжака.

С особым энтузиазмом встречали Дворжака. Когда Теодор Томас¹³ вывел композитора на сцену и представил его публике, раздались бурные, долго не смолкавшие

¹¹ Члены спортивного общества "Сокол".

¹² Войтех Главач — чешский органист, дирижер и композитор, с 1871 года живший в России.

¹³ Теодор Томас — известный американский дирижер. 15 лет руководил оркестром Нью-Йоркской филармонии. В 1871 году основал и возглавил симфонический оркестр в Чикаго. Поклонник Дворжака, он уже в 1880 году исполнил его 3-ю Славянскую рапсодию. В дальнейшем регулярно включал музыку Дворжака в программы своих концертов.

А. Дворжак в Чикаго. Рисунок
В. Надгерного (1893)



аплодисменты. Овации сопровождали Дворжака и потом, после исполнения каждого его сочинения. Тепло приняла выступление композитора и чикагская пресса. Одна из газет, например, писала о Восьмой симфонии как о произведении "редкой музыкальной красоты, могучей силы и национального духа, в ней господствующего" (цит. по: 82, 438).

И восхищение публики, и внимание земляков — членов Чикагского кружка чешских музыкантов, устроивших вечер в честь композитора, были приятны Дворжаку, но шум и суета праздников утомили, и его тянуло домой, к тишине и природе.

Не покидала его и мысль о новой работе — четырехручном переложении трио "Думки", обещанном Зимроку. Дворжак начал его 22 августа, но затем работа была прервана. Выполняя обещание, данное в Чикаго новым знакомым, композитор ездил в Омаху и Сент-Пол, откуда совершил путешествие к водопаду Миннегага —

"смеющейся воде", как назвал его Лонгфелло в своей поэме "Песнь о Гайявате".

Дворжак — Русу (сентябрь — октябрь 1893 г.): "Какое это было волшебство — невозможно описать" (39, III, 216).

Как и в Омахе, местные чехи (3000 человек!) собрались на торжественный вечер в честь своего знаменитого земляка, где царил атмосфера воодушевления и сердечности. 5 сентября путешественники вернулись в Спилвилл. Побыв здесь еще полторы недели и попрощавшись с местами, по которым пролегали маршруты его утренних прогулок, и с земляками, среди которых он так хорошо себя чувствовал, 16 сентября Дворжак с семьей выехал в Нью-Йорк. По дороге было решено заехать в Чикаго, чтобы дети познакомились с Всемирной выставкой, а затем в Буффало — посмотреть знаменитый Ниагарский водопад. Красота и мощь водопада произвели огромное впечатление на Дворжака.

Дворжак — Русу (сентябрь — октябрь 1893 г.): "Видеть Ниагару — это нечто такое, что даже вообразить невозможно. Это что-то сказочное!!!" (39, III, 216).

Первые дни в Нью-Йорке были для композитора трудными. После Спилвилла, на время заменившего ему Чехию, в душе Дворжака вновь вспыхнула тоска по родине.

Коутецкая — Гёблу (25 февраля 1894 г.): «Когда я уезжала из Нью-Йорка и все провожали меня на пароход, Дворжак расплакался и сказал мне: „Если бы я мог, то поехал бы с Вами даже в трюме“» (4, 122).

И опять, как уже не раз бывало, лучшим лекарством стал труд. Композитор продолжил работу над четырехручным переложением "Думок", закончив его 1 октября. Затем несколько дней сидел на приемных экзаменах, от которых устал так, что у него "голова пошла кругом". После экзаменов Дворжак взялся за инструментовку Рондо и "Тишины", первоначально написанных для виолончели с сопровождением фортепиано. По договоренности с Зимроком Дворжак готовил эти и другие созданные в США сочинения к печати, постепенно отсылая их в Европу. Но посылки через океан шли долго,

а издателю хотелось поскорее выпустить в свет новые произведения чешского композитора. Поэтому он попросил читать корректуры Брамса. Тот дал согласие, еще раз обнаружив благородство своей души и искреннее расположение к Дворжаку и его музыке.

Брамс — Зимроку: "Скажите Дворжаку, что мне доставляет безмерное наслаждение его жизнерадостное творчество" (цит. по: 39, III, 250).

Чешского композитора тронула и восхитила самоотверженность австрийского друга.

Дворжак — Зимроку (5 февраля 1894 г.): "Значит, Брамс интересуется моими вещами! Это меня очень радует; но что он взялся за столь неприятное дело, каким является просмотр корректур, кажется мне непостижимым. Я с трудом верю, что на свете найдется еще один такой музыкант, который сделал бы нечто подобное!" (39, III, 249).

Всерьез взяться за сочинение Дворжаку пока не удалось. Однако творческая мысль его не знала покоя: в записных книжках один за другим появлялись наброски — оркестровой сюиты (они станут позже материалом для скрипичной сонатины), рапсодии, фортепианной сонаты. Только во второй половине ноября, освободившись от консерваторских дел, Дворжак начинает сочинять новое произведение — сонатину для скрипки и фортепиано соль мажор. "Юбилейный" (сотый) опус композитор решает посвятить детям: дочери Отилии, занимающейся на фортепиано у профессора Нью-Йоркской консерватории А. Маргулис, и сыну Антонину, овладевающему искусством игры на скрипке у Й. Коваржика. Позже композитор распространил посвящение на всех детей. Облик нового опуса точно определил сам композитор.

Дворжак — Зимроку (2 января 1894 г.): "Она предназначена для молодежи... но и взрослые позабавятся ею, как сумеют..." (39, III, 238).

Сонатина сочинялась с 19 ноября по 3 декабря 1893 года. Поскольку она писалась с расчетом на не слишком искушенных исполнителей, партии обоих участников ансамбля относительно просты, в них нет больших тех-

нических трудностей, виртуозных приемов. Однако они требуют от музыкантов вдумчивости, выразительности звука и фразировки, умения "выстроить" драматургический и динамический профиль, подчеркнуть нюансы ритмического и гармонического строения.

Музыка сонатины, отличающаяся эмоциональной непосредственностью и жизнерадостностью, раскрывает духовный мир молодого человека: жажду деятельности и широту душевных порывов, наиболее ярко воплощенных в крайних частях, грустные раздумья — во II части. Как и в иных опусах этого периода, в музыке сонатины преломились впечатления от американской природы и поэзии. Так, II часть (*Larghetto*), тема которой возникла, по утверждению Й. Коваржика, при созерцании водопада Миннегага, связана с образом героя поэмы Лонгфелло "Песнь о Гайявате", задумчиво смотрящего на пеструю игру воды (см.: 98, 316). *Larghetto* построено на меланхолической мелодии, овеянной духом индейской песенности:

86

Larghetto



Приметы американского фольклора проступают и в тематизме других частей, придавая музыке сонатины своеобразный колорит. В музыке ор. 100 встречаются образно-интонационные переключки с другими сочинениями Дворжака, в частности с Девятой симфонией.

Через несколько дней после завершения сонатины композитор вновь берется за перо. Идея создания нового сочинения на этот раз исходила от Дж. Тёрбер. Не переставая заботиться о развитии отечественного искусства, она мечтала о том, чтобы Дворжак написал первую "американскую оперу". С этой целью Тёрбер заказала

либретто по поэме Лонгфелло "Песнь о Гайявате". В начале декабря оно было получено, и Дворжак начал делать наброски. В его записных книжках сохранились сценарий оперы и довольно много музыкальных эскизов. Они свидетельствуют о стремлении композитора охарактеризовать главных героев, воссоздать специфический индейский колорит и посредством "обобщения через жанр" воплотить некоторые драматические ситуации.

Из действующих лиц подробнее всего охарактеризована Миннегага: к ней относятся три темы. Первая из них сочетает черты "американских" мелодий Дворжака с признаками, типичными для интимного лирического мелоса композитора (повторение короткого ключевого мотива в двухголосном изложении), вызывая в памяти аналогичные темы из "Карнавала" или из "Золотой прялки".

Вторая — в соль мажоре — и по эмоциональному строю (нежная лирика), и по мелодическому рисунку близка побочной теме из первой части сонатины оп. 100:

87



Третья тема, связанная с образом Миннегаги, наиболее развита и подтекстована по-английски — поэтичными стихами певца Чибиа:

88

O - na - way a - wak[e] be - lo - ved, thou the
wild flo - wer of the prairie [thou the wild bird of the]
prai - rie. Thou with e - yes so soft and и т.д.

В ее интонационную структуру тонко введены характерные мелодические и ритмические элементы индийской песенности, что становится очевидным при сравнении ее с любовной песней, записанной собирательницей индийского фольклора А. Флетчер:



Несколько набросков посвящено Гайявате. Среди них — мелодия с пометкой "Гайявата-ребенок".

К главному герою относится и короткий остигатный мотив флейты и гобоя, напоминающий протяжные тоскливые зовы короля, ищущего Дорничку, из "Золотой прялки"; он помечен словами: "Гайявата — воспоминание и поиски".

Короткая фанфара тромбонов рисует образ "Владыки жизни, сзывающего воинов".

К жанровым сценам относятся два подвижных мотива, помеченных ремаркой "Танец — свадьба — веселье". Звукоизобразительный характер носит набросок, зафиксировавший чириканье птиц и рычание зверя¹⁴.

По воспоминаниям Й. Коваржика, дальнейшая работа над оперой прервалась потому, что жюри, изучавшее либретто, нашло его неудачным. Тёрбер это не остановило, и она заказала новое либретто... в Вене. Дворжак обещал вернуться к опере позже. Время шло, новый текст не приходил, и замысел оперы о Гайявате так и остался нереализованным.

Между тем перед Дворжаком вставали другие, чисто житейские проблемы. По договору срок его директорства истекал весной 1894 года. Дж. Тёрбер уговаривала композитора продлить пребывание в Америке, настойчиво

¹⁴ Сведения об опере, равно как и нотные эскизы, заимствованы из книг О. Шоурка (101) и А. Сихры (98).



Я. Сайдл

прося не медлить с ответом. Дворжак не прочь был остаться еще на год или два, но он чувствовал ответственность перед Чехией, помнил об обязательствах перед Пражской консерваторией.

Дворжак — Траги (16 ноября 1893 г.): "Мне нужно продлить контракт на год или два. Я хотел с Вами посоветоваться, как мне быть. Мои семейные обстоятельства требуют накопления такого количества денег, чтобы я мог жить спокойно на старости лет.

Вы, конечно, знаете, что я люблю родину превыше всего и по мере сил своих охотно работаю там, где это нужно и где меня просят [...] Поэтому будьте уверены, высокочтимый коллега и друг, что если для пользы моих *семейных дел* я останусь еще на год или два, то в случае необходимости я с большим удовольствием вернусь на родину по Вашему вызову" (4, 119).

Тем временем полным ходом шла подготовка к премьере новых произведений Дворжака: Девятой симфонии и двух камерных ансамблей. Симфонию готовил оркестр Нью-Йоркской филармонии под управлением Антона Сайдла. Дворжак подружился с Сайдлом еще до сочинения симфонии. Услышав дирижера в концертах, он сразу оценил его как музыканта, а затем, регулярно встречаясь с ним в кафе на углу Бродвея и 10-й улицы,

полюбил как интересного собеседника. Впоследствии, на занятиях в Пражской консерватории, он не раз вспоминал о Сайдле.

Михл (приводит слова Дворжака): "Сайдл был единственным человеком, с которым я мог говорить о музыке. Он отличался необычайным талантом и имел большой опыт. Сайдл сам не сочинял, но музыкант был замечательный и дирижер отличный[...] Сайдл был весьма образован, и беседы с ним меня всегда радовали. Встречались мы часто, и я не знаю, что бы я делал, если бы не встретил этого человека в Америке" (84, 404).

Естественно, что при таких отношениях Дворжак во время одной из встреч рассказал Сайдлу о новой симфонии, а тот, конечно, попросил у композитора партитуру, чтобы ознакомиться с ней и затем сыграть ее в концертах филармонии. Посылая рукопись Девятой симфонии дирижеру, Дворжак сделал на титульном листе надпись "Из Нового Света", которая с тех пор навечно закрепилась за произведением. Сайдл, не мешкая, распорядился переписать оркестровые партии и назначил премьеру на следующий концертный сезон (1893/94 г.). Между тем в музыкальных кругах разнеслась весть и о новых камерных сочинениях Дворжака, и концертмейстер Бостонского оркестра и руководитель струнного квартета Франц Кнайсел попросил разрешения исполнить его квартет фа мажор и квинтет ми-бемоль мажор. Дворжак охотно согласился, ибо хорошо знал музыкантов ансамбля.

Дворжак — Русу (12 декабря 1893 г.): "Я слышал их неоднократно и могу утверждать, что они способны конкурировать с лучшими квартетами в Европе. Большие, великолепные художники" (39, III, 228).

Американская музыкальная общественность ожидала премьеры новых сочинений Дворжака с небывалым интересом и волнением. Этому способствовали оживленные дебаты, развернувшиеся еще весной 1893 года в американской прессе в связи с высказываниями Дворжака о путях развития американской музыки, о значении, которое будет иметь для нее опора на национальный фольклор. Композитор, в частности, понял и оце-

нил эмоциональную силу и художественные достоинства негритянских спиричуэлов¹⁵.

Дворжак ("Нью-Йорк геральд", 21 мая 1893 г.): "Я убежден, что будущая музыка этой страны должна быть создана на основе песен, которые именуются негритянскими [...] Эти прекрасные и разнообразные мелодии — чисто американское явление, продукт этой страны. Это фольклор Америки, и ваши композиторы должны черпать из него [...] В американских негритянских песнях я нашел все, что нужно для великой и благородной музыкальной школы. Они горячие и нежные, страстные и задумчивые, возвышенные и смелые [...] Я хочу и надеюсь сделать все, чтобы обратить внимание на это замечательное музыкальное сокровище..." (цит. по: 101, III, 109—110).

Некоторые американские журналисты давали понять, что в новых сочинениях чешский композитор показывает, как надо использовать это богатство национального фольклора.

С особым нетерпением ожидалось первое исполнение Девятой симфонии. В преддверии премьеры в нью-йоркской печати появились интервью с несколькими известными музыкантами, в том числе дирижерами А. Сайдлом и В. Дамрошем.

Первое знакомство с Девятой симфонией состоялось 15 декабря днем, на открытой репетиции. Успех был огромный. В газете "Нью-Йорк геральд" исполнение симфонии расценивалось как самое значительное событие в истории музыкальной Америки. Здесь же объяснялась причина ее восторженного приема.

"Нью-Йорк геральд" (16 декабря 1893 г.): «Произведение апеллировало к их (американцев. — В. Е.) чувству эстетической красоты богатством нежных, патетических и огненных мелодий, роскошным гармониче-

¹⁵ Бёрлей: «Дворжак находился под глубоким впечатлением старых негритянских спиричуэлов [...] Мне выпала честь неоднократно исполнять в его доме некоторые старинные плантационные песни, и одна из них — „Swing low, sweet chariot“ („С неба спустись, колесница“) — особенно нравилась ему [...] Нередко он останавливал меня (во время пения. — В. Е.) и спрашивал, в такой ли манере пели невольники» (цит. по: 71, 388).

ским „нарядом“, тонкой, звучной, великолепной и разнообразной инструментовкой, апеллировало к их патристическому чувству, ибо — разве импульсом к созданию произведения Дворжака не были впечатления, полученные им от этой страны?»

Единодушные оценки вызвала и официальная премьера симфонии, прошедшая на следующий день в Карнеги-холле. Публика приняла „американскую“ симфонию Дворжака с необычайным воодушевлением. Многие критики писали об американском колорите музыки, подчеркивая в то же время, что Дворжак не обращается к цитатам.

“Ивнинг пост” (18 декабря 1893 г.): „...в симфонии нет ни одной знакомой мелодии — негритянской или индейской. В ней есть характерные ритмические и мелодические обороты, которые Дворжак запечатлел и которыми окрасил свои творения...” (цит. по: 101, III, 121—122).

Только Г. Кребил узнал в теме заключительной партии I части одну из подлинных негритянских мелодий. Дворжак и сам признавался, что американские впечатления оставили след в его симфонии.

Дворжак — Козанку (12 апреля 1893 г.): «Теперь я как раз заканчиваю новую симфонию e-moll. Это доставляет мне большую радость. Она будет значительно отличаться от всех моих предыдущих. Влияние Америки в ней может почувствовать каждый, у кого есть „нюх“» (4, 110).

В то же время композитор категорически возражал против утверждений некоторых критиков, будто он намеренно цитировал мелодии американского фольклора. Отвечая им, Дворжак попутно объясняет и свой метод.

Дворжак (“Нью-Йорк геральд”, 12 декабря 1893 г.): “В новой симфонии я старался воспроизвести дух негритянских и индейских мелодий. Я не заимствовал ни одной из этих мелодий. Просто я написал оригинальные темы, в которых запечатлены особенности индейской музыки, и, используя их в качестве материала, развил их с помощью всех средств современного ритма, гармонизации, контрапункта и оркестровки” (цит. по: 101, III, 120—121).

Первое исполнение камерных ансамблей состоялось в начале следующего года. Квартет впервые прозвучал 1 января 1894 года в Бостоне в интерпретации камерного ансамбля под руководством Ф. Кнайсела (кроме него в ансамбле играли Отто Рот, Луис Свеченский и Альвин Шрёдер). Те же музыканты познакомили американскую публику и с квинтетом. Вместе с М. Захом, игравшим партию второго альта, они исполнили квинтет ор. 97 12 января 1894 года в нью-йоркском Карнеги-холле, повторив квартет ор. 96 и представив слушателям также секстет ор. 48. Дворжак, присутствовавший на концерте, мог снова убедиться во внимании к нему нью-йоркской публики.

"Нью-Йорк трибюн": "Впервые на камерном концерте в зале было так много людей, что пришлось использовать и галереи. Весьма сердечный дух ожидания можно было заметить и в поведении публики, а совершенно очевидное желание познакомиться с новой музыкой было самым лучшим образом удовлетворено. После каждой части квартета и квинтета раздавались громкие, долгие и восторженные аплодисменты, и композитор, сидевший среди слушателей, был вынужден несколько раз благодарить за сердечное признание своего гения. Кнайсел и его коллеги радовались огромному успеху, который еще никогда не выпадал на их долю в Нью-Йорке" (цит. по: 101, III, 192).

Не прошло и полутора недель, как имя Дворжака вновь зазвучало на страницах американских газет. На этот раз речь шла о благотворительном концерте Национальной консерватории, который состоялся 23 января в Мэдисон-сквере. Концерт этот дал нью-йоркцам возможность убедиться в том, что их кумир обладает также высокими человеческими качествами: душевной отзывчивостью и добротой.

Программа концерта открылась увертюрой Мендельсона к "Сну в летнюю ночь" в исполнении студенческого оркестра. За пультом стоял директор консерватории, впервые дирижировавший сочинением "чужого" автора. Затем негритянка Сиссеретта Джоунс, которую называли "черной Патти", спела с хором студентов *Inflammatis* из *Stabat Mater* Россини. Ее сменила двенад-



цатилетняя Берта Визанская, с блеском сыгравшая "Венгерскую фантазию" Листа. В концерте прозвучало также произведение одного из учеников Дворжака — "Танцы американских плантаций" М. Арнольда, в которых разработаны интонационные и ладовые элементы негритянских песен. В заключение концерта С. Джоунс и Г. Т. Бёрлей в сопровождении смешанного хора и симфонического оркестра исполнили популярную в Америке песню Стивена Фостера¹⁶ "Старики у себя дома" ("Old folks at home") в обработке и под управлением Дворжака. Кульминацией вечера стал момент, когда композитору, вышедшему на сцену перед исполнением песни и встреченному восторженными аплодисментами, была поднесена эбеновая (черного дерева) дирижерская палочка.

¹⁶ Стивен Коллинз Фостер — американский композитор (ирландец по происхождению), автор около 200 песен, многие из которых стали народными. В своем песенном творчестве Фостер удачно соединил традиции разнорасовых культур, ставших слагаемыми американской музыки. В песне "Старики у себя дома" сказалась воздействие спиричуэлов.

В многочисленных отзывах прессы с удовлетворением отмечались и успехи воспитанников консерватории, и бережное, уважительное отношение Дворжака к песне Фостера.

Когда волнение и суета, связанные с премьерами сочинений Дворжака и с концертом консерватории, улеглись, композитор вернулся к творчеству. Новый замысел — сюита для фортепиано ля мажор ор. 98 — увлек его, и менее чем через две недели рукопись была готова (сюита писалась с 19 февраля по 1 марта 1894 года).

Сюита входит в группу камерно-инструментальных опусов, возникших между двумя крупными и концепционно значительными сочинениями американского периода: Девятой симфонией и виолончельным концертом. Она сходна с сочинениями этой группы (квартет фа мажор, квинтет ми-бемоль мажор, сонатина соль мажор) не только по общежанровой направленности (камерность) и по атмосфере (лирические и жанровые образы), но и по некоторым чертам музыкальной выразительности ("включение" мелодических, ладовых, ритмических особенностей североамериканского фольклора).

Так, характерные интонационно-ладовые попевки (пентатоника, эолийский лад) и ритмические формулы (в частности, "шотландская синкопа") придают своеобразный колорит музыке IV части, выдержанной в духе колыбельной песни, и танцевальному финалу. Они проникают и в интонационную структуру других тем (главная тема I части, тема первого эпизода в III части).

Интересно сравнить сюиту ля мажор с ее предшественницей — Чешской сюитой ор. 39. Обе пятичастны, но ор. 98 не имеет программно-жанровых заголовков. Есть между ними и другие различия. Если в ор. 39 Дворжак создает высокохудожественные стилизации чешских народных танцев (полька, соуседска, фуриант), то в ор. 98 он обращается к песенно-танцевальному фольклору других народов.

Помимо названных IV и V частей, овеванных колоритом индейской музыки, примечательна III часть, в которой композитор совмещает несколько разнотональных и разножанровых сфер. Главная тема этой части, идущая в ритме полонеза, довольно далека от своего

бытового первоисточника. Это, скорее, фантазия на “тему” польского танца, чарующая изяществом и легкостью движения. В ином характере и национальном колорите выдержаны эпизоды (форма части — рондо). Первые два основаны на песенном мелосе — меланхолически-мечтательном (первый) и задумчиво-грустном (второй), окрашенном тонами индийской народной музыки. В третьем эпизоде Дворжак сближает эти разнонациональные сферы, давая вслед за радикально трансформированной и перенесенной в одноименный минор мелодией полонеза варьированную “индейскую” тему первого эпизода.

Есть между сюитами и нечто общее. Это опора как на романтические, так и на классицистские традиции в трактовке жанра. Обе сюиты начинаются вступительными, прелюдийными частями, вводящими в атмосферу дальнейшего развития образно-интонационной фабулы. В ор. 98 тема I части крупным планом (в ритмическом увеличении) проходит в конце финала, создавая обрамление и придавая циклу целостность.

В январе 1895 года Дворжак инструментовал сюиту для симфонического оркестра. Благодаря мастерству оркестрового письма музыка ее обогатилась новыми качествами — пластичностью линий и тембровым многообразием. В оркестровой редакции еще ярче и рельефнее стали контрасты между мягкими пастельными тонами в лирических и лирико-пасторальных эпизодах, где велика роль флейт, гобоев и скрипок, и сочными, насыщенными красками “туттийных” фрагментов или игрой и переливами тембров в танцевально-жанровых разделах.

Уже на четвертый день после завершения сюиты Дворжак принимается за сочинение следующего, 99-го, опуса — “Библейских песен” для альты (или баритона) и фортепиано. Мысль о создании вокального цикла на тексты из “Книги псалмов” созревала в сознании композитора, видимо, постепенно и была связана с целым рядом печальных или тревожных обстоятельств. Уже с конца 1893 года из Европы стали приходить известия о смерти людей, в той или иной степени близких и дорогих Дворжаку. В ноябре 1893 года композитор узнал о безвременной кончине П. И. Чайковского, в феврале

1894 года — о смерти Х. Бюлова. Неутешительные вести о плохом самочувствии отца приходили из Чехии. 28 марта, на третий день после окончания “Библейских песен”, отец Дворжака скончался.

Дворжак — сестре Яне-Анне Страковой и зятю Вацлаву Страке (14 апреля 1894 г.): “Печальная весть о смерти нашего милого отца и бабушки нас очень огорчила, и все мы его горько оплакали. Правда, к этому известию я был уже подготовлен, и не проходило дня и ночи, чтобы я не вспоминал об отце и не просил о том, чтобы мне довелось еще увидеть его, когда я приеду. К сожалению, этому не суждено было случиться! Дай ему Бог вечную радость! [...] Спасибо Вам за все то хорошее, что вы сделали для папочки! Прошу Вас, сохраните что-нибудь на память о нем и о матери” (39, III, 257—258).

В последние годы кроме этих фактов, приводимых всеми биографами Дворжака, стали известны и новые, приоткрывающие завесу над драмой, которую пришлось пережить Дворжаку в Америке. Эти факты обнародовал английский музыковед, автор многих работ о композиторе, Джон Клэпхем. Речь идет о так называемой “панике 1893 года” — крахе на нью-йоркской бирже, происшедшем в апреле этого года. Событие это напрямую задело Дж. Тёрбер, ибо ее муж-миллионер, финансировавший все ее дела, оказался на грани банкротства.

В результате Тёрбер не смогла своевременно платить Дворжаку жалованье, и он с семьей оказался в весьма затруднительном положении. Композитор — после шести месяцев ожидания — вынужден был вступить в мало-приятные письменные переговоры с Тёрбер и ее доверенным лицом Маргулис. По этой причине Дворжак не торопился решать вопрос о продлении контракта на 1894—1896 годы. Соглашение было все же достигнуто 28 апреля 1894 года, но с условием, что оно вступит в силу лишь в том случае, если Тёрбер выплатит свой долг до 6 октября этого года. В противном случае Дворжак имел право расторгнуть контракт.

Чтобы в дальнейшем не возвращаться к этой теме, скажем, что только к концу 1894 года финансовые дела Тёрбер несколько поправились, и она смогла постепенно погашать долг. Однако до второго отъезда Дворжака в

США — осенью 1894 года — он не был полностью погашен. Несмотря на это, Дворжак вернулся в Нью-Йорк, не желая ставить Тёрбер в трудное положение и считая своим долгом довести до конца доверенное ему дело. При этом композитор никому из друзей и родных (кроме жены) не рассказывал о свои затруднениях, проявив, как верно пишет Д. Клэпхем, “силу характера и преданность искусству” (55, 31). В эти трудные месяцы испытаний композитор нуждался в поддержке и утешении. Он нашел их, как и в других похожих ситуациях, в творчестве и в “беседах с Богом” (О. Шоурек).

В отличие от других произведений культового характера, “Библейские песни” написаны не на латинский, а на чешский текст, заимствованный из “Кралицкой Библии”¹⁷, а точнее — из “Книги псалмов Давида”. Хорошо зная и высоко ценя эту книгу, композитор сам выбрал тексты для 10 песен, соединив в отдельных из них строфы разных псалмов. Строфы Дворжак подобрал так, чтобы в итоге возникла целостная композиция с определенным драматургическим и образным развитием, направленным к кульминации: восхвалению величия и могущества Бога. Первая кульминация приходится на пятую песню (“Боже! Боже! Новую песнь воспою Тебе!”), последнюю в первой тетради, вторая — на десятую (“Воспойте Господу новую песнь”), завершающую весь цикл. Эти части сходны не только по эмоциональной атмосфере, но и по композиционному строению. В обоих изложение вокальной партии предваряется, “прослаивается” и завершается инструментальными построениями, подчеркивающими торжественный, гимнический характер музыки; в пятой песне инструментальный рефрен близок старинным интрадам.

Из богатой палитры мыслей и чувств, заключенных в текстах псалмов, Дворжак выбрал те, что более всего отвечали его собственным умунастроениям, его тогдашнему душевному состоянию. Страх и сомнения, страдания и скорбь; смирение и покорность, надежда на Бога и вера в Его доброту и справедливость; воодушевление, восторг и ликование при восхвалении Бога. Вся эта гам-

¹⁷ Кралицкая Библия — чешский перевод Библии, сделанный учеными из Общины чешских братьев и изданный в 1579—1594 годах в Кралицах.

ма чувств проходит в цикле, если можно так сказать, два круга, приобретая при повторном изложении во второй тетради особую силу и остроту экспрессии как в выражении скорби (ср. третью и восьмую песни), так и ликования (пятая и десятая песни). Образно-смысловые арки связывают и другие песни обеих тетрадей. Так, ведущими мотивами в содержании четвертой и шестой песен являются доверие к Богу, надежда на Его милосердие и помощь. Сходство в семантической сфере подкрепляется и общеинтонационными переключками (пасторальные мотивы в сопровождении), и теплотой тонального колорита (си мажор в № 4, ре мажор в № 6).

Ведущая роль в воплощении поэтического содержания псалмов принадлежит партии солиста. Мелодическая линия вокальной партии чутко следует за тончайшими изгибами образного, смыслового и эмоционального развития текста. В этом отношении — с точки зрения верности отражения интонационного строя поэтического первоисточника — "Библейские песни" представляют собой, по единодушному мнению исследователей Дворжака, высшее достижение его вокальной лирики.

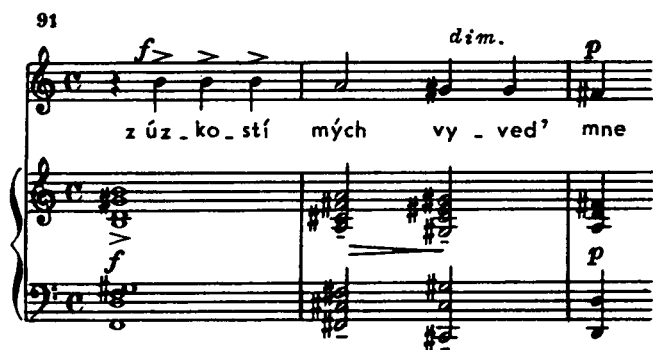
В построении вокальной партии композитор опирается на гибко нюансированный мелодизированный речитатив, порой приобретающий черты псалмодии или распевного, песенного либо ариозного, мелоса. "Речевая" мелодика с характерными для нее ходами на сексту вниз лежит в основе первой песни:

90 Andantino

O - blak a mra - ko.ta jest vů , kol Ně - ho,
sprā - ve_dl_nost a sond zá - klad trů - nu

Псалмодийность ясно ощущается в четвертой песне, которая ярко свидетельствует о присущем Дворжаку умении создать образ душевной чистоты и возвышен-

ности скромными, лишенными внешних эффектов или изощренности, средствами. Незаменимым помощником мелодики в передаче смысловых и эмоциональных нюансов текста служит гармония. В восьмой песне — одной из самых проникновенных по силе чувств — она активно участвует в создании настроения тоски и одиночества, сердечной скорби:




В сходном смысловом контексте использована тонко нюансированная гармония в третьей песне на словах "сердце мое трепещет во мне, и смертные ужасы напали на меня..." (с. 28—29 партитуры). Дворжак умеет мастерски раскрыть выразительность самых, казалось бы, простых приемов. Один из примеров — модуляция из "темного", трагического ля-бемоль минора в одноименный мажор в восьмой песне, подчеркивающая слова надежды — "на Тебя уповаю" (с. 83 партитуры).

Раскрытию содержания поэтических текстов способствует и сопровождение, углубляющее эмоциональную атмосферу песни (скорбно-тревожный мотив, неоднократно проходящий в первой песне; выразительные контрапункты в других песнях), а иногда "расцветивающее" образ жанровыми или живописно-изобразительными деталями, особенно в оркестровом варианте¹⁸. "Библей-

¹⁸ Спустя год после завершения "Библейских песен" (в январе 1895 года) Дворжак оркестровал первую тетрадь. Однако вскоре рукопись потерялась и нашлась уже после смерти композитора. Для академического издания (Прага, 1960) инструментовку тетради мастерски, в духе авторского стиля сделали Я. Бургхаузер и Я. Гануш.

ские песни” — достойный pendant поэтическим псалмам — стали прекрасным пополнением чешской камерно-вокальной литературы.

Образ жизни Дворжака и на втором году пребывания в Нью-Йорке не слишком отличался от того, какой он вел прежде. Занятия в консерватории, работа над новыми сочинениями, посещение концертов, где исполнялись его сочинения, беседы с Сайдлом, с которым он еще ближе сошелся. Как уже говорилось, разговор нередко заходил о Вагнере. Оба глубоко почитали немецкого композитора, но случалось, что мнения об отдельных его произведениях расходились. Во время одной из встреч Дворжак стал утверждать, что самая лучшая опера Вагнера — “Тангейзер”. Сайдл не согласился, начался спор, в этот день так и не закончившийся. На следующий день, однако, Сайдл сказал, что по зрелом размышлении он пришел к убеждению, что с точки зрения жанра “Тангейзер” — действительно лучшая вагнеровская опера. Вместе с тем дирижер советовал Дворжаку послушать “Зигфрида”, пообещав прислать ему билеты на ближайший спектакль, которым он будет дирижировать.

Коваржик: «...На обычном свидании, состоявшемся на следующий день, Сайдл спросил маэстро, как он оценивает „Зигфрида“. Маэстро без обиняков ответил ему, что после первого действия он пошел домой! Исполнение... было блестящим, но постоянно повторяющегося ритма 9/8  с него было достаточно в 1-м действии!» (4, 117).

Тем не менее посещение “Зигфрида” не прошло бесследно. Гнев на “мерзкий оперный театр” ослаб¹⁹, и Дворжак вскоре еще раз отправился в Метрополитен-оперу — послушать “Семирамиду” Россини. Возможно, под влиянием “походов” в Метрополитен-оперу у композитора окончательно созрело решение радикально переделать партитуру “Димитрия”. 9 апреля 1894 года Дворжак приступил к работе, безжалостно уничтожая целые страницы и заменяя их новыми, карандашом впи-

¹⁹ Гнев композитора, скорее всего, был вызван язвительной критикой “Димитрия” в Вене.

сывая новую инструментовку (помощником ему был Коваржик, тут же переписывавший страницы набело). Но хотя работа шла в лихорадочном темпе (к 14 апреля были внесены изменения в три акта), до отъезда домой все сделать не удалось.

19 мая на корабле "Аллер" Дворжак с семьей отплыл в Европу. Через одиннадцать дней, 30 мая, путешественники прибыли в Прагу. На вокзале композитору была устроена торжественная встреча. В Праге Дворжак пробыл четыре дня. Он побывал в дирекции Национального театра, уведомил Шуберта о том, что завершает новую редакцию "Димитрия", постановку которого можно планировать на осень. Композитор посетил также пивную "У Магуликов", где повидался с друзьями. Во время этой встречи (1 июня) было решено основать "застольное общество магуликовцев" под покровительством Дворжака.

4 июня все семейство выехало в Высокую, которую композитор уже не чаял увидеть. Здесь его тоже ожидал приятный сюрприз. Вечером в день приезда жители окрестных деревень устроили торжественное шествие к его дому с музыкой и фонариками. А затем все отправились в трактир Фенцла, где состоялось веселое застолье.

Июнь и почти весь июль Дворжак отдыхал, занимаясь голубями и садом, наслаждаясь общением с природой, со знакомыми и друзьями. Особенно часто и с радостью встречался он с поэтом Й. В. Сладком, проводившим лето в охотничьем домике своего друга графа Коуница. Теперь у друзей появилась новая тема для бесед — Америка. Сладек хорошо знал эту страну, ибо, будучи молодым человеком, два года жил в США.

28 июля композитор продолжил работу над "Димитрием", завершив партитуру в последний день месяца, а через неделю (7 августа) начал новый, 101-й опус — "Юморески" для фортепиано, которые дописал 27 августа 1894 года. По метрической и композиционной структуре (размер 2/4, восьмитакт как основная строительная единица) они продолжают Шотландские танцы. (Вероятно, поэтому Дворжак первоначально называл их "Новыми шотландскими танцами".) Но по характеру музыки и ее жанровому облику "Юморески" отличаются от

опуса 1877 года. Хотя в них тоже присутствуют элементы танцевальности, в целом они ближе к жанру лирических миниатюр. "Юморески" — это своеобразная "вереница" эмоциональных "зарисовок", рожденных то игрой фантазии, то какими-то жизненными впечатлениями или воспоминаниями.

Цикл "небольших и легких фортепианных пьес", как назвал "Юморески" Дворжак в письме Зимроку 25 августа 1894 года, вскоре после их опубликования вошел в репертуар пианистов и учащейся молодежи. Особую известность приобрела 7-я юмореска, аранжированная не только для разных инструментов и инструментальных составов, но и для голоса и даже для хора. Музыка этой юморески пронизана характерной для негритянского фольклора пунктирной ритмикой.

Тем временем подошел день рождения Дворжака, который он задумал отметить по-особому. Еще в начале лета, когда однажды ранним утром он отправился в соседний с Высокой приход, чтобы принять участие в мессе, звучание местного органа (после спиллвиллского) показалось ему малокрасочным и жидким. Композитор решил преподнести подарок своим высококим землякам. Дворжак заказал для тршебского костела новый, более совершенный инструмент. В условленный срок орган был готов, привезен в Тршебско и 8 сентября, в день рождения композитора, освящен. Сам Дворжак и "опробовал" инструмент, как явствует из записи в памятной книге тршебской школы.

Каникулы подходили к концу. До отъезда в Нью-Йорк, намеченного на 18 октября, Дворжак хотел навесить кое-кого из друзей, а затем вернуться в Прагу, чтобы принять участие в приемных экзаменах в консерватории и в концертах из его произведений. В первом концерте (28 сентября) прозвучали камерные сочинения, в том числе "Думки", где композитор играл партию фортепиано. На втором (10 октября) — состоялась премьера струнного квинтета ор. 97 (Чешский квартет и Ф. Лахнер). "Американский" опус встретили с пониманием.

Гейда: "Экзотический элемент, который, несомненно, ощущается в этом квинтете, нисколько не мешает и



Слева направо: К. Бендл, А. Дворжак, Й. Б. Фёрстер, Й. Каан, К. Коваржовиц, З. Фибих

нигде не выступает в столь интенсивном виде, чтобы создавать впечатление насильственной рафинированности в сфере гармонии и ритмики. Здесь снова звучит чисто дворжаковская музыка, хотя и овеянная духом далекого воспоминания” (цит. по: 101, III, 169).

Кульминацией цикла дворжаковских концертов стало первое исполнение в Праге Девятой симфонии²⁰. Оно состоялось 13 октября 1894 года в помещении Национального театра. Оркестром дирижировал автор. Успех был триумфальный. Согретый горячим приемом пражской публики, на третий день после концерта Дворжак с женой выехал на два дня раньше, чтобы повидаться с друзьями — четой Фёрстеров.

²⁰ Чешская премьера симфонии прошла раньше — 20 июля 1894 года в Карловых Варах; местным оркестром дирижировал А. Лабицкий.

Знакомство с Й. Б. Фёрстером, перешедшее вскоре в дружбу, произошло в конце 80-х годов, когда молодой композитор сотрудничал в газете "Народни листы" и написал весьма дельную и доброжелательную рецензию на "Святую Людмилу". Жена Фёрстера Берта — в те годы ведущая солистка Национального театра, где она пела и в операх Дворжака (графиню в "Хитром крестьянине", Ксению в "Димитрии", Жюли в "Якобинце"), — теперь служила в гамбургской Городской опере. В обществе этих милых людей, искренне любивших его музыку, Дворжак и провел оставшееся до отплытия время. Особенно запомнился всем день, когда композитор с семьей был у Фёрстеров в гостях.

Дворжак — Фёрстеру (7 ноября 1894 г.): "...каждая, даже самая короткая весточка из Европы доставляет мне минуты истинного блаженства и радости. Особенно если она от такого искреннего друга, каким Вы всегда были и, надеюсь, останетесь. О дне, когда я был у Вас в гостях [17 октября], я всегда буду вспоминать с удовольствием. Но что особенно порадовало меня, так это сердечность и любезность Вашей милостивой супруги..."²¹ (39, III, 312).

18 октября на корабле "Бисмарк" Дворжак с семьей отплыл в Нью-Йорк, куда благополучно прибыл через "шесть дней, десять часов и несколько минут". 1 ноября Дворжак приступил к занятиям в консерватории, и жизнь вошла в привычную колею. Через неделю (8 ноября) Дворжак начинает писать новое крупное сочинение — концерт си минор для виолончели с оркестром op. 104²². Мысль о создании концерта возникла у

²¹ Б. Фёрстеров-Лаутерерова спела гостям несколько песен.

²² Первые две части сочинялись без перерыва, причем, не дожидаясь завершения эскизов, Дворжак переходил к инструментовке. Когда были закончены эскизы I части — неизвестно. Партитура ее делалась с 18 ноября по 12 декабря. Эскизы II части Дворжак закончил 15 декабря, а инструментовку ее — 30 декабря. 1 января 1895 года он принялся за окончательные эскизы финала (предварительные наброски относятся еще к 19 ноября 1894 г.), но через три дня отложил их и занялся инструментовкой "Библейских песен", затем сюиты ля мажор и редактированием "Димитрия". В промежутках Дворжак начал оркестровать финал концерта, завершив эту работу 9 февраля 1895 года.

композитора, видимо, уже по приезде в Нью-Йорк, но в выборе солиста он поначалу колебался. Остановиться на виолончели — инструменте, о котором он отзывался не слишком лестно, — побудило его высокое искусство и дружеская настойчивость Г. Вигана, которому и посвящен оп. 104.

Михл (приводит слова Дворжака): "Виолончель — прекрасный инструмент, но его место — в оркестре и в камерной музыке; как сольный инструмент он немногого стоит! Средний регистр у него, правда, звучит красиво, но наверху он гнусавит, а внизу бурчит!.. Я тоже написал концерт для виолончели, но до сих пор жалею об этом и больше этого не повторю! Я бы вообще никогда этого не сделал, если бы не профессор Виган. Он постоянно донимал меня, напоминал об этом концерте до тех пор, пока я его не сделал" (84, 402).

Критическое отношение к виолончели не помешало, однако, Дворжаку оставить потомкам один из шедевров концертной литературы для этого инструмента. Подойдя к поставленной художественной задаче со свойственной ему ответственностью, композитор создал не только прекрасное по музыкальному содержанию, но и новаторское произведение, сам — по прирожденной скромности — удивляясь "содеянному".

Дворжак — Гёблу (10 декабря 1894 г.): "Только что доделал первую часть концерта для виолончели!! Не удивляйтесь этому, я сам удивлялся и продолжаю удивляться, что решился на такой труд" (39, III, 329).

Новаторский характер концерта обусловлен прежде всего трактовкой сольного инструмента. Дворжак сумел раскрыть огромные и во многом нереализованные до него возможности виолончели — инструмента по преимуществу лирического, — вложив в его "уста" богатую гамму мыслей, чувств, образов и настроений, воплощенных с помощью широкого спектра выразительных и технических средств (распевный мелос, виртуозные пассажи, двойные ноты, аккорды и т. п.).

Велика роль солирующей виолончели и в общем развитии музыкальной "фабулы". По верному замечанию А. Лазько, "си-минорный концерт, пожалуй, един-

ственное в своем роде произведение, где виолончель как концертирующий инструмент выступает наравне с широко развитым симфоническим оркестром" (17, 62).

Конечно, симфонизация концерта не была открытием Дворжака. Процесс этот проходил в XIX веке и в творчестве других композиторов, в частности его современников Чайковского и Брамса. Правда, они применяли симфонический метод в сочинениях для скрипки и фортепиано — "самых прекрасных солирующих инструментов", по убеждению Дворжака (см.: 84, 402). Тенденция к сближению принципов концертности и симфоничности наблюдалась и в некоторых концертах для виолончели, например, Шумана, Сен-Санса, Лало. Однако им все же не свойственны целеустремленность и единство симфонического развития, какие отличают концерт си минор Дворжака.

Дворжак обнаружил стремление к симфонизации концерта уже в предшествующих сочинениях этого жанра, начиная с виолончельного концерта с сопровождением фортепиано. В последующих опусах — фортепианном и скрипичном — он не только совершенствовал этот метод, но и искал новые концепционные и композиционные решения²³. Путь развития концерта в творчестве Дворжака в известной мере схож с эволюцией его симфонии. Написав несколько очень разных, индивидуальных по облику сочинений в этих жанрах, композитор и в последней симфонии, и в последнем концерте создал вершинные образцы, подытожив и обобщив все сделанное ранее. Может быть, поэтому между Девятой симфонией и виолончельным концертом существует немало точек соприкосновения. Это прежде всего драматическая (с элементами героики) концепция и симфонизм развития музыкальных тем-образов. Вероятно, поэтому виолончельный концерт си минор порой называют десятой симфонией Дворжака. Это, далее, подход к циклу. По сравнению со своими предшественниками и симфония, и концерт являют собой примеры возвращения — на

²³ Поиски, начавшиеся в ля-мажорном виолончельном концерте (слитный цикл, замена оркестровой экспозиции вступлением), продолжилась в скрипичном (двухчастный цикл).

новом витке спирали, на этапе полной зрелости и мастерства — к строго классическому типу цикла. (Речь не идет об особенностях внутренней структуры, которой присущи черты своеобразия.) Между симфонией и концертом существуют также образные и интонационные переклички.

В музыке виолончельного концерта, может быть, как ни в одном другом сочинении американского периода, с большой глубиной воплотились личные переживания композитора: сильная тоска по детям, друзьям, родине, по любимой Высокой.

Дворжак — Болешке (15 января 1895 г.): "Сейчас доделываю финал виолончельного концерта. Если бы я мог работать так спокойно, как в Высокой, все уже давно было бы готово... Когда я там, я чувствую себя свежим, полным сил и счастливым" (39, III, 363, 364).

Глубоко лирический тон музыки концерта отражается в красоте мелодических мыслей, чутким "интерпретатором" которых выступает солирующая виолончель, в тонко нюансированной ладогармонии и инструментовке, то романтически приподнятой, эмоционально воодушевленной или блестящей, красочной, то импрессионистски изысканной, прозрачной. Лирические образы занимают большое место не только в медленной части, но и в крайних частях, порой овладевая положением (в разработке сонатного аллегро, в эпизодах финального рондо). Сказанному не противоречит присутствие мужественного, волевого начала и скорбно-драматических образов, создающих необходимый оттеняющий контраст.

Драматургия первой части (*Allegro, si minore*, сонатное аллегро с двойной экспозицией и элементами рондо) основана на контрасте решительно-волевой главной темы и интимно-лирической побочной, с одной стороны, и на внутреннем преобразовании главной темы — с другой. По ладовой окраске (эолийский минор), мелодическим очертаниям и метроритмическому складу главная тема сонатного аллегро близка главной теме из финала Девятой симфонии, которая, в свою очередь, сродни гуситским хоралам (см. тоны, помеченные

в примерах крестиками). Может быть, поэтому обоим темам присущ дух суровой непреклонности и внутренней силы:



Побочная тема в оркестровой экспозиции звучит словно сквозь дымку — отдаленно и задумчиво. Заключительная партия, подобно побочной, звучащая в ре мажоре, предвосхищает итог образного развития всей части: она исполнена радости и подъема чувств²⁴.

В сольной экспозиции главная тема изложена в импровизационной манере, в одноименном мажоре. В процессе дальнейшего развития она постоянно меняет свой облик: то звучит как драматический диалог или взволнованная жалоба, то наполняется трагическим пафосом (ключевые мотивы на гармониях тоники и VI минорной степени)²⁵.

Побочная тема (ре мажор), как и аналогичная тема финала Девятой симфонии, которой она близка и по характеру, и по типу мелодики, принадлежит к жемчужинам дворжаковской лирики. Это типичный образец распевного славянского мелоса, с каким можно встретиться и в русской музыке, особенно у Чайковского. С последним Дворжака сближают такие черты, как повторы мотивов и выразительные контрапункты, усили-

²⁴ Во второй экспозиции она не появляется: на ее месте Дворжак дает новый материал.

²⁵ Главная партия имеет трехчастную форму с развивающей серединой и варьированной репризой, вторая половина которой образно и интонационно подготавливает побочную партию.

вающие тон глубокой интимности и лирической задушевности²⁶:

93 [Allegro]



Заключительная партия, построенная на диалоге энергичного фанфарно-аккордового мотива валторн и речитативных фраз виолончели, поддержанной флейтой и гобоем, переходит в нарастание к кульминации — величественному звучанию ключевых мотивов главной темы, завершающей экспозицию.

Не совсем обычен для Дворжака следующий этап развертывания музыкальной фабулы — разработка, хотя она и построена по классическому образцу: из вступительного, основного разделов и предыкта, готовящего репризу. Необычность ее обусловлена характером центрального раздела. Как и остальные, он строится на материале главной партии, на ее образно-интонационных изменениях. Но здесь трансформация ведущей темы направлена на сближение ее с контрастной побочной

²⁶ Эта тема была очень дорога Дворжаку, в чем он — вопреки обыкновению — признался в письме другу. Дворжак — Гёблу (10 декабря 1894 г.): "Всегда, когда я играю ее, меня охватывает волнение" (39, III, 329).

темой. Благодаря ритмическим и фактурно-динамическим изменениям главная тема превратилась в спокойный, но не лишенный задумчивой грусти напев (этому способствует и тональность — *as — gis*). Он звучит в среднем, самом красивом — бархатном — регистре инструмента. Выразительность музыки усиливается оркестровым сопровождением: тихое, трепетное тремоло скрипок и альтов и нежная мелодия-контрапункт флейты.

Это важный этап в драматургии I части, подготавливающий ее светлую кульминацию: приподнято-ликующее звучание побочной темы в си мажоре. Оно открывает зеркальную репризу. Лирическая тема выступает здесь символом того светлого, позитивного начала, к которому было устремлено все предшествующее развитие. Линия последующего развертывания направлена ко второй, тоже торжественной и величественной вершине, находящейся в коде. Построенная на главной теме, она воспринимается как апофеоз и утверждение мужественного, волевого образа.

II часть концерта (*Adagio non troppo*, соль мажор) отличается глубиной и проникновенностью чувств. По общему характеру *Adagio* перекликается с *Largo* Девятой симфонии и с некоторыми "Библейскими песнями". Его первая лирико-пасторальная тема вызывает в памяти и начало *Largo*, и — еще более — песню "Ты покров мой и щит мой" (с последней тему *Adagio* сближает и тембровое одеяние — соло кларнета в сопровождении гобоя и фаготов):



Деревянные духовые передают мелодию солирующей виолончели, у которой она звучит спокойно и нежно. Однако постепенно голос виолончели становится все более взволнованным, приобретая даже трагический оттенок, а затем переходит в открытое излияние скорби (стенающие секундовые обороты). Короткая (4 такта) реприза лишь на миг возвращает спокойный лирический образ, который создает яркий контраст началу средней части.

Первая тема средней части, вступающая на фортиссимо, в одноименном миноре, в звучании полного оркестра, носит траурно-торжественный характер. Вторая тема, проникнутая светлой грустью, представляет собой слегка измененную мелодию песни Дворжака "Оставьте меня одну" из ор. 82 (см. пример 55). Появление этой мелодии не случайно. Во время работы над эскизами *Adagio* Дворжак получил письмо из Чехии, от Йозефины Коуницовой-Чермаковой, где она жаловалась на свою болезнь и одиночество. Как говорилось раньше, Дворжак, женившись на сестре Йозефины Анне, стал ее родственником и на протяжении всей жизни поддерживал с ней добрые отношения, сохранив в душе память о первой любви. Письмо из Чехии не только напомнило о Йозефине, но, видимо, пробудило и воспоминания о днях молодости. Так мелодия песни, которую, по словам Й. Сука, любила Йозефина, оказалось в *Adagio*. Обе темы проходят еще раз в главной тональности концерта — си миноре (так возникает тональная арка с крайними частями). В сумрачном скорбном звучании первой темы словно слышится *memento mori*. Мелодия песни, как и в первый раз, постепенно наполняется скорбным волнением. Она оплетается подголосками и контрапунктами, из которых выделяется нисходящая, жалобно-нежная мелодия солирующей виолончели. После диалога со скрипками она переходит в интонации стенания, почти плача. Этот эпизод бросает свою тень и на начало репризы I части. Со скорбной торжественностью звучит лирико-пасторальная тема в аккордах валторн, сопровождаемая ритмически острыми, в духе барабанной дробы, фигурами низких струнных. Лишь постепенно вос-

становливается первоначальная атмосфера. Светлой умиротворенностью овеяна мелодия флейты (с трелями и мордентами), похожая на украшающие контрапункты чешской народной инструментальной музыки (цифрование, — см. с. 132). И еще раз, прежде чем воцаряется в душе покой и примирение, голос виолончели напоминает в экспрессивной, хроматически изломанной мелодии-речитативе о скорбных предчувствиях.

Финал концерта (*Allegro moderato*, си минор) — органичное завершение цикла — обобщает материал предшествующих частей. Главной теме финала — рефрену рондо — свойственны черты жанровой многоплановости: маршевость (что сближает ее с главной темой I части) сочетается в ней с танцевальностью (что характерно для финальных рондо). Подобно теме I части, облик ее вырисовывается не сразу, полностью раскрываясь при повторных проведениях у виолончели соло, а затем в оркестре:

95 *Allegro moderato*



Другие грани образа рисует середина рефрена (он написан в трехчастной форме), носящая скерцозно-танцевальный характер. Музыкальную атмосферу первого эпизода определяет его празднично-приподнятая главная тема. Две другие темы первого эпизода и первая тема второго эпизода продолжают лирическую линию цикла, выражая различные оттенки интимных чувств. Тема второго эпизода, также отличающаяся распевностью, плавностью интонаций, создает образ спокойной задумчивости. По общему характеру, отдельным мелодическим оборотам и по тональной окраске (G) она перекликается с первой темой *Adagio*. В репризе эта тема

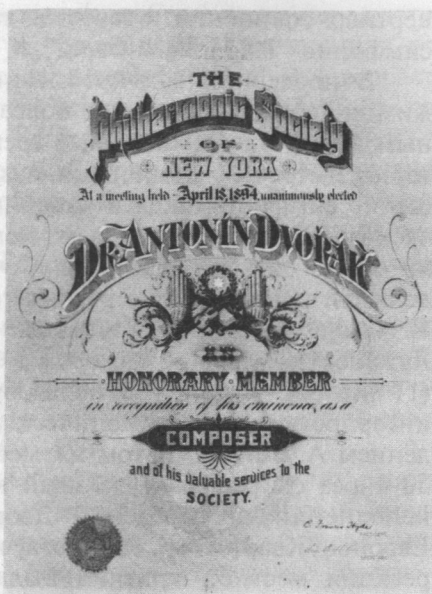
приобретает праздничный ликующий характер, отражающий общую светлую направленность драматургического развития.

Особое значение имеет кода, носящая синтетический, подытоживающий характер (*in tempo*, с. 133 партитуры). Главная тема финала дается здесь крупным планом — в ритмическом увеличении, в аккордах медных, а потом деревянных духовых инструментов, — благодаря чему звучит эпически широко и мощно. Помимо того, в коде возникают тематические реминисценции из других частей — ключевые мотивы из главной темы I части и мелодия песни "Оставьте меня одну" (в варианте, наиболее приближенном к оригиналу). Грустный песенный напев сменяется экспрессивным монологом виолончели, мелодия которого постепенно опускается в глухой низкий регистр. Завершается же финал — в соответствии с общей оптимистической концепцией — торжественной концовкой на ритмически укрупненном ключевом мотиве главной темы в светлом си мажоре.

Описанное завершение финала возникло, однако, не сразу, а несколько месяцев спустя, уже в Чехии, когда жизнь подтвердила печальные предчувствия композитора: 27 мая 1895 года Йозефина Коуницова скончалась. Тогда Дворжак вернулся к концерту и радикально переделал заключение финала, еще раз напомнив в нем мелодию любимой песни Йозефины, — словно навеки прощаясь с ней. Вероятно, поэтому композитор решительно воспротивился тем изменениям, которые внес Г. Виган (особенно в конец финала) после ознакомления с концертом.

Дворжак — Зимроку (3 октября 1895 г.): "С другом Виганом я расхожусь в отношении некоторых мест. Некоторые пассажи мне не нравятся, и я вынужден настаивать на том, чтобы мое сочинение было напечатано так, как я его написал [...] Вообще я дам Вам это сочинение только в том случае, если Вы пообещаете мне, что никто, даже мой уважаемый друг Виган, не внесет никаких поправок без моего ведома и позволения, то есть никакой каденции, которую Виган сделал в последней части;

Диплом о присвоении
звания почетного члена
Нью-Йоркского
филармонического общества



короче, это должно остаться в том виде, как я это чувствовал и мыслил..." (39, III, 423).

Как только концерт был завершен, Дворжак при первом удобном случае сыграл его Шрёдеру, виолончелисту из квартета Кнайсела, а затем — Йозефу Хольману — известному нидерландскому музыканту, приехавшему в это время на гастроли в США. Обоим виолончелистам произведение очень понравилось, и они предсказали ему "блестящее будущее" (см.: 39, III, 383). Автор и сам чувствовал, что опус удался.

Дворжак — Фёрстеру (11 марта 1895 г.): "...этот концерт намного превосходит оба мои концерта, как скрипичный, так и фортепианный. Не удивляйтесь, что я сам это говорю — самовосхваление не заслуживает доверия, — но я должен Вам признаться, что это сочинение доставляет мне огромную радость, и я думаю, что не ошибаюсь в нем" (39, III, 386).

Композитор действительно не ошибся. Виолончельный концерт си минор достойно увенчал серию его кон-

цертных сочинений и завоевал такое же признание, как симфония "Из Нового Света".

В последний год пребывания в Нью-Йорке образ жизни Дворжака был еще более спокойным и уединенным, чем в предшествующее время. Занятия в консерватории, встречи с немногими музыкантами, иногда посещение симфонических и камерных вечеров Филармонического общества, почетным членом которого его избрали еще в октябре 1894 года. Сочинения Дворжака продолжали исполняться в разных городах США. В декабре 1894 года в соборе Св. Стефана нью-йоркцы услышали Лужанскую мессу ре мажор, а в начале следующего года (11 января) — три увертюры ор. 91—93 в прекрасной интерпретации филармонического оркестра под управлением А. Сайдла. В том же месяце квартет Кнайсела в 50-й раз сыграл фа-мажорный квартет ор. 96. Вести об исполнении произведений Дворжака приходили и из Европы. Квартет ор. 96 прозвучал в Гамбурге. Правда, реакция местной критики была далеко не благожелательной.

Фёрстер — Дворжаку (18 февраля 1895 г.): «Я радовался, что смогу послать Вам в этом письме вести об исполнении квартета F-dur, который включил в программу г. Ф. Зайиц²⁷, но не сделаю этого, как бы Вы на меня ни сердились. Здесь в музыкальной критике веет весьма неприятный для славян ветер. Особенно много язвительных замечаний в „Hamburger Korrespondent“; но... сочинения останутся, а болтовню этих господ выбросят за забор на заслуженный отдых... Я имел возможность трижды слышать квартет и признаюсь, что во время медленной части не мог сдержать слез» (40, VII, 387—388).

Фёрстер сам написал рецензию на понравившийся ему опус в газету "Фрайе прессе", послав ее затем Дворжаку. Квартет фа мажор прозвучал также в Праге (31 января), и Э. Хвала написал, что это "очень американское произведение" (40, VII, 386).

²⁷ Флориан Зайиц — чешский скрипач, в то время концертмейстер Филармонического общества в Гамбурге.

Как часто бывает в жизни, хорошие вести чередуются с недобрыми, а порой и печальными. Так, пришло сообщение из Чехии о преждевременной (в возрасте 41 года) кончине Марии Червинковой-Ригровой, в содружестве с которой Дворжак создал "Димитрия" и "Якобинца". Почти следом Дворжак получил и приятное известие: Общество любителей музыки в Вене избрало его почетным членом (вместе с ним этого звания удостоились Э. Григ, Э. Ганслик и немецкий музыковед Ф. Хризандер).

Последние месяцы прошли в нетерпеливом ожидании отъезда. Мысли Дворжака уже были на родине.

Дворжак — Траги (24 марта 1895 г.): "...я уже не могу дожидаться того момента, когда снова окажусь среди своих, дома" (39, III, 389—390).

Все же композитор, не любивший надолго расставаться со своей музой, 26 марта взялся за новый струнный квартет ля-бемоль мажор ор. 105. Но написал лишь несколько страниц — помешали сборы в дорогу и предотъездная суэта. Дворжак так спешил домой, что не стал ждать премьеру кантаты "Американский флаг", назначенную на 4 мая. Попрошавшись со знакомыми и коллегами, с особенной сердечностью поблагодарив за верную дружбу и неоценимую помощь Йозефа Коваржика, Дворжак с женой и сыном 16 апреля отплыл на корабле "Заале" в Европу. Уезжая из Нью-Йорка, он еще не знал, что больше никогда не вернется сюда. Ведь новый договор с Тёрбер был подписан на два года.

Дворжак — Тёрбер (17 августа 1895 г.): "С большим сожалением должен известить Вас, что я и моя жена — после тщательного обдумывания — пришли к выводу, что мы не сможем вернуться в Нью-Йорк, так как наша семейная ситуация сильно изменилась [...] В начале июля нас приехала навестить наша бабушка, и мы узнали, что в связи с преклонным возрастом (73 года) совершенно исключено, чтобы она заботилась о наших детях, как это было два года назад. Оставить же своих детей у чужих людей, которых мы не знаем и на которых рискованно положиться, мы не можем... Другим доводом нашего решения является тот факт, что моя жена просто

не может жить без своих детей... Вы хорошо знаете, как я ценю Вашу дружбу и как восхишаюсь Вашей любовью к музыке, для развития которой Вы столько сделали, и поэтому надеюсь, что Вы согласитесь со мной и любезно примете во внимание все вышеупомянутые доводы" (39, III, 412—413).

Тёрбер признала резонными доводы Дворжака и не рассердилась на него. Более того: еще на протяжении двух лет она неоднократно писала композитору в надежде, что уговорит его снова занять место директора Нью-Йоркской консерватории.

Так закончился американский период в жизни чешского композитора. Что же принес он Дворжаку и какой след оставила его деятельность в американской музыкальной культуре?

Для Дворжака-композитора три года пребывания в Америке стали одним из самых плодотворных периодов. Свежесть и новизна впечатлений, полученных в США, дала обильную жатву в творчестве. Здесь возникли сочинения, которые с полным правом можно отнести к его вершинным достижениям. На первом месте стоят, конечно, Девятая симфония и виолончельный концерт. За ними следуют "Библейские песни", квартет фа мажор и квинтет ми-бемоль мажор. Все они свидетельствуют об обогащении звуковой палитры Дворжака новыми красками, почерпнутыми в самобытном музыкальном фольклоре негров и индейцев. Деятельность Дворжака принесла новые лавры и ему самому, расширив границы известности, и его родному чешскому искусству, которое он достойно представлял. Американский период также создал благоприятные условия для выявления общественных и эстетических взглядов Дворжака. Если раньше он избегал публично высказывать свои убеждения, раскрывать свое художественное кредо, то в Америке композитор написал две довольно большие статьи и дал несколько интервью. "Виной" тому были не только предприимчивость Тёрбер, использовавшей его имя и авторитет для привлечения внимания американской общественности к ее детищу — Национальной консерватории, и настойчивость журналистов, но и положение,

которое занимал здесь Дворжак. Оно обязывало еще раз осмыслить те творческие принципы, которыми он руководствовался и прежде, и изложить их. Не все опубликованное за подписью Дворжака заслуживает полного доверия²⁸. Иногда на страницах печати появлялись "сообщения", вызывавшие гнев композитора и заставлявшие его жалеть о согласии высказываться в прессе.

Наибольший интерес представляет статья Дворжака "Музыка в Америке", подготовленная, по словам композитора, нью-йоркским журналистом Э. Эмерсоном на основе его информации (см.: 62). В статье большое внимание уделяется проблеме национального в искусстве, роли фольклора в формировании музыкального языка профессионального композитора.

Дворжак: "Для музыканта не должно быть ничего низкого или незначительного. Когда он идет по улице, он должен прислушиваться к каждому насвистывающему парню, к каждому уличному певцу или слепому шарманщику. Я сам часто бываю так очарован этими людьми, что лишь с трудом могу от них оторваться. Ибо всякий раз я местами улавливаю или отчетливо слышу отрывок возвращающейся мелодии, звучащей как голос народа. Эти вещи заслуживают того, чтобы их сохранить, и никто не должен возноситься над такими импульсами, отказываясь от богатого их использования... Я знаю, что до сих пор не решен вопрос о том, достаточно ли вдохновения, источником которого являются рассеянные по миру мелодии и народные песни, для того чтобы придать высшим музыкальным формам национальный характер, так же как не решен вопрос о том, заслуживает ли народная музыка как таковая предпочтения. Сам я,

²⁸ Наиболее достоверные интервью: 1) Real value of Negro melodies [Истинная ценность негритянских мелодий]. — New York Herald, 1893, 21.V; 2) Antonin Dvorak on Negro melodies [Антонин Дворжак о негритянских мелодиях]. — New York Herald, 1893, 25.V; 3) For national music (Dvorak, the great Bohemian artist, explains his ideas) [За национальную музыку (Дворжак, великий чешский художник, излагает свои мысли)]. — Chicago Tribune, 1893, 12.VIII; 4) Dvorak on his New York (An interesting talk about "From the New World symphony" [Дворжак о его Нью-Йорке (Интересный разговор о симфонии "Из Нового Света")]). — New York Herald, 1893, 21.XII.

как заявлял всегда, твердо верю в то, что самого высоко-го признания заслуживает музыка самая характерная для народа, из которого она бьет ключом..." (62, 425).

Дворжак называет имена композиторов прошлого, верно выразивших дух своей нации и народа: Бетховена, Вебера, Шумана, Вагнера, а из представителей славянской школы — Шопена, Монюшко, Глинку, Чайковского. "Для нас, чехов, — говорит Дворжак, — это сделал Сметана" (62, 424). В статье "Истинная ценность негритянских мелодий" Дворжак еще четче формулирует эту мысль: "Все большие музыканты черпали из песен простого народа... Только таким способом можно выразить истинные чувства и характер своего народа" (цит. по: 101, III, 110; курсив мой. — В. Е.).

Из американских песен, способных вызвать в душе жителя Нового Света чувство родины, Дворжак выделяет негритянские спиричуэлы. Его высказывания содержат меткие наблюдения о специфике американского фольклора и поэтическое определение народной музыки и способов ее преломления в творчестве профессиональных композиторов.

Дворжак: «Самые впечатляющие и прекрасные из них (американских песен. — В. Е.), по-моему, некоторые так называемые „мелодии плантаций“²⁹ и песни рабов, отличающиеся чаще всего необычными и тонкими гармониями, подобных которым я не встречал нигде, кроме Шотландии и Ирландии³⁰... Во всяком случае я восхи-

²⁹ Плантационные песни — один из жанров трудовых негритянских песен (work songs).

³⁰ Наблюдение Дворжака подтвердили позднейшие исследования, показавшие, что спиричуэлы действительно представляют собой сплав элементов афроамериканского и англо-кельтского фольклора. Проницательность Дворжака сказалась и в том, что он увидел в спиричуэлах "самые впечатляющие и прекрасные" образцы американского фольклора. К такому убеждению пришли и современные исследователи американского фольклора. *Алан Ломакс:* "...Для тех, кто слышал негритянские спиричуэлы, нет ни малейшего сомнения в том, что народное искусство Америки достигло в них своего высшего выражения. Эти песни являются самыми значительными достижениями музыкальной Америки, созданиями, достойными занять место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры" (цит. по: 14, 171).

щен ими. Не имеет большого значения, откуда будут черпать вдохновение творцы будущих американских песен — из негритянских или креольских, из напевов краснокожих или из жалобных песен тоскующего по родине немца или норвежца. Ростки самой лучшей музыки скрыты у всех племен, смешанных в этой большой стране... Национальная музыка вырастает не на пустом месте. Она открыта и облечена в новую красоту, подобно тому как народные мифы и легенды „вынесены“ на свет и отшлифованы в бессмертных стихах поэтов-мастеров. Все, что здесь требуется, это чуткое ухо, хорошая память и умение собрать обломки предшествующих веков в единое гармоничное целое...» (62, 424).

Заслуга Дворжака перед американской музыкой состоит в том, что он первый обратил внимание музыкантов (в частности, молодых) на редкостное художественное богатство, каким является их отечественный фольклор. Факт этот отмечали в наше время многие американские исследователи, в том числе Дж. Чейз, писавший о том, что Дворжак дал „импульс формированию национальной композиторской школы в Соединенных Штатах“ (71, 387). Эту мысль подчеркивает и советская исследовательница В. Дж. Конен. Она утверждает, что благодаря огромному авторитету чешского мастера и его неподдельному интересу к афроамериканскому фольклору отдельные попытки американских композиторов сочинять музыку на материале негритянских и индейских песен и танцев превратились в „осознанное эстетическое движение“ (14, 392). Как это можно сделать, Дворжак показал на примере своих сочинений, написанных в США.

Наконец, композитор воспитал плеяду молодых музыкантов, каждый из которых в меру своих сил и таланта реализовал творческие принципы учителя, принеся пользу американской музыкальной культуре. „Большая и прекрасная задача“, которую, как надеялся Дворжак, ему „посчастливится выполнить“, была и вправду выполнена, и американцы не забыли этого. Они сохранили любовь к музыке чешского мастера, а позже — к 100-летию со дня его рождения (1941) — увековечили память о нем,

установив мемориальную доску в Нью-Йорке на доме, где Дворжак жил в 1892—1895 годах. В Америке Дворжак принадлежит к числу наиболее часто исполняемых композиторов. В год 150-й годовщины со дня его рождения (в феврале 1991 года) в Нью-Орлеане прошли международная конференция и фестиваль, посвященный творчеству чешского мастера.

Глава X

Девятая симфония — "Из Нового Света"

Симфония ми минор ор. 95 — первое произведение, созданное Дворжаком в США и отразившее впечатления композитора от нового жизненного окружения, от американской природы, культуры, музыки. Хотя Дворжак ограничился лишь общим заголовком, который понимал, по утверждению Й. Коваржика, как "впечатления и приветы, посылаемые из Нового Света" (4, 118), в семантической структуре и образном строе симфонии (особенно ее средних частей) есть черты скрытой программы.

По жанровому профилю 95-й опус относится к лирико-драматическому симфонизму, представленному Первой, Четвертой и Седьмой симфониями. К последней Девятая симфония наиболее близка по концепции и драматургии: напряженное борение музыкальных образов, с особой силой и остротой выраженное в крайних частях, приводит к позитивному итогу, достигнутому в трудном преодолении и являющемся следствием жизненной философии Дворжака — непоколебимой веры в добро, справедливость, силу и величие человеческого духа.

Девятая симфония отличается богатством мыслей, чувств, впечатлений, которые, как обычно у Дворжака, непринужденно сменяют друг друга и вместе с тем выстраиваются в логически последовательное, внутренне взаимосвязанное целое. Американские впечатления — "образ" страны, ритм и атмосфера жизни, раздумья о

судьбах негров и индейцев, восхищение их музыкальным творчеством — тесно переплетаются с думами и воспоминаниями о родине, по которой композитор сильно тосковал. Отсюда и необычность интонационного строя Девятой симфонии: в нем преломлены некоторые характерные особенности американского фольклора.

Для воплощения "индейских" образов, пришедших в симфонию из поэмы Г. Лонгфелло "Песнь о Гайявате", Дворжак использовал специфические приметы бытовых жанров: танца и мелодий типа причитаний и священных заклинаний. Приметы эти проступают в ладовом складе (пентатонные попевки, натуральный минор без VI ступени), в ритмическом строении и тембровой окраске тематизма I части (побочная тема) и средних частей симфонии¹. В негритянском фольклоре, особенно в спиричуэлах, композитора привлекала не только мелодическая красота и выразительность, но и глубина содержания, отражающая "пафос рабской жизни"². Дворжак — первый из крупных художников — верно почувствовал этот пафос, о чем говорил его ученик Г. Т. Бёрлей. Воздавая должное "гениальности, простоте и человеческому обаянию" учителя, Бёрлей благодарил Дворжака за то, что он "сделал народные негритянские мелодии не только пригодными для художественной обработки, но и *выразителями духа негритянского народа*, который твердо противостоит гнету и унижению" (99; курсив мой. — В. Е.).

Свободолюбивый дух негритянских гимнов подчеркивали также П. Робсон (27) и А. Ломакс (81). О том, что Дворжак верно постиг идейную сущность негритян-

¹ С песенным и танцевальным фольклором индейцев Дворжак познакомился еще в Праге, о чем говорил в одном из американских интервью: "...я тщательно изучил определенное количество индейских мотивов, которые дал мне друг, и основательно усвоил их характерные черты, особенно их дух" (цит. по: 98, 308). По приезде в США композитор пополнил свои знания.

² Дворжак высоко ценил также творчество С. Фостера. В статье "Музыка в Америке" он писал, имея в виду и Фостера: "Белокожие композиторы, которые сочиняли тоскливые негритянские напевы [...] обладали душевным пониманием глубокого пафоса рабской жизни" (62, 424).

ских песен, писал и один из его современников — критик газеты "Мьюзикал уорлд": "Разрешите мне спросить оппонентов Дворжака в этом вопросе (об истинности американской музыки. — В. Е.): знают ли они вообще какие-нибудь завезенные народные песни, которые бы так же глубоко трогали сердце народа, как негритянские мелодии? Не только красотой и пафосом, но прежде всего потрясающей национальной трагедией крови и огня, составляющей сущность того, что они воспевают. Весь дух рабской жизни, условия существования на плантациях... вдохнули в эти песни их создатели. Мы пели их в мирные дни перед гражданской войной, потому что мы любили их. Когда разыгралась буря у форта Сёммер, мы пели их из-за грозного смысла, заключенного в них. Д-р Дворжак прав. Эта музыка национальная не только сама по себе, но и благодаря своему историческому значению" (цит. по: 98, 335).

Дух спиричуэлов ясно ощущается в главной теме Largo, черты песенно-танцевального негритянского фольклора — в мелодии заключительной темы I части.

Сочувственное отношение Дворжака к судьбе негров и индейцев, в которой он видел сходство с положением своего родного народа, отражается не только в обращении к их фольклору, но и в тех путях образной трансформации, какую проходят "американские" темы симфонии. Так, заключительная тема I части в процессе развития приобретает героический характер, а лирический задумчивый напев Largo превращается в грозный трагический образ (в финале).

Не менее отчетливо проступает в музыке симфонии и образ родной Чехии. Он возникает в сознании то как светлое воспоминание, воплотившееся в зарисовку чешского быта (трио скерцо), то как радостное предчувствие скорого возвращения домой (заключительная партия финала). Тоска по родине то таится в глубине души, проникая в "описание" трагических событий "чужой жизни" (реприза до-диез-минорной темы и последнее проведение главной темы в Largo), то внезапно прорывается наружу в виде страстного лирического излияния (побочная тема финала). Ностальгия по родной земле, по дому

проявляется и опосредованно — в том чувстве одиночества, отчужденности, какое вызывают в композиторе незнакомые обычаи, непривычная обстановка, бурный, стремительный темп жизни. Чувство это ощущается в музыке вступления и I части и в тех эпизодах, где главная тема I части (образ Нового Света), деформируясь, становится зловеще-причудливой. Сходный смысл имеет и вторжение ведущих мотивов симфонии в Largo.

Вторая отличительная особенность интонационной драматургии Девятой симфонии, выделяющая ее среди симфоний Дворжака, — последовательно проведенная система лейтмотивов, способствующая наряду с другими компонентами музыкального языка смысловому и структурному единству цикла. В качестве лейтмотивов в симфонии выступают темы главной и заключительной партий I части и заглавные мотивы из тем Largo и скерцо.

<p>96^a Главная тема</p> <p>Allegro molto</p> 	<p>96^b главный мотив ЗП</p> 
<p>96^в "Золотой ход" на теме II ч.</p> 	<p>96^г тема скерцо</p> 

Значение лейтгармонии имеет вступительная (аккордовая) тема Largo.

Помимо мотивных и тематических связей, важную роль в обеспечении единства цикла играют гармония, тональный план (целого и отдельных частей), фактура (выполняющая также формообразующую функцию), принципы тембрового изложения. В симфонии "Из Нового Света" все эти компоненты музыкального выражения нашли совершенное воплощение (подробнее см.: 6).

Девятая симфония представляет собой четырехчастный цикл с медленной частью на втором и скерцо на третьем месте. Сонатному аллегро, в котором написана I часть (Allegro molto, ми минор), предшествует медлен-

ное вступление. Оно передает, видимо, те чувства "отчужденности и изумления", которые, как писал Дворжак, испытывает европеец при первой встрече с США (62, 429). В музыке вступления — хмурая сосредоточенность и тоскливые предчувствия, вспышки волнения и тревожное ожидание неизведанного. Вступление готовит основной образ I части — главную тему, звучащую тут неустойчиво и настороженно.

Строение и динамический рельеф I части такие же, как в двух предшествующих симфониях. Это композиция, устремленная к коде, где находится самая высокая вершина (кульминация). Сквозное развитие обеспечивает первая, главная, тема. Ее облик (как и в сонатных аллегро Седьмой и Восьмой симфоний) раскрывается постепенно, в процессе изложения и развития, достигая силы и монументальности в репризном проведении. Главная тема отмечена чертами диалогичности, внутритематического контраста. В ней два элемента: энергичная фанфара (валторны) и подвижный, с оттенком танцевальности, мотив (кларнеты в терцию). Тема главной партии играет особую роль в симфонии: первый ее элемент (лейтмотив, символ Нового Света) имеет важное драматургическое и формообразующее значение, появляясь в переломные моменты и на гранях формы. Главная тема образует также интонационный фундамент сочинения: оба ее элемента служат основой для образования новых тем и разработочных разделов.

Тоскливо-задумчивая мелодия побочной партии овеяна индейским колоритом. В основе ее — варьирование малотерцовой попевки, какие нередко встречаются в индейских песнях, где они выражают мольбу, жалобу или заклинание³. Характерен для индейского фольклора и лад, в котором излагается побочная тема, — натуральный минор без VI ступени. Такой звукоряд, по верному наблюдению Дворжака (см.: 62), наряду с различными видами пентатоники распространен в индейской народной музыке⁴. Индейский колорит возникает также бла-

³ См., к примеру, мелодии в книге: 60.

⁴ См. мелодии под номерами 7, 8, 22, 32 и другие в книге Ф. Дензмор (60).

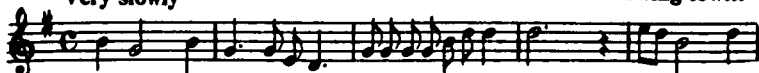
годаря тембровому изложению: сочетание флейты и го-
боя, ведущих мелодию, напоминает звучание свирели.
Возможно, Дворжак имитирует тембр тростниковой
флейты — самого распространенного у индейцев ин-
струмента (наряду с барабанами и различными шумовыми
инструментами). В дальнейшем (развивающий раздел)
возникает новый, мажорный, вариант мелодии (соль
мажор), звучащий в духе изящной, подвижной польки
(блестящий пример жанровой трансформации тематиз-
ма!). Словно внезапно — в думах о судьбе индейских
племен или их жизни — промелькнул образ родной Че-
хии.

К иным национальным истокам прильнул компози-
тор в теме заключительной партии. В основе ее — мелодия
спиричуэла "Swing low, sweet chariot" ("С неба спус-
тись, колесница"). Неизвестный автор этой песни в ино-
сказательной и наивно-трогательной форме запечатлел
мечту о свободе и счастье: он просит небесную колесни-
цу спуститься с неба и увезти его домой — на берега
библейского Иордана, с которым для негров ассоцииро-
валась их родина — Африка. Из мелодии спиричуэла
Дворжак взял лишь наиболее выразительное зерно, со-
хранив и его тональную окраску. Но придав мелодии
большую интонационную рельефность и конструктив-
ную четкость, как того требовали законы симфоническо-
го тематизма: начал сразу с яркой попевки⁵; ритмически
заострил ход по тонам трезвучия, закрепив его верхнюю
"точку" (*ре*); изменил оборот 5-го такта и добавил к не-
му энергичный триольный ход; внес новое в гармо-
нию — VI и III ступени. Возникшее отклонение в па-
раллельный минор (натуральный, как в негритянских
песнях) усилило оттенок мечтательной грусти, свой-
ственной народному напеву. И наконец, изменил метро-
ритм — 2/4 вместо 4/4. Сравним мелодии заключительной
темы и спиричуэла "Swing low, sweet chariot":

⁵ Эта попевка (I — VI — V ступени) — одна из самых типичных
не только для негритянских духовных гимнов, но и вообще для аме-
риканского фольклора (см. книги К. Сэндберга и Дж. и А. Ло-
максов — 92; 81).

97^a *Very slowly*

"Swing low..."

97^b *Allegro molto*

Тема Дворжака



Подобно побочной, заключительная тема звучит сперва приглушенно (*p*, флейта соло). При повторных проведениях она становится более радостной, оживленной, в ней явственнее проступает танцевальность, а затем энергия и волевое начало (тромбоны, виолончели, контрабасы).

Следующий раздел сонатного аллегро — разработка — отличается драматизмом развития интонационного "сюжета". Музыка ее воспринимается как напряженные раздумья о Новом Свете, о контрастах американской жизни, о суровых, порой трагических страницах в истории народов Америки. Нельзя не ощутить в ней и "глубокого пафоса рабской жизни" негров. Как и другие аналогичные разделы сонатных аллегро Дворжака, разработка I части Девятой симфонии сочетает приемы мотивного, вариационного и полифонического развития тем и их оборотов с романтическими принципами их смыслового преобразования. Так, заключительная тема после первоначальной драматизации во вступлении (она излагается на гармонии увеличенного трезвучия) принимает то пасторальный, то танцевальный характер, а временами превращается в звонкую, радостно-энергичную фанфару (трубы).

Завязка интонационного "сюжета" падает на грань первого и второго разделов. Изложение заключительной темы-фанфары внезапно прерывается грозным мотивом главной темы (тромбоны), который после второго проведения "сметает" ее. Короткое нарастание приводит к звучанию трагически окрашенной главной темы в ми-

бемоль миноре — тональности, привлекаемой композиторами в кризисные моменты действия или для воплощения образов глубокой печали, душевных потрясений. (У Дворжака она встречается, например, в одном из эпизодов "Свадебных рубашек", рисующих бешеную скачку Девушки с мертвым Женихом, или в финальной сцене "Русалки", когда Принц просит Русалку ниспослать ему смерть — избавительницу от страданий.) Главная тема вступает в диалог с новой экспрессивной мелодией скрипок, построенной на ниспадающих скорбных интонациях. Диалог главной темы и ее "оппонента" повторяется еще раз — теперь в главной тональности (редкий случай у Дворжака!) — в том же тембровом изложении (тромбоны, низкие струнные) и в той же динамике (*ff*). Это проведение напоминает репризу главной темы в экспозиции. Но смысл его иной: если там оно подчеркивало героический облик темы, то здесь это вершина драматического "повествования".

Реприза, в общих чертах сохраняющая эмоциональную атмосферу экспозиции, знаменует временный отход от драматических борений. Они продолжают в коде, где сквозное развитие устремлено к утверждению главной темы. Как и разработка, кода начинается с заключительной темы, только сразу соединенной с главной. Острота и драматизм ситуации подчеркнуты появлением нового, хроматически усложненного варианта главной темы и выразительных (тоже хроматических) ходов у скрипок в высоком регистре. Звучание и самой темы, и ее беспокойного, сумрачного сопровождения говорит о незавершенности драмы.

Иные стороны американской жизни, иные образы раскрываются во II части симфонии (*Largo*, ре-бемоль мажор, сложная трехчастная форма). Все писавшие о ней единодушно и с полным основанием относят *Largo* к шедеврам дворжаковской лирики. Музыкальное содержание *Largo* рождено впечатлениями композитора от американской природы и от поэмы Лонгфелло "Песнь о Гайавате".

С природой континентальной Америки Дворжак познакомился летом 1893 года, когда отдыхал в Спилвилле

и выезжал в гости к землякам-фермерам. Особенно сильное впечатление произвели на него прерии.

Дворжак — Козанку (15 августа 1893 г.): «Жилье одного крестьянина удалено от другого по крайней мере на 4 мили, особенно в *прериях* (которые я называю Сахарой), представляющих собой не что иное, как большие массивы полей и лугов... Человека Вы здесь не встретите (здесь только ездят), и Вы бываете рады, когда увидите в лугах и лесах бесчисленные стада скота... И до того здесь бывает „дико“, а иногда и грустно, что человека охватывает ужас» (4, 115).

Проезжая через прерии, композитор вспоминал и "земляков-чехов, которые спят здесь вечным сном" (там же). Строки эти невольно приходят на память, когда слушаешь задумчиво-проникновенную, полную печали и спокойного величия главную тему Largo.

С поэмой Лонгфелло Дворжак познакомился еще в Чехии. Уже тогда произведение американского поэта, трогающее нас, как прекрасно сказал И. Бунин, "то величием древней легенды, то тихими радостями детства, то чистотой и нежностью первой любви, то безмятежностью жизни на лоне природы, то скорбью роковых и вечных бед человеческого существования" (19, 7), захватило Дворжака. В Америке, после повторного прочтения, впечатление это усилилось.

Однако поэма Лонгфелло очаровала Дворжака не только глубиной содержания и изяществом и красотой формы. Как и другим представителям чешской интеллигенции, она была близка композитору идеалами национальной и социальной свободы, добра, духовной цельности человека. Об этом прямо писал Сладек в предисловии к чешскому изданию поэмы: «Для американцев „Песнь о Гайявате“ в смысле проблемы цвета кожи была тем же, чем поэма 1842 года „О рабстве“ того же певца для негров, закованных в цепи рабства: возгласом предостережения, выражением человеческого сострадания к угнетенным... Чужбине же „Песнь о Гайявате“ открыла новый мир. До сих пор Европа знала лишь кровавую дьявольскую маску красного дикаря и его дикий воинственный клич. Лонгфелло показал нам сердце этого

красного народа, вложив его в сказания и песни... он взял его из самой груди народа, выбрав из фантастического смещения стороны такие нежные и трогательные, что мы не могли не увидеть в жестоком дикаре человека, жаждущего, как и любой другой, добра и правды. Эта гуманистическая позиция и способ, каким он оживил свой сюжет, сделали „Песнь о Гайявате“ поэмой мирового значения» (90).

„Песнь о Гайявате“ оказала благотворное влияние на творчество чешского художника Миколаша Алеша (циклы „Стихии“ и „Родина“). Интерес к индейским сюжетам и образам проявил и поэт Ярослав Врхлицкий. Можно назвать его поэму „Могила Атура“, герой которой предпочитает смерть рабству и бесчестью. В произведениях Сладка, Алеша, Врхлицкого осуждались жестокость и бесчеловечность американских властей и прославлялись вольнолюбие, гордость и высокие душевные качества индейцев. Не остался в стороне от этих идей и Дворжак. Как и в славянский период, он выразил симпатию к угнетенному народу Америки, сочувствие его судьбе, выказав единство взглядов и устремлений с передовыми деятелями отечественной художественной культуры, верность демократическим и гуманистическим традициям нации.

Точных сведений о том, какие разделы поэмы Лонгфелло вдохновили Дворжака на создание Largo, нет. В газете „Нью-Йорк таймс“ упоминались то сватовство Гайяваты (15 декабря 1893 г.), то вся глава „Голод“ (17 декабря 1893 г.). Шоурек пишет о „похоронах в лесу“, не называя источника, но ссылаясь, как и американские критики, на высказывания самого Дворжака (101, III, 137).

Характер музыки средней части Largo позволяет предположить, что стимул к ее возникновению дало описание похорон Миннегаги, умершей во время страшного зимнего голода. Светлый пасторальный эпизод в этой части можно толковать как воспоминание Гайяваты о тех счастливых днях, когда он с Миннегагой, согласившейся стать его женой, возвращался лесной дорогой домой, слушая разноголосый птичий концерт.

Largo начинается хоралом, создающим эмоциональную заставку. Музыка его полна многозначительности и величавого благородства. Родство темы вступления с катарсическими образами других сочинений Дворжака — эпилогами поэмы "Голубок" и оперы "Русалка" — дает дополнительный ключ к ее семантике: позволяет предположить, что тема-хорал воплощает в концепции Largo мысль о таинстве смерти и ее мужественном приятии. При повторении хоральная тема, переданная высоким деревянным духовым инструментам, вызывает ассоциацию со светлой молитвой. Не случайно по эмоциональной настроенности она близка "Библейским песням" Дворжака.

В главной теме Largo слились в нераздельное целое чувства грусти и затерянности, которые пробуждали в душе композитора неоглядные просторы прерий, "удивительные мысли" о судьбе соотечественников, спящих вечным сном на чужой земле, неизбывная тоска и печаль негров. По общему настроению и интонационному складу тема Largo действительно близка негритянским лирическим песням. Вероятно, поэтому ее часто называли опоэтизированной мелодией спиччуэлов.

"*Нью-Йорк таймс*" (17 декабря 1893 г.): мелодия Largo "оригинальна, но имеет патетический характер и некоторые признаки негритянской музыки... Это идеализированная рабская песня, приспособленная к тому, чтобы воспроизвести тоскливую тишину ночной прерии".

Примечателен в этом смысле такой факт: некий негр сделал подтекстовку мелодии Largo, в которой говорилось об исконной родине негров — Африке. В таком виде "новая" песня бытовала как народная.

Есть основания полагать, что Дворжак сознательно стремился придать мелодии Largo негритянский колорит. Так, если в первой редакции тему играл кларнет, то в окончательной редакции композитор поручил ее английскому рожку, тембр которого напоминал ему голос Бёрлея (см.: 54, 205). С той же, вероятно, целью Дворжак сделал тему Largo пентатонной. По характеру — возвышенно-благородному, сдержанно-патетическому —

тема Largo близка таким известным спиричуэлам, как "Go down Moses", "Deep river", "De church bell tollin' ding dong", "Stan's still Jordan", "Roll Jordan roll" и другие, а также некоторым песням С. Фостера, в частности "Old folks at home".

Интонационно тема Largo связана также с лирическими темами I части симфонии: с побочной — через начальную малотерцовую интонацию, с заключительной — через оборот концовки, типичный для спиричуэлов (ср. т. 5—6 заключительной темы с т. 4 темы Largo), и мелодический профиль. В процессе изложения и развития главная тема Largo подвергается мелодическому и ритмическому варьированию. (Вариантом ее является и мелодия середины.)

Средняя часть Largo (*Un poco più mosso*, до-диез минор) написана, подобно первой его части, в двойной трехчастной форме, но с добавлением контрастного эпизода. Здесь две темы: первая напоминает плач-причитание, вторая — погребальное шествие. Проникнутая глубокой печалью музыка этой части заставляет вспомнить образ Гайяваты, потрясенного смертью Миннегаги:

Он лицо закрыл руками,
Семь ночей и дней у ложа
Просидел в оцепененье,
Без движенья, без сознания:
День царит иль тьма ночная⁶.

В интонационном строе темы отчетливо прослеживаются связи с индейским фольклором. Это: зерно-попевка с нисходящей (заполненной) малой терцией⁷ и ее ладовая окраска (эолийский минор без VI ступени), прием неоднократного повтора и тембровое "одеяние" мелодии; как и побочная тема I части, она поручена флейте и гобою, а фон ей образует тихое тремоло скрипок, напоминающее тревожный шорох барабана — неизменного участника многих индейских обрядов.

⁶ Здесь и далее перевод И. Бунина (см.: 19).

⁷ Такого рода попевки выражают зов или мольбу во многих индейских обрядовых песнях (см. книгу Ф. Дензмор — 60).

Вторая тема (тоже в до-диез миноре) сплетена из "стенающих" (по преимуществу ниспадающих) секундовых и терцовых интонаций. Сначала она звучит у дуэта кларнетов, а потом — у флейт и гобоев (снова тот же "индейский" тембр!). Вместе с тем это типично дворжак-овская тема. Изложение мелодии параллельными терциями (большей частью), контрапункт гобоя и выразительная, пластичная линия басов образуют типичную для композитора полимелодическую фактуру. О том же свидетельствует и гармонический склад темы — плагальные обороты и II низкая ступень, придающая теме суровый оттенок.

В репризном проведении тем скорбная, трагическая атмосфера сгущается. Первая тема становится взволнованнее, насыщеннее. Как возглас отчаяния звучит кульминация: хроматически нисходящая мелодия, завершающаяся скорбным "резюме". Во второй теме еще явственнее выступают черты похоронного шествия, и это обнажает ее связь с такими фрагментами из сочинений Дворжака, как последнее проведение главной темы "Голубка" или траурное звучание лейтмотива главной героини в эпилоге оперы "Русалка".

Контрастный эпизод в одноименном мажоре ассоциируется со стихами Лонгфелло, описывающими путь Гайяваты и Миннегаги из Дакоты в страну Оджибуэв:

Весел был их путь далекий!
Птицы сладко щебетали,
Птицы звонко пели песни
Мирной радости и счастья.

Веселый гомон и звонкие трели пернатых слышатся и в музыке Дворжака. Светлый эпизод-воспоминание внезапно прерывается: в полифонических сплетениях голосов возникают лейтмотивы симфонии — энергичная фанфара из главной темы I части, "золотой ход" из Largo и ключевой мотив из заключительной темы (в ритмическом уменьшении). Это драматическая вершина Largo. Как и в I части, появление лейтмотивов ассоциируется с тревожными звуками, рассеивающими видения, нарисованные волшебной "кистью" поэта.

Реприза Largo сокращена (осталась простая трехчастная форма). Поначалу тема сохраняет прежний характер и тембровый колорит (английский рожок). Но на середину уже ложится тот "покров печали", которым была окутана средняя часть. Мелодия прерывается (паузы с ферматой), звучание слабеет, а синкопированная педаль скрипок усиливает ее тоскливый, унылый характер. Совсем бессильная и поникшая, появляется она в начале репризного раздела — у солирующих скрипки и виолончели на фоне тянущегося *ре-бемоль* альтов. И вдруг последняя вспышка: мелодия "взмывает" вверх, вступают все струнные, и звучание доходит до *forte*. Завершается реприза спокойным, умиротворенным соло первых скрипок, построенным на пентатонных оборотах. Конец части образует хоральная "заставка" с тритоновым сопоставлением. За ней следует пентатонный ход, который скрипки "возносят" в высочайший регистр, создавая просветленное заключение.

III часть симфонии (*Molto vivace*, ми минор, сложная трехчастная форма с трио) — скерцо.

Дворжак ("Нью-Йорк геральд", 12 декабря 1893 г.): «Импульсом к скерцо послужила сцена празднества в „Гайявате“, где танцуют индейцы. Одновременно я пытался воспроизвести в музыке локальный колорит индейского характера».

Индийский колорит придан крайним частям скерцо, двум ее темам. В главной теме он проступает в мелодике, ладогармонии и в оркестровом сопровождении. Это малотерцовая интонация, оборот с квинтовым (или квартовым) скачком и повторы одного звука; натуральный минор без VI ступени, подчеркнутый тоническим септаккордом в сопровождении; унисон флейты и гобоя на фоне ровных четвертей, напоминающих ритм барабана (особенно после вступления литавр в т. 22). Вторая тема — светлая, подвижная, с оттенком танцевальности (*Poco sostenuto*) — вносит в музыку не только образный, но и ладовый контраст (ми мажор). Она также отмечена индийским колоритом (пентатоника, трехтактовое строение⁸, флейты и гобои, ведущие мелодию).

⁸ Трехтакты характерны для многих индийских песен и танцев. См. мелодии под номерами 19, 35, 37, 39, 41, 53 и другие в книге Ф. Дензмор (60).

Музыка трио (до мажор) переключает в иную национальную сферу. Спокойная танцевальная мелодия с легкими подскоками и плавным пунктирным ритмом напоминает соуседску. Как будто Дворжак, вновь пробужденный от мечтаний звуками большого города (появление варьированной темы-фанфары из I части), переносится мыслями домой, может быть, в Высокую, где он любил ходить в трактир — побеседовать с друзьями (шахтерами и крестьянами), поиграть в карты и послушать деревенский оркестр.

В коде скерцо возникают героико-драматические варианты лейтмотивов симфонии — фанфара из главной темы I части и начальная попевка из заключительной (в увеличении), — создающие эмоциональное обострение. Оно приводит к вершине — проведению заглавного мотива заключительной темы в увеличении, в мажорном освещении (ми мажор). Поданная крупным планом, заключительная тема звучит светло и гордо. Завершается скерцо затихающим повторением оборотов главной темы.

Финал симфонии (*Allegro con brio*, ми минор, сонатное аллегро) — продолжение и завершение линии драматического развития, начатой в I части. В качестве репризы цикла финал отражает образность и структуру первого сонатного аллегро. Отсюда — и особенно интенсивное развитие, и акцент на главной тональности, и синтез тематизма. Бóльшая, чем в I части, напряженность музыкального развития проявляется в драматургии: в остром образном и интонационном контрасте главной и побочной партий; в драматизме разработки и коды (по сути, второй разработки); в значительной образной трансформации и сильном сжатии главной партии в репризе; в активном тональном движении, в частности — в конце финала, перед утверждением мажорного варианта тоники (ми мажор).

Вступление, с его энергичными, "богатырскими" мотивами "раскачки", подготавливает главную тему — сурово-героическую, непреклонную. По духу и интонационной структуре она, подобно финальной теме виолончельного концерта, близка гуситским песням-маршам. В отличие от I части, главная тема финала экспонируется

сразу на высоком эмоциональном и динамическом уровне.

"Синтетический" характер главной темы финала проявляется в том, что она вобрала в себя многие характерные элементы других тем симфонии: малотерцовую попевку, встречавшуюся в побочной теме I части и в обеих темах Largo, трихордовый оборот из первой додиез-минорной темы Largo, ритмоинтонацию из главной темы Largo (♩. ♯♩), типичную для спичуэлов, и, наконец, фанфарный ход по тонам трезвучия из главной темы I части. В то же время главная тема финала — типичная представительница дворжаковского тематизма сонатных аллегро. Подобно главным темам других сочинений (например, фа-мажорного квартета op. 96, скрипичной сонатины op. 100, виолончельного концерта си минор), она отличается энергией, динамикой, четкостью ритмического рисунка, выразительностью мелодики.

Как и темы крайних частей виолончельного концерта, главная тема финала изложена в натуральном (эолийском) миноре. Это обусловлено, видимо, не только желанием придать музыке локальный колорит. В интервью газете "Нью-Йорк геральд" (12 декабря 1893 г.) Дворжак говорил о больших выразительных возможностях церковных ладов, которые порой сознательно привлекает (например, в Седьмой симфонии).

Подобно аналогичным разделам сонатного аллегро в других зрелых симфониях, главная партия финала Девятой симфонии имеет трехчастное строение. Но в отличие от них, реприза ее — не динамическая. Наоборот, благодаря тембрам скрипок и высоких деревянных духовых инструментов ее слегка измененная тема звучит мягче, трепетнее и взволнованнее.

Связующая партия и по характеру, и по материалу тесно связана с главной: ее тема — упрощенный и данный в ритмическом уменьшении вариант главной темы. (Специфическая ее особенность — трехтактовое строение.)

Побочная тема финала — один из самых пленительных лирических образов Дворжака. В ней — порывис-

тость и затаённая печаль, страстное волнение и глубокая задушевность. Исследователи творчества композитора с полным правом видят в ней выражение интимных чувств автора, его тоски по родине. Хотя в мелодию побочной темы введены интонации из других, инонациональных, тем симфонии, облик ее чисто славянский — и чисто дворжаковский. Она отличается напевностью и широтой мелодического дыхания, состоит из характерных для аппассионатных тем секвентно поднимающихся волн и напоминает лирические высказывания другого славянского композитора — Чайковского. Экспрессивность темы усилена сдвигом в VII низкую ступень, которая у Дворжака нередко фиксирует моменты эмоционального слома, и тревожным, остро ритмизованным контрапунктом виолончелей, создающим эффект диалогичности.

Заключительная партия (соль мажор) в образном отношении многопланова: она начинается решительно и драматично, но в процессе изложения напряжение спадает и появляется новый — веселый, танцевальный — мотив.

Отличительные черты разработки, основанной на материале главной темы и двух лейтмотивов ("золотого хода" из Largo и начального оборота из скерцо), — острый драматизм, радикальные изменения тем, синтез тематизма, интонационное единство ткани, изобретательность мотивной, полифонической и вариационной работы. Как и в I части, линия сквозного развития направлена на утверждение главной темы финала, вступающей в момент генеральной кульминации (она приходится на начало репризы).

Драматизм интонационного развития в разработке финала сказывается на облике репризы. От главной партии, тема которой звучит мощно и непреклонно, осталось лишь первое предложение (как в репризе I части Седьмой симфонии). Словно утверждая эту непреклонность, Дворжак дважды скандирует завершающий трихордовый оборот. И вдруг наступает перелом: то же предложение повторяется на *pp*, в унисоне гобоев и валторн, как печальное эхо. Его сменяет мрачное и многозначительное "резюме". Фрагмент этот по смыслу близок генеральной кульминации "Гуситской", где грозное

звучание отрывков гуситского хорала сменяется резким эмоциональным спадом. Там это связано с трагическим переломом в гуситском движении, а здесь, может быть, с мыслями о трагических страницах американской истории или трудных судьбах негров и индейцев?

Побочная партия не меняется столь радикально, как главная. Но некоторые штрихи — иная, чем в экспозиции, тембровая окраска (скрипки) и нюансы в мелодическом рисунке — усиливают эмоциональную насыщенность и экспрессивность ее звучания. Больше изменений в заключительной партии: она сжата, и из нее изъят беспечно-шутливый эпизод. Тема звучит как грустная реминисценция.

Последний раздел финала — кода — повторяет (с изменениями) этапы разработки в обратном порядке, сохраняя тот же драматизм и напряженность развития. Лишь в самом конце завершается трудный процесс восхождения к цели, достигаемого через упорное преодоление препятствий.

Симфония "Из Нового Света" — последнее творение композитора в этом жанре. Она завершила длительный путь исканий и находок, став вершинным достижением дворжачовского симфонизма. В Девятой симфонии ярко проявились коренные черты мировоззрения Дворжака — художника-гуманиста и демократа, — его глубочайшая и высочайшая человечность (вспомним М. Цветаеву: "Человечность не только глубь, — и высь"!). Симфония сконцентрировала в себе и характернейшие приемы стиля композитора, его творческого метода.

Духовная зрелость и совершенное владение композиторским мастерством позволили Дворжаку воплотить свой замысел в отточенной форме, в результате чего возникло одно из самых прекрасных произведений не только чешской, но и мировой музыкальной литературы. Поэтому и теперь, спустя более ста лет после ее создания, симфония "Из Нового Света" продолжает оставаться в числе тех сочинений, к которым с радостью обращаются и музыканты, и слушатели всего мира.

Глава XI

Снова на родине

27 апреля 1895 года Дворжак возвратился в Прагу. Встреча на этот раз была "тихой": композитор известил о своем приезде немногих друзей и коллег. Почти сразу Дворжак оказался в круговороте пражской культурной жизни. 15 мая в столице Чехии открылась Этнографическая выставка — одна из крупномасштабных акций, показавших значительный рост чешской культуры. Благодаря энергичным усилиям ведущих деятелей художественного мира — Э. Хвалы, О. Гостинского, Ф. А. Шуберта, Г. Трнечка и Л. Яначка — на выставке были продемонстрированы разнообразные достижения национального музыкального искусства. Ему было посвящено две экспозиции: "Народная песня, музыка, танец" и "Музыка" (вторая содержала ретроспективу развития чешской музыки с XV века до современности). В рамках выставки прошел небывалый по тем временам фестиваль чешской музыки, на котором прозвучало 132 сочинения 42-х композиторов. В фестивале приняли участие крупные хоровые коллективы ("Глагол пражский", "Беседа брненска", "Жеротин") и специально созданный симфонический оркестр под руководством Карла Коваржовица.

В музыкальных программах было широко представлено и творчество Дворжака. Уже на открытии прозвучала 2-я Славянская рапсодия. В последующих концертах исполнялись Шестая симфония, Чешская сюита,

"Легенды", обе серии Славянских танцев, "Гуситская", "Карнавал", "Отчизна моя", Скерцо-каприччиозо и другие сочинения. А 19 мая, в цикле праздничных спектаклей Национального театра, прошел "Димитрий".

Вскоре после спектакля композитор отбыл в Высокую с намерением как следует отдохнуть. Однако жизнь внесла коррективы в эти планы. 29 мая Дворжак приезжает в Прагу, чтобы проводить в последний путь Йозефину Коуницову, а затем направляется в Карловы Вары, где лечится Зимрок, — сыграть ему виолончельный концерт. Только 21 июня он возвращается в свою деревенскую обитель.

Дворжак — сыну Антонину (июнь 1895 г.): "Погода здесь прекрасная... Я до сих пор еще не работаю, постоянно нахожусь на улице и хожу по саду или в поле" (39, III, 339).

9 сентября Национальный театр, к удовольствию композитора, возобновил в новой постановке "Хитрого крестьянина".

Дворжак — А. Чеху (15 сентября 1895 г.): «Моя жена была в понедельник с Отилкой на „Хитром крестьянине“. Они рассказывали мне с большой радостью, как отлично шла опера и как она понравилась. Жалею, что не смог присутствовать, — надо было остаться с детьми...» (39, III, 419).

1 ноября начались занятия в консерватории, и жизнь Дворжака потекла го привычному руслу. Ранним утром — прогулка в сад на Карловой улице с заходом в костел Св. Игнаца или на вокзал Франца-Иосифа. Затем занятия в консерватории или работа дома. После обеда — снова работа, вторая прогулка, посещение кафе — Пражского или "У Карла IV" на Житной улице. Вечером — на концерте или дома, в кругу семьи. Иногда Дворжак наведывался в пльзеньский трактир "У Магуликов", где в особой комнате, именовавшейся "чемоданом", собиралась веселая и шумная компания молодых музыкантов. Среди них были его бывшие ученики и добрые знакомые: В. Новак, Ф. Пицка, Й. Болешка и другие. Молодежь радостно встречала своего "председателя", и начиналась оживленная беседа, обмен но-

востями. Дворжак, однако, долго не задерживался здесь: ровно в 9 часов отправлялся домой, не желая стеснять молодежь и нарушать давно установившийся распорядок дня.

Чаще бывал композитор у президента Чешской академии наук, словесности и искусств Й. Главки, во дворце на улице Юнгмана, где образовался художественный салон. Такие салоны создавались в Чехии с конца XIX века по образцу венских, берлинских и особенно парижских и отражали изменения в общественно-политической и культурной жизни страны после прихода к руководству младочешской партии, выражавшей интересы молодой чешской буржуазии. Последняя — прежде всего ее наиболее культурная часть — считала своим долгом поддерживать науки и искусства. В ее среде сложился тип мецената, к которому относился и Й. Главка. Гостями его "пятниц" бывали поэты Ю. Зейер и Я. Врхлицкий, скульптор Й. В. Мыслбек, профессора университета А. Браф и Й. Пич, иногда Ф. Л. Ригер. На "пятницах" не только велись разговоры о событиях общественной и культурной жизни, но и культивировалось музицирование. Его инициатором и организатором была жена хозяина дома Зденька — хорошая пианистка и большая поклонница Дворжака. Зденька Главкова и сама участвовала в исполнении музыки, и приглашала профессиональных музыкантов.

В начале ноября после длительного перерыва Дворжак вернулся к композиции. Почему так долго молчала его муза? Не только, вероятно, потому, что Дворжак хотел основательно отдохнуть. Он хорошо понимал, что с возвращением из Америки в его творческой биографии начинается новый период. И начать его будет трудно, ибо позади — большие достижения. Чтобы сделать шаг вперед, надо сочинить нечто иное, оригинальное. Это, естественно, требовало раздумий, осмысления сделанного. И хотя Дворжак был человеком скрытным, не любившим высказываться о "тайных движениях" творческого духа, кое-что все же промелькнуло в письме к одному из самых близких друзей.

Дворжак — Гёблу (2 сентября 1895 г.): "За целых четыре месяца я ни разу не взял в руки перо¹, но — все-таки не утаю — я часто предаюсь размышлениям и изучаю самого себя и других" (39, III, 417).

Как показали сочинения послеамериканского периода, следствием этих размышлений стали новые акценты в творчестве. Кратко их можно охарактеризовать как сосредоточенность на лирико-эпических сюжетах и образах и на жанрах симфонической поэмы и оперы.

Интерес к эпосу сопровождал Дворжака на протяжении всей жизни, находя отражение в произведениях разных жанров — от ранних камерно-вокальных опусов ("Сиротка" и "Розмарин") через фортепианные циклы ("Легенды", "Из Шумавы", "Поэтические настроения"), отдельные части камерных, симфонических и концертных сочинений к кантатам и ораториям ("Гимн", "Свадебные рубашки", "Святая Людмила"). Обращение к симфонической поэме тоже, в общем, не было для Дворжака случайностью. Еще в пору творческой молодости он написал Рапсодию ор. 14, первоначально названную "симфонической поэмой" и близкую таковой по композиционному строению. Эстетическими идеалами романтиков, и прежде всего Листа, вдохновлены "Легенды" и Славянские рапсодии. Правда, в период, когда симфоническая поэма была самой распространенной формой программной музыки, Дворжак писал главным образом непрограммные сочинения². Объяснить это можно, думается, по меньшей мере, двумя причинами: во-первых, верой композитора в силу и внутренние возможности "чистой" музыки, желанием доказать ее пра-

¹ Имеется в виду работа над новыми сочинениями, ибо за семь месяцев "ничего неделания", как писал композитор друзьям, он внес изменения в виолончельный концерт и подготовил его клавиш, а также сделал новый, существенно сокращенный вариант "Святой Людмилы".

² Из чешских композиторов жанру симфонической поэмы отдавал предпочтение Сметана, создавший цикл из шести поэм "Моя родина". Отдал дань этому жанру и Фибих ("Отелло", "Забой, Славой и Людек", "Томан и лесная фея", "Буря", "Весна" и "Под вечер"). Из композиторов последующего поколения к жанру симфонической поэмы обращались Й. Б. Фёрстер, Новак, Яначек, Острчил и другие.

вомочность и жизнеспособность в эпоху повального увлечения программной музыкой (как известно, на этих позициях стояли — пусть не всегда — и такие современники Дворжака, как Брамс и Чайковский) и, во-вторых, чувством долга по отношению к отечественному искусству, которое до него, по сути, еще не располагало "своими" симфониями и камерно-ансамблевыми опусами европейского уровня³. Кроме того, в такой позиции проявлялась и внутренняя свобода, независимость художника, имевшего смелость не быть модным, а следовать своим эстетическим и нравственным убеждениям. Теперь же, в середине 90-х годов, когда он создал крепкий фундамент чешской симфонии и камерной музыки, Дворжак решил освоить тот жанр, в котором мало работал, — сказать в нем свое слово. Этого требовал и естественный ход художественного развития: написав 9 симфоний, 14 струнных квартетов и другие камерно-инструментальные ансамбли, композитор, вероятно, почувствовал, что выразил в рамках этих жанров все, что мог и считал нужным.

Концентрация усилий на оперном жанре также имеет свои мотивы. Оперу Дворжак считал "самой подходящей формой общения с народом" (4, 163). Не всё, что композитор написал для музыкального театра, в полной мере удовлетворяло его. (Не случайно он по несколько раз переделывал и "Димитрия", и "Якобинца".) Задевало его и недостаточное признание его опер за рубежом⁴.

В разгоревшейся после смерти Дворжака полемике вокруг его творчества эти новые акценты толковались по-разному. Критик Ф. К. Гейда, лично знавший компо-

³ Современники Дворжака Бендл, Роскошный, Шебор и другие отдавали предпочтение опере и хоровой музыке. Сметана написал лишь одну симфонию, не относящуюся к числу его лучших произведений, и три камерных ансамбля. Младший современник Дворжака — Фибих — тоже мало внимания уделял камерно-инструментальной музыке, а две его лучшие симфонии возникли уже в 90-х годах; в 1890 году прозвучала и Первая симфония Й. Б. Фёрстера.

⁴ При жизни Дворжака за границей был поставлен только "Хитрый крестьянин": дважды в Германии (Дрезден, 1882; Гамбург, 1883) и один раз в Австрии (Вена, 1885).

зителя и неоднократно писавший о его сочинениях, выдвигал на первый план нравственно-патриотические устремления и творческую неуспокоенность мастера.

Гейда: "Смысл своей художнической миссии Дворжак полно и ясно понимал; он верно оценивал то, что сделал для чешской музыки, для расширения ее известности во всем мире. Однако, помимо прочего, убедительным свидетельством его самокритичности было то, что он никогда не считал дело своей жизни законченным... Наоборот, он искал все новые и новые стимулы, всегда увлекался замыслами, устремленными в будущее" (67, 258).

Противники Дворжака утверждали, что главной причиной переключения его внимания на оперу и симфоническую поэму было тайное желание догнать и превзойти своего старшего современника Сметану именно в тех жанрах, где тот достиг вершин. В этих суждениях наряду с предвзятостью и необъективностью, характерными для всей этой полемики, есть известная доля истины, ибо дух здорового честолюбия был присущ композитору.

Яначек: «Одна догадка, как вспышка молнии, осветила мне тайну его творчества. Он не находил достаточно резких выражений для песни „Где родина моя“ Шкroupa — „Взял бы да и сочинил новый чешский гимн“ — и вскоре создал на мотивы Шкroupa музыку к „Кастану Тылу“. Он листает в раздражении Реквием Берлиоза, и немного спустя выходит его Реквием. Я вижу у него „Св. Елизавету“ Листа, и в скором времени Лондон слушает „Св. Людмилу“ Дворжака. Только великий композитор способен идти по стопам своих великих предшественников!» (72, 433).

Правильнее, наверное, объяснять изменения в художественной деятельности Дворжака несколькими причинами — и лежащими на поверхности, и скрытыми в глубинах его сознания, его творческого духа.

Вернемся, однако, к началу ноября 1895 года, когда Дворжак после длительного перерыва приступил к работе над новыми опусами. Ими стали струнные квартеты ля-бемоль мажор ор. 105 и соль мажор ор. 106. Хотя они

появились на свет в обратном порядке, композитор оставил именно такую нумерацию опусов, потому что эскизы ля-бемоль-мажорного квартета он начал делать еще в Нью-Йорке. Работа над квартетами заняла менее двух месяцев⁵.

Дворжак — Гёблу (23 декабря 1895 г.): "Я теперь весьма прилежен. Работается легко, и дело идет так, что лучше и желать не могу. Только что закончил квартет G-dur и уже доделываю второй — As-dur" (39, III, 428).

В свете сказанного о переключении творческих интересов композитора квартеты занимают двойственное положение: по времени возникновения они относятся к новому, послеамериканскому, периоду, по жанру же завершают предшествующий.

В музыке опусов 105 и 106 запечатлелось счастливое состояние души композитора.

Дворжак — Гёблу (23 декабря 1895 года): "...Мы, слава Богу, здоровы и радуемся тому, что через четыре года нам опять посчастливилось провести милые и радостные рождественские праздники в Чехии! Как плохо нам было в прошлом году в Америке, когда мы были так далеко, на чужбине, в разлуке со всеми детьми и друзьями! Но Господь послал нам счастливые минуты, и мы чувствуем себя невыразимо хорошо!" (4, 134).

Чувства радости и душевного удовлетворения наиболее ярко воплощены в тематизме побочных партий, скерцозных и финальных разделов циклов. Интимный тон высказываний порой подчеркивается также реминисценциями из других сочинений Дворжака, в которых раскрываются сокровенные чувства⁶. Медитативные

⁵ Даты сочинения оп. 106. I ч.: эскиз — в первую неделю ноября, партитура — 11—19.XI; II ч.: 20.XI; 21—24.XI; III ч.: 25.XI; партитура закончена 28.XI; IV ч.: эскиз закончен 8.XII, партитура — 9.XII.1895 г. Оп. 105. I ч.: эскиз продолжен 12.XII (из прежних набросков Дворжак сохранил первые страницы до ц. 4), партитура закончена 18.XII; II ч.: эскиз начат 19.XII, партитура писалась 20—25.XII; когда сочинялась III ч. — неизвестно; IV ч.: 26—30.XII.1895 г.

⁶ Одна из тем II части квартета ля-бемоль мажор перекликается с мелодией колыбельной Жюли, другая — из среднего раздела той же части — с заключительной фразой из арии графа, вспоминающего об улыбке маленького сына, в опере "Якобинец".

темы, вплетенные в музыкальную ткань квартетов, отражают, видимо, те "размышления о себе и других", которым предавался композитор в предшествовавшие их сочинению месяцы.

В ор. 106 иногда слышатся отголоски американских впечатлений (пентатонное строение одной из тем скерцо — т. 95; индейский колорит второй темы рефрена в финале и т. д.).

Музыка обоих ансамблей содержит богатую палитру образных и эмоциональных красок, передающих гибкую смену настроений, движений души. Это проявляется в мелодической щедрости, выразительности и пластичности ритмики и гармонии, тонкости и многообразии агогических и динамических оттенков. Подобно предшествующей паре камерных опусов (96 и 97), квартеты лябемоль и соль мажор имеют форму четырехчастного цикла, различаясь, как и "американские" ансамбли, последованием средних частей: в ор. 105 сначала идет скерцо, а потом медленная часть, в ор. 106 — наоборот. Есть между этими парами и композиционное сходство: *Adagio* квартета ор. 106 и *Larghetto* квинтета ор. 97 основаны на принципе ладотонального варьирования одной темы.

Отличие двух последних ансамблей от "американских" — в том, что они субъективнее по настроению.

Первые части камерных ансамблей 1895 года сходны по архитектонике: они написаны в форме сонатного аллегро с чертами рондальности, которая возникает от повторения материала главной партии (а в ор. 106 и связующей) в конце экспозиции. Черты сходства заметны также в облике главных партий: в обоих квартетах они двухтемны и отличаются образной многоплановостью. Наконец, в обоих ансамблях нет четкой грани между экспозицией и разработкой, а реприза сокращена — в ней отсутствует вторая тема главной партии, которая появляется (в виде реминисценции) в коде. Отмеченные точки соприкосновения, подтверждающие образно-эмоциональное родство опусов, в еще большей степени свидетельствуют о типичных признаках авторского стиля.

Черты сходства ни в коей мере не умаляют индивидуальности музыкального облика каждой части, своеобразие разворачивания интонационной фабулы и характера "действующих лиц" — ведущих тем. Если говорить об общей интонационно-эмоциональной атмосфере сонатных аллегро квартетов, то в ор. 106 она в целом более светлая, безмятежная.

Движущей силой музыкального развития в I части квартета соль мажор является прежде всего драматизация второй темы главной партии — энергичной, ритмически рельефной, начальный мотив которой близок зачину финальной темы из Девятой симфонии. Она главенствует в крайних частях разработки, где в результате мотивного и тонального развития возникает динамическое нарастание, венчаемое драматической кульминацией. Вторая тема также завершает всю часть, вновь меняя свой облик и приобретая праздничный, торжественный характер:

98 *Meno mosso, maestoso*



И в разработке, и в экспозиции образам главной партии контрастирует тема побочной партии, в которой изящество мелодического рисунка сочетается с пластикой танцевального движения:



Иначе разворачивается интонационный сюжет в I части ор. 105. Сонатное аллегро предваряется здесь медленным вступлением, звучащим как скорбно-недоуменный вопрос-размышление (оно построено на ключевом мотиве главной темы, подготавливая таким образом

ее появление). В главной партии лирическое волнение, порыв (первая тема) сочетается с успокоением, утешением (вторая тема) и решимостью (энергичный аккордовый мотив, выросший из 4-го такта первой темы); приводим первую тему:

100 **Allegro appassionato**



Образный контраст, содержащийся в главной партии, получает дальнейшее развитие в разработке. Здесь динамичное (мотивно-тональное) развитие материала первой темы (первый раздел) сопоставляется с проведением второй темы в ясном тональном освещении (соль мажор, второй раздел), находя окончательное разрешение в коде. В этом разделе экспозиции происходит последний прямой диалог между вопросительным мотивом из первой темы и успокаивающей фразой из второй, который завершается их "примирением".

Своеобразен облик побочной партии: в отличие от других аналогичных тем, она носит энергичный, устремленный характер, воплощая душевный подъем и радость. Здесь художественный замысел привел к своего рода переакцентировке образного содержания главной и побочной партий:

101



Отличительные особенности медленных частей камерных циклов — сила и проникновенность эмоционального высказывания, красота и выразительность мелоса, по-славянски распевного и сердечного. Музыка обеих частей показывает, с каким мастерством владел Дворжак вариационным методом, позволяющим при

сохранении сущности образа постоянно обогащать его содержание все новыми свежими красками. Важную роль в этом процессе играет также особый, нетрадиционный тип полифонии, ведущим принципом которого является сочетание в одновременности нескольких самостоятельных мелодий, большей частью песенных, напевных, образующих "поющую" фактуру. Дворжак в совершенстве владел этим типом полифонического изложения. Как известно, такой тип полифонии мастерски применяли русские композиторы (в том числе Чайковский), опиравшиеся вслед за Глинкой на приемы русской народной подголосочной полифонии.

III часть квартета ля-бемоль мажор (*Lento e molto cantabile*, фа мажор, трехчастная форма с неполной репризой и кодой, отражающей материал среднего раздела) по сравнению с медленной частью из ор. 106 светлее и, если так можно сказать, однороднее по настроению. Его определяет главная тема — спокойная, эмоционально теплая и открытая, изложенная в пасторальном фа мажоре и овеянная духом чешской песенности. Музыка среднего раздела, хотя и вносящая интонационное обострение и потемнение ладового колорита (фа и ля-бемоль минор), создает мягкий оттеняющий контраст.

Медленная часть квартета соль мажор (*Adagio ma non troppo*, ми-бемоль мажор, условно говоря, двойные вариации — на тему и ее вариант — с чертами репризной трехчастности) — одно из самых проникновенных лирических высказываний композитора — отличается богатством эмоциональных оттенков. Примечательная черта музыки *Adagio* — постоянная игра света и тени, смена, порой внезапная, настроений: мужественная сдержанность в самом начале, задумчивая грусть, пронизанная вздохами и жалобами, или патетическое волнение — в минорных "вариациях", спокойная лирика, наполняющаяся светом радости и возвышенного созерцания, — в мажорных "вариациях". Эту гамму настроений, это постоянное колебание между контрастными настроениями души Дворжак воплощает с помощью всех средств выразительности: ладовых "переливов" (*Es — es*, а в среднем разделе — *fis*, *C — c*), нюансированной гар-

монии, динамики, агогики, различных приемов фактурного и тембрового варьирования. Один из примеров таких внезапных эмоциональных сдвигов — кульминационный раздел средней части, где величественно-светлое хоральное проведение темы в до мажоре, вызывающее ассоциацию с полным звучанием органа, неожиданно обрывается генеральной паузой, после которой та же тема, изложенная в до миноре, в иной фактуре и динамике, приобретает задумчиво-печальный характер.

Свое, неповторимое лицо имеют и остальные части камерных циклов. Что касается скерцо, то в квартете соль мажор ему присущ более объективный тон; он проступает и в главной теме, и в теме трио. Главная тема III части ор. 106 (*Molto vivace*) — энергичная, внутренне собранная, ритмически упругая — окутана покровом сумрачной настороженности, чему способствуют и ладо-тональный колорит (си минор), и отклонения в VI высокую ступень (соль-диез минор):



Контраст главной теме создает музыка середины первой части (с упоминавшейся пентатонной темой) и, в еще большей мере, трио (*Un poco meno mosso*, ц. б партитуры, ре мажор). Дворжак рисует здесь очаровательную буколическую картинку. Спокойная, немного чопорная мелодия в духе менуэта вызывает ассоциацию с танцем пастушек и пастушков на лоне природы; она построена на звуках тонического трезвучия, напоминая некоторые гайдновские темы.

Одна из отличительных особенностей скерцо ор. 105, идущего в том же темпе и метре⁷, — органичное

⁷ Это одно из подтверждений неистощимой изобретательности Дворжака, умевшего одинаковые схемы наполнять различным и всегда свежим интонационным содержанием.

сочетание непринужденности, капризности ритмики с единством ритмической структуры. Может быть, именно это свойство музыки заставило Яначка назвать скерцо оп. 105 "самой остроумной частью" квартета (см.: 102, 338). Вся музыка скерцо овеяна колоритом нежной, хрупкой лирики, будь то главная тема, где грациозность и прихотливая игра акцентов оттеняются энергичной, чуть грубоватой концовкой (пример 103), или изящная плавная вальсовая мелодия середины с тонкими и не совсем традиционными гармоническими сдвигами (в том числе на тритон), на которые накладывается реминисценция из "Якобинца" (колыбельная Жюли), или, наконец, пленительный диалог "женственной" мелодии первой скрипки и "мужественного" контрапункта виолончели в трио, идущий в характерном для возвышенно-лирических образов Дворжака ре-бемоль мажоре. Приводим начало главной темы:

103 *Molto vivace*



Финалы квартетов прекрасно завершают камерные циклы. Неудержимо несущийся вперед поток оживленной, пронизанной ритмической энергией музыки время от времени "останавливают" островки распевной, порой грустно-задумчивой лирики, еще более подчеркивающие общий жизнерадостный характер.

Финал квартета соль мажор (*Andante sostenuto*. *Allegro con fuoco*, свободное рондо с кратким вступлением и двухтемным рефреном) отмечен чертами синтеза: Дворжак тонко и ненавязчиво вводит в него материал побочной и главной тем I части, что вкупе с другими компонентами (в частности, тональным планом) способствует цельности композиционного строения. Архитектоника последней части квартета ля-бемоль мажор (*Allegro non tanto*) основана на комбинации сонатного аллегро и рондо. Темы финальных разделов квартетов

нередко связаны с чешским танцевальным фольклором (первая тема рефрена в финале ор. 106) или песенностью (тема заключительной партии из финала ор. 105).

Квартеты ор. 106 и 105 — последние его камерно-ансамблевые произведения. Таким образом, они подвели итог его исканиям и находкам в жанре камерно-инструментальной музыки. Дворжак впервые обратился к этому жанру в 1861 году, сочинив струнный квинтет с двумя альтами (ор. 1 ля минор), и затем на протяжении 34 лет создал 14 струнных квартетов, два квинтета, секстет (ор. 48 ля мажор) и три терцета. Важное место занимают в его камерном творчестве и ансамбли с фортепиано: четыре трио, два квартета (ор. 23 ре мажор и ор. 87 ми-бемоль мажор) и два квинтета (ор. 5 ля мажор и ор. 81 ля мажор).

Как и для многих других композиторов, сфера камерной музыки являлась для Дворжака своеобразной лабораторией, где вырабатывался и оттачивался его метод композиции. В известной степени инструментальные ансамбли можно назвать "камерной ветвью" его симфонической музыки, тем более что на протяжении 1865—1893 годов работа над камерными сочинениями и симфониями шла параллельно и многие находки опробовались одновременно. За этот период был пройден длинный путь художественного развития, приведший композитора к высоким — а в некоторых отношениях и новаторским — достижениям.

Чтобы лучше понять и оценить вклад Дворжака в камерно-ансамблевую литературу, совершим краткий экскурс в ее историю, и прежде всего в историю струнного квартета. Как известно, классические образцы квартета создали в XVIII — начале XIX вв. Гайдн, Моцарт и Бетховен. Для стиля их квартетной музыки характерно главенство первой скрипки, голос которой был ведущим в ансамбле (из бетховенских имеются в виду опусы, написанные в ранний и средний периоды творчества). Новые пути, характеризующиеся обогащением и полифонизацией фактуры, открыл Бетховен в квартетах позднего периода. Традиции немецкого мастера продолжили, каждый по-своему, композиторы-романтики —

Шуберт, Шуман, Мендельсон. У них, особенно у Шуберта и Шумана, характерными становятся такие черты, как напевность и непрерывность мелодического движения в главных партиях, изобилие и взаимосвязанность тематического материала (и внутри частей, и в цикле), стремление придать большую самостоятельность каждому голосу ансамбля и т. п. Однако наиболее радикально обновили квартетный стиль композиторы следующего поколения, и среди них прежде всего Брамс, Дворжак, Чайковский, Бородин.

Дворжак — первый по времени из названных — начал интенсивно осваивать жанр квартетной музыки. Не ломая внешней архитектоники (за исключением некоторых ранних опусов, в которых сказалось увлечение формами романтического искусства, композитор сохранял верность классическому четырехчастному циклу), Дворжак обновлял и обогащал содержание, внутренние структуры и инструментальный стиль квартетной музыки. Он расширил образно-содержательную палитру камерно-инструментальной литературы, введя в нее новые жанры. Это думка, жанр инструментальной музыки, который он создал на основе претворения некоторых особенностей славянского (в частности, украинского) фольклора и который приобрел у него индивидуальное воплощение. Это, далее, народные танцы, и прежде всего фуриант, "певцом" которого Дворжак стал и в камерной, и в симфонической музыке. Это также широко распевный мелос, базирующийся на чешской и моравской песенности. Вместе с новой образностью они внесли в камерную музыку свежие интонации, овеянные неповторимым национальным ароматом.

Введение жанров народной музыки придало камерным опусам Дворжака более объективный, эпический характер, ибо с ними пришли колоритные жанрово-бытовые картины и эпизоды. При этом Дворжак объединил в некоторых камерных сочинениях думку и фуриант, создав, таким образом, малые циклы, связанные контрастом настроений, темпов и метроритмики. Примеры — струнный секстет ор. 48 и фортепианный квинтет ор. 81. А в струнный квартет ор. 51 композитор на-

ряду с думкой включил зажигательный танцевальный финал, который чешские дворжакведы с полным правом называют "скачковой в сонатной форме".

Подобно своим современникам Брамсу и Чайковскому, Дворжак симфонизировал музыкальную ткань камерно-ансамблевых сочинений (в наибольшей степени это заметно в фортепианных трио). Чешский композитор также развил и значительно обновил стиль квартетного (и, шире, камерно-инструментального) письма, последовательно реализуя с первых же опусов принцип равноправия и самостоятельности каждого участника ансамбля. Именно в результате мелодизации и ритмической автономизации голосов возникает та насыщенная полимелодическая фактура, о которой говорилось и раньше, и при анализе последних квартетов. Характерная примета дворжакской фактуры — оживление и насыщение выразительными мелодиями средних и басовых партий. Все эти качества камерно-инструментального письма рельефно выступают в квартетах ор. 106 и 105, достойно завершивших эту линию творчества Дворжака.

Первое исполнение квартета ля-бемоль мажор состоялось по желанию Дворжака в узком кругу слушателей — на вечере Музыкального клуба в зале отеля "Платыз" 16 апреля 1896 года. Исполнителями были студенты консерватории. Официальная премьера квартета прошла 15 января 1897 года в исполнении Чешского квартета. В интерпретации этого ансамбля впервые прозвучал и квартет ор. 106 — 9 октября 1896 года в Праге на вечере "Чешского общества камерной музыки". Критика в лице К. Книттла высоко оценила новое сочинение Дворжака.

Книттл: "Если бы мы не опасались, что наше суждение будет воспринято как пустая фраза, то сказали бы, что упомянутый квартет — один из самых лучших, какие написаны в последние годы, или что он принадлежит к самым лучшим среди вышедших из-под пера маэстро, или что таких частей, как Adagio этого квартета, вообще очень мало и что едва ли Дворжак написал лучшую. В любом случае мы поведали бы чистую правду [...] Из этих тем (I части. — В. Е.) Дворжак развертывает разра-

ботку, которая по мастерству комбинаций, ритмической смелости, богатству контрапунктической работы не знает себе равных [...] Сочинение Дворжака было встречено с восторгом, какого оно и заслуживает" (74, 329—330).

В числе друзей, которых Дворжак жаждал повидать после возвращения из Америки, были Брамс и Рихтер. Композитор собирался поехать в Вену еще в сентябре, но по разным причинам смог сделать это только в декабре. Дворжак с женой остановился в предместье Вены, в отеле "У золотого ягненка", вблизи местожительства Брамса. Ему-то и был нанесен первый визит. Прежде всего Дворжак сердечно поблагодарил друга за чтение корректур его сочинений. А потом пошли разговоры об Америке, о музыке. Брамс с живым интересом отозвался об "Отелло" (1 декабря его играл филармонический оркестр под управлением Рихтера), сказал, что с нетерпением ждет премьеры Девятой симфонии, которую готовит дирижер.

Дворжак — Гёблу (23 декабря 1895 г.): "...Брамс был невероятно рад! Мы почти все время находились вместе. Я заходил также к Рихтеру и проигрывал ему симфонию е-moll. Ее будут исполнять в 6-м концерте (примерно в конце февраля)..." (4, 134).

Новый, 1896-й, год принес Дворжаку ряд блестящих успехов в Чехии и за ее пределами. 4 января в Праге прошел концерт, ставший днем рождения самостоятельного симфонического оркестра Чешской филармонии. Честь выступить с новым коллективом была предоставлена Дворжаку — самому крупному в то время композитору, участие которого обеспечивало успех у публики, а стало быть, и финансовую удачу (обстоятельство, немаловажное для начинающей свою деятельность организации). Под управлением автора в этот вечер прозвучали 3-я Славянская рапсодия, пять "Библейских песен" (исполнитель Ф. Шир), "Отелло" и Девятая симфония. Через месяц с небольшим состоялась премьера симфонии "Из Нового Света" в Вене, которую осуществил, как и обещал, Рихтер.

Дворжак — Зимроку (19 февраля 1896 г.): "...В Вене я был 16.2.96... Успех был огромный, и публика устроила

мне прекрасную овацию. Я сидел с Брамсом в директорской ложе. Хлопали так сильно, что после Largo трижды и после скерцо также трижды я должен был кланяться из ложи, а после финала пришлось спуститься вниз, в зал, и показаться благодарной публике с эстрады. Такого успеха в Вене у меня еще никогда не было" (4, 135).

В конце февраля в Прагу приехал английский виолончелист Лео Стерн, который должен был сыграть виолончельный концерт Дворжака в Лондоне.

Дворжак — Гёблу (10 апреля 1896 г.): «...он (Стерн. — В. Е.) был здесь больше 14 дней, жил в дорогом отеле, истратил массу денег, намучил я его как следует... Он делал все охотно, с удовольствием, даже с энтузиазмом. Работали мы много, играли каждый день несколько часов, но исполнение все еще не нравилось мне. Он был в совершенном отчаянии, а я все время стоял на своем, говоря, что так хорошо, но должно быть еще лучше. В действительности так оно и было. Когда я увидел, что дело пошло на лад, то сказал: „Поедем в Лондон и вы будете его исполнять!“» (4, 138).

14 марта вместе со Стерном и дочерью Отилией композитор отправился в девятую поездку в Англию. 19 марта виолончельный концерт впервые прозвучал в Лондоне под управлением Дворжака, к "полному удовольствию" автора и публики, как всегда, восторженно встретившей чешского мастера. На следующий день Дворжак покинул туманный Альбион, не подозревая еще, что видит его в последний раз. Композитор спешил домой, потому что обещал продирижировать 23 марта в Вене "Свадебными рубашками" в концерте люблянского общества "Глазбена матица". Это певческое общество проводило два благотворительных вечера в благодарность венцам за помощь после землетрясения 1895 года. Чтобы украсить эти вечера и способствовать их финансовому успеху, "Глазбена матица" попросила Дворжака принять участие в одном из них. Композитор, с искренней симпатией относившийся к братьям-славянам, охотно согласился, отказавшись при этом от гонорара и от оплаты дорожных расходов. В знак признательности "Глазбена матица" присвоила вскоре композитору звание почетного члена общества.

На этот раз Дворжак не торопился домой. Он остался в Вене до 27 марта, чтобы послушать выступление Чешского квартета, который должен был сыграть его секстет ор. 48, фортепианный квартет до минор Брамса и струнный квинтет Брукнера. Устроитель концерта, владелец музыкальной фирмы А. Й. Гутман, решил для придания вечеру блеска пригласить на него авторов всех исполняемых произведений. Эту миссию он попросил выполнить членов Чешского квартета. Дворжак с радостью присоединился к своим молодым друзьям, чтобы еще раз повидаться с Брамсом и познакомиться с Брукнером, творчество которого высоко ценил.

Сук: «Вместе с Дворжаком и его супругой я навестил Брамса. Это посещение останется для меня незабываемым. Брамс уговаривал Дворжака переселиться в Вену и, зная, что у него большая семья, сказал: „Смотрите, Дворжак, у вас много детей, а у меня почти никого нет. Если вам будет что-нибудь нужно, мое имущество — в вашем распоряжении“. У жены Дворжака выступили слезы на глазах, и растроганный Дворжак пожал руку маэстро... Перед концертом мы с Дворжаком посетили также Брукнера... Мы застали его сидящим у письменного стола без пиджака, и у нас создалось впечатление, что этот человек совершенно погружен в свои мысли и в свою работу. Отчужденно смотрел он на нас невидящими, отсутствующими глазами и не сразу понял, чего мы от него хотим. Только через некоторое время он опомнился: „Вы хотите, чтобы я пришел на концерт? Я не могу этого сделать. Я столько болею, а у меня так много работы. Вот видите, я сейчас работаю над Adagio девятой [симфонии] и поэтому должен сегодня остаться дома“.

Когда мы с ним расставались, он вдруг очень расстрогался. В его удивительных глазах стояли слезы. В своем ватном жилете Брукнер проводил нас на улицу и, пока мог нас видеть, посылал нам поцелуи...» (4, 135—136).

Вечером Дворжак вместе с Брамсом присутствовал на концерте Чешского квартета. Публика встретила молодых музыкантов с большим воодушевлением. Выступ-

ления в Вене открыли квартету дорогу в другие страны Европы. 28 марта утренним поездом Дворжак отбыл в Прагу. Его спутником в этой поездке был брненец Карел Сазавский — педагог, музыкальный критик, секретарь "Беседы брненской". В своих воспоминаниях он сохранил эпизод, который дает нам редкую возможность войти в мир сокровенных мыслей чешского композитора.

Сазавский: «Между тем мы приехали с Дворжаком к Палавским горам⁸. „Что это? До сих пор я этого никогда не замечал. Какое здесь своеобразие!“ Я рассказал ему все о горах, о том, как на них восходят люди, коснулся их истории, но мне казалось, что маэстро уже не слушает. Зная его, я понял, что он о чем-то размышляет и через некоторое время выскажет нечто особенное — то, что возникло у него в процессе размышления. Я уже подумал, что ошибся, но через минуту маэстро начал: „Я всегда завидовал Вагнеру, что он умеет писать. Что было бы со мной сегодня, если бы я умел писать! Говорить я тоже не умею. Но послушайте, — сказал он повышенным тоном, с заметным волнением, — если бы я умел говорить, я позвал бы сюда весь наш народ, поднялся на гору и сказал бы что-то чертовски хорошее, сказал бы так, чтобы было слышно кругом, — но я не умею говорить“. После этого он замолк и еще долго смотрел из коляски на Палавские горы...» (4, 136).

Композитор и позже горько сожалел о том, что природа обделила его поэтическим даром, отсутствие которого он особенно ощущал, когда работал над операми и вокально-инструментальными сочинениями.

Михл (вспоминает слова Дворжака): «...я с удовольствием сочинил бы „Назарет“ и „Голгофу“ и, если бы Господь Бог дал, может быть, сделал это так, что понравилось бы и мне, и другим людям. Но кто мне напишет текст? У нас есть несколько известных поэтов, но я знаю, что ни один из них не смог бы сделать это так, как я желал бы и как мне это было нужно [...] Если бы я умел писать стихи, я написал бы себе текст сам и в

⁸ Палавские горы находятся в Южной Моравии, вблизи Микулова.

процессе сочинения стихов я уже знал бы, как это будет выглядеть в партитуре!» (4, 137).

11 апреля в 4-м концерте Чешской филармонии пражане познакомились с виолончельным концертом Дворжака. В качестве солиста выступил Л. Стерн, оркестром дирижировал автор.

Книжка ("Далибор", 18 апреля 1896 г.): "Новый концерт является, собственно, трехчастной симфонией с облигатной виолончелью. Сольный инструмент не выступает здесь доминирующим фактором, но служит высшим целям... в новом концерте содержится богатейший тематический материал [...] Наряду с блестящей контрапунктической работой концерт Дворжака насыщен прекрасными гармоническими последованиями [...] Концерт исполнил виртуоз г. Л. Стерн из Лондона... он обладает приятным тоном, о высокой же степени его технической умелости не приходится говорить — это само собой разумеется".

Интенсивная исполнительская деятельность и частые поездки не мешали Дворжаку заниматься творчеством. В начале января 1896 года он начал делать эскизы трех симфонических поэм на сюжеты баллад К. Я. Эрбена "Водяной", "Полудница" и "Золотая прялка", закончив их 25 апреля⁹. О завершении поэм Дворжак сразу сообщил Зимроку, однако с печатанием их не спешил: хотел услышать опусы, в которых решал новые художественные задачи, сначала в живом звучании. Композитор попросил директора Пражской консерватории А. Бенневица сыграть поэмы со студенческим оркестром. Бенневиц охотно согласился и с большим тщанием разучил их. 3 июня 1896 года "Водяной", "Полудница" и "Золотая прялка" прозвучали в Рудольфинуме на открытой репетиции. Поэмы встретили горячее одобрение как у критиков, так и у слушателей, в числе которых были не только студенты, но и крупные представители музыкальной общественности и меломаны.

⁹ Даты сочинения поэм. "Водяной": эскизы — 6—10.I, партитура — 24.I—11.II; "Полудница": эскизы — 11—13.I, партитура — 14—27.II; "Золотая прялка": эскизы — 15—22.I, партитура — 4.III—25.IV. 1896 г.

Хофмайстер ("Далибор", 1896, с. 275): "...прогрессивное значение симфонических поэм Дворжака я вижу... в их *лиричности*. Там, где сила поэта иссякает, где слову его недостает мощи, выразительности и красок, там их продолжает музыка Дворжака. *Лирика* его искусства дополняет — своего рода мелодраматическим способом — течение эрбеновской эпики. Современная лирическая музыка здесь очень много приобрела. Еще большее значение имеют *средства*, найденные для воплощения этой лиричности, этой гаммы настроений. Они — в богатстве *инструментального колорита*. Все оркестровые сочинения Дворжака демонстрируют в высшей степени развитое чувство тембра. И всюду из них брызжет радость: Дворжак любит ясные, светящиеся, сияющие, ликующие краски... В симфонических поэмах палитра мастера завораживает, как подлинное чудо. Я мог бы здесь повторить похвалы, которые мы расточаем в адрес высочайших образцов живописного искусства: колорит прямо-таки волшебного великолепия и при этом удивительной гармонии и единства..."

Тонкое чувство оркестрового колорита, доскональное знание "природных" возможностей инструментов подчеркивал и моравский поклонник Дворжака.

Яначе́к: «Давно признанным мастером является д-р Ант. Дворжак в инструментовке, в окрашивании звуковых волн, что, собственно, представляет собой гармонизацию в высшем смысле слова. Он использует тот или иной инструмент тогда, когда может „обеспечить“ его свойственным ему напевом. Он редко соединяет все инструменты только ради краски. Поэтому у него отдельные страницы партитуры содержат столько развитых характерных мелодий, что *другому композитору их хватило бы на целое сочинение*» (цит. по: 102, 332).

Теплый прием новых сочинений воодушевил Дворжака: он принялся за подготовку рукописей к изданию и попутно набросал первые эскизы к четвертой поэме — "Голубок". 8 июля композитор отослал материалы Зимроку, 9-го побывал на выпускном вечере своего и Бендла композиторского класса, а затем уехал в Высокую — отдохнуть до начала нового учебного года. Однако в на-

чале августа он получил известие о болезни Бендла и не медля отправился навестить и поддержать друга.

Дворжак — Зимроку (18 августа 1896 г.): "Наш Бендл тяжело болен! Виган вызвал меня телеграммой к его постели, а вчера я вернулся из Праги обратно. Это один из самых старых моих друзей, в молодости он мне очень помогал, знакомил меня с симфониями Бетховена, и я должен быть ему всегда благодарен — дай Бог, чтобы он выздоровел" (4, 139).

Через несколько дней пришло письмо от Рихтера: он просил материалы симфонических поэм, чтобы исполнить их во время гастролей в Лондоне. Из-за задержки с печатанием этот план сорвался. Рихтер впервые сыграл две поэмы в Вене: "Водяного" 22 ноября, а "Полудницу" — 20 декабря 1896 г. Отзывы венской прессы были доброжелательными, в них отмечались оркестровое мастерство Дворжака, его талант драматурга.

Гиршфельд ("Винер абендпост"): «Дворжаковская сила „описания“, его оркестровые краски просто сказочны... Оркестровая техника Дворжака в сравнении, например, с техникой Рихарда Штрауса насквозь здоровая и естественная. Все в ней вытекает из природы самой музыки. Краски нанесены не кое-как, небрежно, лишь ради эффекта; они светятся, словно внутренний свет им дает сама жизнь» (цит. по: 101, III, 286).

"Винер альгемайне цайтунг": "Нет сомнений в том, что Дворжак, если судить по его нынешнему развитию, способен, как ни один другой композитор нашей эпохи, достичь высочайших результатов на поле современной оперы. Дар пластического изобретения мотивов не был бóльшим даже у Вагнера. Весь арсенал средств, которыми должен обладать современный композитор, мы находим у Дворжака в исключительно редком сочетании" (цит. по: 101, III, 290).

Но еще до венской премьеры "Водяной" и "Полудница" прозвучали в Лондоне (14 и 21 ноября) под управлением Генри Вуда.

Исполнялись и последние квартеты Дворжака. 5 ноября квартет Й. Хельмесбергера¹⁰ сыграл ор. 105 в

¹⁰ В его состав входили Йозеф Хельмесбергер, Юлиус Эгтхард, Теодор Швендт и Фердинанд Хельмесбергер.

Вене, а через месяц (4 декабря) венцы услышали и ор. 106 (Чешский квартет). В конце года (20 декабря) ор. 105 прозвучал также в Нью-Йорке, возможно, по инициативе Й. Коваржика, исполнявшего партию второй скрипки в камерном ансамбле, руководимым Данн-ройтером. С ор. 105 связан и такой любопытный случай. После исполнения его в Лейпциге известный в те годы рецензент "Альгемайне музикцайтунг" О. В. Лессман, относившийся к Дворжаку весьма предвзято, превратился в его почитателя (см.: 101, III, 320).

Все эти факты говорят о том, что музыка чешского мастера, занявшего почетное место в музыкальном мире, завоевывала все большее число приверженцев и ему самому, и всему чешскому искусству, во славу которого он всегда "с радостью трудился". В 20-х числах октября Дворжак вернулся к сочинению "Голубка"¹¹.

Дворжак — Зимроку (28 октября 1896 г.): «После пяти месяцев отдыха я снова в работе. Слава Богу, дело идет опять хорошо и быстро. У меня снова готова симфоническая поэма „Голубок“, также по К. Я. Эрбену, и я уже инструментую ее» (39, IV).

Во время работы над "Голубком" Дворжак получил от друзей из Вены и Берлина печальное известие об опасной болезни Брамса. Еще в июне, когда Брамс приехал ненадолго в Вену, друзья обратили внимание на нездорово-желтый цвет его лица. "Обыкновенная желтуха", — отмахивался композитор. Его все же уговорили полечиться в Карловых Варах, где врачи обнаружили рак печени. Дворжак собрался проводить друга.

Дворжак — Зимроку (22 октября 1896 г.): "Были ли Вы в Вене и как самочувствие Брамса? Я с женой хотел бы навестить его. Пожалуйста, напишите мне с обратной почтой, было бы ему приятно мое посещение — позволяет ли его состояние. Если Вы пошлете мне еще сегодня пару строк, то принесете мне и моей супруге надежду и утешение" (39, IV).

¹¹ Даты сочинения "Голубка": эскизы — 22—25.X, партитура — 26.X—18.XI.1896 г.

Тогда по каким-то причинам (может быть, из-за начала занятий в консерватории) поездка не состоялась. Однако мысли о больном друге не покидали Дворжака, и он ощутил потребность пообщаться с ним через музыку: в ноябре композитор просит Зимрока прислать ему "Четыре строгих напева" (еще не знакомых ему), Интермеццо, Каприччио и Фантазию Брамса.

Душевное беспокойство, вызванное болезнью друзей, было, возможно, одной из причин того, что после окончания "Голубка" Дворжак долго не мог взяться за новую работу. Правда, 1 февраля 1897 года в записной книжке композитора появился заголовок "Прибытие жениха" (по драме Ю. Зейера) и две строчки мелодии в фа миноре, подтекстованные первыми стихами. Мысль о новой оратории¹² родилась, видимо, под впечатлением разговоров в салоне Й. Главки, где обсуждались литературные новости. Вероятно, в один из вечеров зашла речь и о литургической драме Ю. Зейера, незадолго до того опубликованной в "Альманахе Сецессии". Обращение к драме Зейера могло быть вызвано и другим обстоятельством. Еще 20 лет назад Дворжак собирался написать оперу "Шарка" на либретто поэта, но не осуществил свое намерение, ибо чувствовал себя недостаточно зрелым (см.: 4, 82). В конце 80-х годов композитор вновь увлекся этой идеей, но затем отказался от нее, узнав, что на либретто Зейера пишет оперу Яначек. Теперь, сблизившись с поэтом на вечерах у Главки, Дворжак решил искупить свою "вину". Однако и на этот раз Зейеру не повезло: текст драмы, выдержанный в мистико-символическом духе, не зажег воображение композитора.

Неудачей кончились и поиски нового либретто. Дворжака же — после успешного возобновления в Национальном театре "Хитрого крестьянина" (11 января 1897 г.) — не покидало желание погрузиться в мир оперного искусства. Тогда он решил заняться пересмотром "Якобинца" и в период между 17 января и 28 февраля сделал эскизы второй редакции оперы.

¹² О том, что это должна быть оратория, пишет О. Небушка (86, 443).

Тем временем стало известно, что дни Брамса сочтены. Откладывать поездку в Вену было уже невозможно. В начале марта представился и удобный случай: 7-го числа в концерте Венской филармонии Х. Рихтер исполнял его виолончельный концерт. Дворжак знал, какое удовольствие он получит от интерпретации и дирижера, и солиста — Хуго Беккера. Но душевная деликатность не позволила ему быть в тот вечер на концерте, который проходил в совершенно особой атмосфере. Дело в том, что в программе концерта стояла Четвертая симфония Брамса, и венцы, знавшие о смертельной болезни Брамса, в тот вечер прощались с ним. И хотя Брамс уже не вышел из ложи, публика долго не расходилась, овациями выражая ему чувство любви и уважения. Дворжак не хотел своим присутствием нарушать святость этих минут. Зато на следующей же неделе он отправился в Вену.

Дворжак — Зимроку (19 марта 1897 г.): "В Вене я был, маэстро Брамса навестил и увидел, что все, что Вы говорили, к сожалению, правда. И тем не менее будем надеяться, что не все еще потеряно. Дай-то Бог!" (39, IV).

Однако надежды Дворжака не сбылись: 2 апреля состояние Брамса резко ухудшилось, и на следующий день его не стало. 6 апреля состоялись похороны, в которых участвовала вся Вена. В траурной процессии рядом с Зимроком и Никишем шли Дворжак и члены Чешского квартета. Выполняя волю композитора, его похоронили на центральном кладбище Вены, вблизи горячо любимых им Бетховена и Шуберта. Слушая прощальные речи над гробом покровителя и друга, Дворжак вспоминал все то доброе, что сделал для него этот великий художник и благороднейший человек, и боль невосполнимой утраты сжимала ему сердце.

Душевную печаль несколько развеяли концерты, в которых прозвучали сочинения Дворжака и где он снова ощутил внимание и уважение к себе со стороны соотечественников. Сперва была исполнена *Stabat Mater*. Она прозвучала 16 апреля, в Страстную пятницу, в костеле Св. Якуба и произвела глубокое впечатление и на Двор-

жака, и на многочисленную публику. А затем последовала пражская премьера "Водяного", с успехом прошедшая 24 апреля на концерте Чешской филармонии под управлением А. Чеха. И наконец, 8 мая в Брно состоялся авторский вечер Дворжака; особый, праздничный характер придали ему два обстоятельства: участие оркестра Национального театра и первое выступление композитора в столице Моравии после возвращения из Америки. Зал "Беседы брненской", до отказа заполненной брненцами и поклонниками Дворжака из других городов Моравии, горячо принял все произведения, прозвучавшие в тот вечер: симфонию "Из Нового Света", "Полудницу", "Золотую прялку" и "Карнавал". И на концерте, и во время последовавшего за ним ужина композитор еще раз убедился в любви к нему мораван. На концерте, конечно, был и Л. Яначек — верный друг, поклонник и неутомимый пропагандист творчества Дворжака в Брно¹³. Симфонические поэмы настолько понравились Яначку, что он посвятил им в местном журнале "Глидка" несколько аналитических очерков, выделив в музыке Дворжака не только редкое оркестровое чутье (о чем уже говорилось), но и "мощное выражение драматического таланта" и их истинно национальный дух¹⁴.

Неудивительно, что Яначек попросил Дворжака разрешить ему первому исполнить "Голубка", что и произошло через год, 20 марта 1898 года в Брно.

4 августа Дворжак наконец приступил к реализации нового творческого замысла — сочинению пятой симфонической поэмы "Богатырская песнь"¹⁵. Во время рабо-

¹³ Об огромном вкладе Яначка в пропаганду музыки Дворжака в Брно см. статью Б. Штедроня "Ант. Дворжак и Леош Яначек". Моравский ученый заканчивает ее такими знаменательными словами: «В истории чешской музыки мы найдем мало примеров такой взаимной дружбы и художнического понимания между двумя великими мастерами. Яначек сам говорил: „Такую связь ничто на свете не разорвет... Дворжак отдал Брно свою душу. Это ценнейшее и поистине королевское наследие“» (102, 123).

¹⁴ Статьи Яначка см.: "Hlidka", Brno, 1897, s. 285—292, 454—459, 594—604, 1898, 277—282.

¹⁵ Эскизы поэмы Дворжак закончил 23 августа, партитуру писал с 24 августа по 25 октября.

ты над поэмой, когда Дворжак гостил у Главки в Лужанах, пришла вторая в этом году горестная весть — о кончине К. Бендла (20 сентября). Дворжак выехал в Прагу, чтобы 23 сентября проводить в последний путь старого друга. После похорон Бендла Дворжак не вернулся в Высокую — скоро должны были начаться занятия в консерватории.

В эти годы благодаря блестящим успехам композитора в Америке и в других странах авторитет его сильно вырос в Австро-Венгрии. Это нашло выражение и в действиях высоких правительственных инстанций: венское министерство культуры и образования повысило Пражской консерватории дотацию с 8500 до 10000 золотых с условием, что 1000 золотых пойдут на увеличение жалования Дворжаку. О признании его заслуг свидетельствовала и другая акция министерства: назначение членом жюри по государственным стипендиям в области искусства. Видимо, после смерти Брамса венское правительство не видело никого другого, кто бы мог его заменить. Дворжак принял почетное назначение, надеясь помочь молодым талантливым художникам, как в свое время Брамс помог ему. Другими членами жюри, с которыми ему предстояло сотрудничать, были венский композитор Игнац Брюль, автор популярной оперы "Золотой крестик", и друг Брамса, музыковед, композитор, дирижер и педагог Евсебий Мандычевский, украинец по происхождению. Имел ли Дворжак личные контакты с Брюлем, неизвестно. С Мандычевским же он познакомился в ноябре 1897 года в Вене, сразу подружился и затем регулярно переписывался¹⁶. Работа Дворжака в жюри принесла большую пользу чешскому искусству: уже в 1898 году в числе стипендиатов оказались три чешских композитора — Й. Р. Роскошный, В. Новак и К. Бауцкий.

Конец 1897 года принес Дворжаку немало радости. 9 ноября в Национальном театре прошел в новой постановке "Димитрий", с точки зрения исполнения вполне

¹⁶ Е. Мандычевский вел в жюри административно-организационные дела.

удовлетворивший автора. Через пять дней в Вене с большим успехом впервые прозвучала "Святая Людмила", заботливо подготовленная руководителем Общества любителей музыки Рихардом Пергером.

Ганслик: «„Святая Людмила“ Дворжака вызвала у нашей публики живейшее одобрение. После большинства номеров и в конце каждой части звучали продолжительные аплодисменты, за которые композитор из директорской ложи снова и снова благодарил» (цит. по: 101, IV, 38).

Музыка Дворжака проникает и в те страны, где ее не знают или знают мало. 13 февраля 1898 года в Амстердаме Виллем Менгельберг с руководимым им оркестром "Консертгебау" провел дворжаковский вечер, где прекрасно исполнил симфонию "Из Нового Света", скрипичный концерт (солист К. Хофман) и увертюру "Среди природы". А в начале апреля Х. Рихтер, гастролировавший в Париже, сообщил композитору об исполнении "Карнавала", который имел "блестящий успех" (40, IV).

1898 год ознаменовался и семейными радостями. В октябре, в узком кругу родных и близких, отпраздновали обручение старшей дочери Отилии с Йозефом Суком. Событие это, в общем, не было неожиданностью ни для семьи, ни для друзей. Еще в 1891—1892 годах, когда юный студент Дворжака приезжал на летние каникулы в Высокую, между ним и Отилией зародилась симпатия. Пройдя затем испытание двухлетней разлукой (когда Отилия жила с родителями в Америке), симпатия эта переросла в глубокое чувство. Теперь Отилия превратилась в миловидную девушку с ясными голубыми глазами и белокурыми волосами, привлекавшую не только чисто женским обаянием, но и редкими душевными качествами: интеллигентностью, искренностью, добротой. Отилия обладала также музыкальностью — хорошо играла на фортепиано (нередко в четыре руки с Суком и Новакком), пробовала сочинять¹⁷ — и литературными способ-

¹⁷ Три фортепианные пьесы Отилии (Колыбельная, Юмореска и "Пепча на лошадке") Сук опубликовал позже в приложении к журналу "Злата Прага".

ностями. Для Сука Отилия стала музой-вдохновительницей и близким другом, понимавшим его художественные устремления. Начиная с квартета си-бемоль мажор ор. 11 и фортепианных пьес ор. 12, прямо посвященных Отилии, все творчество Сука пронизано светом любви к невесте, а потом жене, любви, так счастливо начавшейся и так трагически оборвавшейся¹⁸.

Дворжак, казалось, долго ничего не замечал. Но иногда, рассердившись на Отилию, начинал ворчать: вот, мол, надумала взять в мужа музыканта, чтобы мыкать с ним горе! Или в присутствии дочери распекал либо вышучивал Йозефа. А однажды ошарашил Отилию вопросом, правда ли, что кто-то из квартета за ней ухаживает и кто же именно. В душе композитор не мог не одобрять выбор дочери: он искренне любил своего талантливого ученика, радовался его успехам в исполнительской и композиторской деятельности, о чем как бы мимоходом, но с гордостью писал своим друзьям. Будучи, однако, сдержанным и несентиментальным по натуре, Дворжак не любил внешних проявлений чувств. В апреле 1898 года, в отсутствие Сука, уехавшего на гастроли с Чешским квартетом, Дворжак аккуратно посещал репетиции "Радуга и Магулены" (пьесы Зейера с музыкой Сука), не преминул побывать и на премьере 6 апреля. Но когда позже встречал на вокзале Чешский квартет, Суку не сказал ни слова, только молча пожал руку. Зато его коллеге как бы между прочим проронил: «Послушайте, Недбал, этот „Радуга“ — небесная музыка!» (цит. по: 101, IV, 49). Сук, конечно, чувствовал это почти отеческое отношение к себе Дворжака и платил ему глубоким уважением и сердечной привязанностью¹⁹.

Церемония венчания состоялась в тот же день и месяц (17 ноября), когда 25 лет назад вступали в брак Антонин Дворжак и Анна Чермакова. Еще не успел иссякнуть поток поздравлений к серебряной свадьбе компози-

¹⁸ Через год с небольшим после смерти отца (6 июля 1905 года) Отилия скончалась от сердечной болезни.

¹⁹ Глубину невосполнимой потери — смерть любимой жены и дорогого наставника и друга — Сук с большой силой выразил в симфонии "Азраил", в которую включил мотив из Реквиема Дворжака.

тора и к свадьбе его дочери, как пришло приятное известие из Вены. В связи с близившимися торжествами — 50-летием царствования Франца-Иосифа I — венские власти наградили ряд чешских музыкантов. Дворжак получил самую высокую награду: медаль "litteris et artibus" (букв. "литературе и искусству" — *лат.*), — которой до него был удостоен лишь Брамс. Композитору это, конечно, доставило радость, но не помешало потом называть медаль "большой золотой тарелкой" (цит. по: 101, IV, 91).

В такой счастливой атмосфере композитор работал над новым крупным опусом: оперой "Черт и Кача".

Глава XII

Симфонические поэмы (1896—1897)

Четыре из пяти симфонических поэм Дворжака вдохновлены поэзией К. Я. Эрбена: балладами из его собрания "Букет", основанными на старинных славянских преданиях и поверьях. Народный эпос привлекал внимание композитора на протяжении всей его жизни. Еще в 70-е годы Дворжак сочинил несколько хоровых баллад: "Заблудившийся пастух", "Перевозчик" и "Милая-отравительница" на тексты чешской и моравской поэзии (1877), балладу "Нереиды" для голоса с сопровождением фортепиано на слова В. Б. Небеского, две хоровые баллады "Поморяне" и "Потерянная овечка" на литовские народные тексты (1878). Тогда же композитор близко познакомился и с поэзией Эрбена. Из "Букета" Дворжак черпал вдохновение, когда сочинял песни "Сиротка" и "Розмарин" и кантату "Свадебные рубашки". По возвращении из Америки композитор решил написать цикл симфонических поэм на сюжеты всех двенадцати баллад сборника. Замысел Дворжак осуществил лишь частично: в 1896 году сочинил четыре поэмы.

В эрбеновских балладах композитору была близка основная этическая концепция поэта, отражающая нравственные воззрения народа. Это мотив вины, порой трагической, и ее искупления. В разных вариантах он проходит через все поэмы, составляя стержень повествования в "Водяном" и "Полуднице", выступая как мотив



преступления и наказания в "Голубке". В "Золотой прялке", близкой к сказке, ведущей идеей является типичное для этого жанра торжество правды и добра над злом и насилием¹. В "Букете" Эрбена Дворжаку импонировало также умение поэта несколькими штрихами нарисовать образы в духе народной фантазии и вместе с тем метко передать черты реальной жизни, национального быта. Однако Дворжак не попал в "рабскую" зависимость от поэтического оригинала. В некоторых случаях, исходя из соображений идейно-этического или музыкального порядка (а то и тех, и других), он отступал от литературного первоисточника, по-своему толкуя смысл того или иного события, "дорисовывал", досказывал. Это хорошо понимали чуткие современники.

¹ Несмотря на близость идейно-этического содержания, Дворжак рассматривал поэмы как самостоятельные произведения, что счел нужным подчеркнуть в письме к Х. Рихтеру (39, IV).

Хвала ("Политик", 1896, 9 июня): "Дворжак позволяет себе то тут, то там свободу отступления от ограничивающих рамок программности, чтобы четче разделить свет и тени или чтобы достигнуть законченности формы и целого. Потому что, заботясь о соблюдении поэтической программы, он не делает ничего такого, что подавило бы или отодвинуло в сторону чисто музыкальные ценности. Поэтому у Дворжака, как у Листа и Сметаны, симфонические поэмы дают тому, кто хочет отстраниться от программы, прекрасный музыкальный образ".

В процессе сочинения поэм Дворжаку пришлось решать две новые задачи: создать эпические *симфонические* произведения (то есть воплотить эпическое чисто инструментальными средствами) и найти оптимальное композиционное решение при реализации последовательно-сюжетной программы. Путь к достижению третьей задачи — воплощению народного духа эрбеновских баллад — Дворжак видел в опоре на три источника: народную песенность, народно-бытовые жанры и интонационно-ритмический строй чешской речи. Свои художественные намерения композитор частично раскрыл позже.

Дворжак — Гиришфельду (30 октября 1901 г.): «Как и в „Водяном“, в „Полуднице“ и в „Голубке“ я руководствовался мыслью не класть на музыку всю балладу, а только обрисовать главных персонажей, их характер и поэтическое настроение» (39, IV).

Задуманного композитор достигает с помощью обобщенных характеристик действующих лиц и их переживаний. Отсюда — большая роль инструментальных диалогов: в них отражаются мысли и чувства героев, обуславливающие их поступки, поведение. Для создания атмосферы и места действия Дворжак использует жанровые характеристики. Опора на закономерности песенного и танцевального фольклора и интонационно-ритмический строй разговорной речи ("попевки речи") позволяет ему передать национальный колорит. Обращение к выразительности речевого интонирования, кроме того, способствует психологической и эмоциональной правдивости музыкальных образов.

Связь с народной музыкой прослеживается в разных компонентах музыкального языка: в мелодии и ритмике, в принципах тематического развития, в ладогармонии. Национальный колорит Дворжак воссоздает с помощью не только чешского, но и моравского фольклора. Заметим, что Дворжак — первый среди чешских композиторов — проявил живой интерес к фольклору соседней Моравии, чем, помимо прочего, заслужил любовь Яначка и других мораван. Об опоре Дворжака на моравский фольклор свидетельствуют такие приметы, как вариантное развитие мелодии, разнообразие ритмики, гибкость и выразительность ладогармонической структуры (частые модуляции, в том числе "моравская", повторение мотива в мажоре, а потом в миноре)².

Что касается архитектоники поэм, то Дворжак большей частью использует так называемые синтетические формы, характеризующиеся совмещением признаков разных композиционных структур, каждый раз находя индивидуальное решение, обусловленное особенностями программы.

В "Водяном" (ор. 107) композитор раскрывает содержание через обобщенные характеристики действующих лиц и через воссоздание атмосферы повествования. Как и в балладе Эрбена, важную роль в поэме играют диалоги. Композиция "Водяного" — свободное рондо³.

Поэма начинается экспозицией образа Водяного — фантастического существа, героя многих народных сказок. Его характеристика состоит из трех тем (все в си миноре). Первая тема (она выступает в роли лейтмотива поэмы) — острохарактерная мелодия в духе народных припевок⁴. Узкий диапазон мелодии, настойчивое

² Подобные приметы в том или ином виде встречаются и в фольклоре других народов, что, однако, не снимает тезиса о типичности их для моравской народной песенности.

³ Схема композиции: А—В—А₁—С—А₂—В₁—А₃—кода (В+С).

⁴ В эскизах эта мелодия подтекстована словами песни Водяного, которые легко на нее "ложатся": "Svit' (svit', svit', svit'), měsíčku, svit'; (svit', svit', svit'), at' mi šije nit'" и т. д. — "Месяц, свет лей, моя нить, шей". (Здесь и далее перевод Н. Асеева; см.: 36.) Сведения о набросках этой и других поэм заимствованы из предисловий к партитурам и из книги А. Сихры (98).

повторение одного звука, долгое выдерживание одной (тонической) гармонии, вносящее ощущение статичности, — все это призвано передать силу и упорство Водяного. Отрывистый ритм, форшлаги и свистящий тембр флейт придают музыке насмешливо-воинственный, гротескный оттенок:

104 **Allegro vivo**



Вторая тема — энергичная, грозно-решительная — подчеркивает грубую силу и коварство подводного властелина; она выросла из второй половины лейттемы. Третья тема выражает злобную мстительность Водяного (не случайно она неоднократно возникает в разделе, повествующем о месте Водяного). Отличительная черта этой темы (помимо размеренного ритма) — колорит целотоновости: контуры увеличенного трезвучия, сначала завуалированного, а потом — в сценах катастрофы и мести — проступающего отчетливо. В момент катастрофы, когда Водяной увлекает девушку в свои владения, этот колорит подчеркнут целотонной гаммой в сопровождении⁵.

Первый раздел поэмы не только знакомит нас с образом главного героя, но и вводит в атмосферу действия, рисуя картину лунной ночи, таинственно-манящей, тревожной.

Образы девушки и ее матери экспонируются во втором разделе поэмы — первом эпизоде рондо (*Andante sostenuto*, H-dur, трехчастная форма). Песенная тема

⁵ Подобный прием при изображении фантастических персонажей применяли и русские композиторы (Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков).

крайних частей, "полная девичьей неги" (101, III, 114) и задумчивости (пример 105), воплощает образ кроткой и мечтательной девушки. Так эту тему мыслил и Дворжак: в рукописной партитуре над мелодией есть надпись "дочь". Другое подтверждение — интонационная близость, а местами и тождество темы девушки с первым наброском, подтекстованным стихами Эрбена:

Рано девица утром встала,
в узелок белье завязала:
"Пойду, матушка, на запруду,
я платки себе стирать буду".

105 **Andante sostenuto**

Cl.

p

(pũ-jdu ma-tič-ko k je-ze-ru)

Этот набросок дает ключ к пониманию творческого метода Дворжака. В окончательной редакции он сохраняет в неприкосновенности т. 5—6, построенные на речевых интонациях и подтекстованные важной по смыслу фразой: "Пойду, матушка, на озеро". Но в целом придает теме девушки обобщенный, песенно-инструментальный характер. О связи этой темы с чешским фольклором говорят такие черты, как изначально квинтовый диапазон мелодии с кульминацией на VI ступени лада, опевание V ступени, вариантность строения, структура (пара периодичностей с элементами трехчастности). В известной мере имитируют звучание народного оркестра фактура и тембровое одевание темы: кларнеты, ведущие мелодию параллельными терциями и секстами, "волыночные" квинты в басу, скрипки, играющие на слабой доле такта (подобие контров; сноску о них см. на с.135).

Образ матери и ее скорбных предчувствий передает печальная, с оттенком беспокойства тема средней части эпизода (ц. 5 партитуры, си минор). Тревожное настро-

ние усиливают хроматически "ползучий" подголосок вторых скрипок и подвижный бас, образующие полимелодическую фактуру. Как и тема девушки, тема матери связана с чешской песенностью (натуральный минор в диапазоне квинты, вариантность строения, структура пары периодичностей). В окончательном варианте темы из эскиза осталась фраза, выражающая главную мысль: "Ах, не ходи, не ходи на озеро". Именно эта фраза, передающая интонацию просьбы, подтекстована Дворжаком в эскизе.

106 *Andante sostenuto*

V-nl I con sord.



Итак, в первом эпизоде не только экспонируются образы двух действующих лиц, но и средствами диалога намечается следующий этап в развитии драмы. Об этом, в частности, свидетельствует различная трактовка репризы в темах матери и дочери. Первая звучит более взволнованно, тревожно — просьбы матери становятся настойчивее, горячее. Вторая, напротив, приобретает уверенный, почти ликующий характер: дочь не слушается советов матери, с непреодолимой силой ее влечет на озеро.

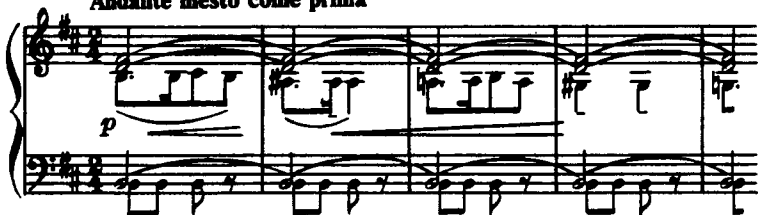
Третий раздел рондо — динамизированный рефрен (*Allegro vivo*, ц. 9 партитуры) — состоит из двух частей. Первая (полифоническое развитие ключевого мотива первой темы Водяного, варьированное проведение третьей темы) рисует катастрофу. Вторая — кульминация раздела — торжество властелина подводного царства. В этот момент проходит фанфарная тема труб и тромбонов, в которой узнается сильно измененная мелодия девушки.

Во втором эпизоде пондо (*Andante mesto come prima*, ц. 13 партитуры) тоже две части. Сосредоточенно-сдержанная, тоскливая музыка первой части выражает одиночество и глухое отчаяние жены Водяного и воссоздает мрачную атмосферу подводного царства. Первая тема этой части — печальная, хроматически нисходящая — полна сдержанной скорби. Сумрачный тональный (си минор) и тембровый колорит (кларнеты и альты в низком регистре), тихая динамика (*pp*), протяжно-монотонное сопровождение и четкий пунктирный ритм придают ей характер похоронного марша. В эскизах к ней относятся следующие стихи Эרבена:

Невеселый, неприятный
край подводный, зыбкий,
где меж стеблями кувшинок
лишь мелькают рыбки.

107

Andante mesto come prima



Вторая тема — цепь альтерированных аккордов на фоне ключевого мотива Водяного — символизирует холодный мрак подводной стихии. Контраст к этим темам образует колыбельная (*Un poco lento e molto tranquillo*, ц. 16 партитуры). Над ее плавной, спокойной мелодией Дворжак написал слова Эרבена: "Баю, баю, мой малютка":

108

Un poco più lento e molto tranquillo



Вторая часть (Andante. Tempo I, ц. 18 партитуры) построена в основном как инструментальный диалог. Образ Водяного, рассерженного песней жены (она поет о своей загубленной жизни), Дворжак рисует с помощью его лейтмотива и новой темы, построенной на "речевых попевках". Они выражают возмущенный вопрос Водяного ("Что ты поешь, жена моя?") и его гневный приказ замолчать ("Не хочу этой песни!"). Начало этой темы Дворжак поручил "старчески-ворчливому" (по выражению Римского-Корсакова) фаготу:

109 *Un poco più mosso*



Кроткую жену Водяного, увещающую мужа и умоляющую отпустить ее к матери, характеризуют две темы. Первая — с мягкими опевающими оборотами — звучит в теплом тембре валторны, вторая, построенная на интонациях просьбы, — в экспрессивных голосах скрипок. Взволнованный диалог заканчивается грозно-величественным звучанием лейтмотива Водяного в си мажоре: он соглашается отпустить жену. (Это краткое возвращение рефрена.)

Психологической тонкостью отмечена музыка третьего эпизода (*Lento assai*, ц. 23 партитуры), рассказывающего о свидании дочери с матерью. Это еще один превосходный образец инструментального диалога, основанного на речевых интонациях. Темы матери и дочери здесь сильно изменены — изменилось их душевное состояние. Тон музыки — печальный, даже подавленный, несмотря на мажорную тональность (си мажор). Изменение характера темы дочери достигнуто обострением и усложнением гармонии, строгим, хоральным изложением и мрачным тембровым колоритом (тромбоны). Выразительность темы усилена также страстным голосом виолончелей, ведущих мелодию. Многозначительны выдержанные звуки в конце фраз, сопровождаемые динамиче-

ским спадом. Так композитор показывает душевную усталость и бессилие жены Водяного. Еще большим изменением подверглась тема матери. Ее мелодический остов стал неузнаваем, ритмический рисунок — беспокойным. Остро выразительны вопросительные интонации, завершающие каждую фразу. Короткие мотивы (флейты, гобоя, кларнета), оставшиеся от мелодии — характеристики матери, "вклиниваются" в изложение темы дочери, создавая впечатление разговора. Дочь страшится разлуки и гнева Водяного, мать уговаривает ее остаться и не бояться Водяного, так как на суше он не обладает такой властью, как в воде. Однако заключительные обороты (нисходящие секунды-задержания), звучащие неустойчиво, вопросительно, говорят нам, что напрасно она надеется на благополучный исход. Словно в подтверждение этой мысли, возникает варьированная тема просьб, звучащая зловеще, предостерегающе.

Последний большой раздел поэмы (*Allegro vivace*, ц. 24 партитуры) повествует о мести Водяного. Драматически-конфликтное развитие в нем основано на разработке и контрастном сопоставлении тем Водяного и мотива просьб жены. Большую роль играют здесь приемы полифонического развития: каноническое и имитационное проведение тем (прежде всего лейтмотива Водяного) и их контрапунктическое соединение (первой и третьей тем Водяного, третьей темы Водяного и мотива просьб). Дворжак пользуется также приемами музыкальной изобразительности, рисуя бурю на озере, колокольный звон и бой часов, яростный стук Водяного в дверь хаты. Музыка этого раздела прекрасно передает атмосферу страха, предчувствия беды. Дворжак снова применяет тут инструментальный диалог: как голос испуганной жены, жалобно и тревожно, звучит тема просьб, ее перебивают злые возгласы-реплики Водяного — отрывки из его лейтмотива. Напряженность момента подчеркнута интенсивным ладотональным развитием (h—cis—e—Es—E—D—As—Ges—D—g—d—h).

Кульминация драмы — убийство Водяным сына — подчеркнута проведением лейтмотива Водяного в ритмическом увеличении, в патетической тональной и тембровой окраске (ре минор, трубы, тромбоны).

Кода-эпилог (*Andante sostenuto*, ц. 30, си-минор) выражает смятение и ужас женщин, рассказание дочери. Об образе матери напоминают отдельные обрывки ее темы, причудливо-отчужденно звучащие в октавном унисоне английского рожка и басового кларнета. Чувства дочери раскрываются в скорбно рыдающей мелодии гобоев, близкой к плачу-причитанию. Завершает поэму цепь альтерированных аккордов — тема подводного царства — и печально звучащий лейтмотив Водяного.

Метод, найденный Дворжаком, принес желаемый результат. Возникло произведение, в котором прекрасно "схвачен" дух и колорит народной балладности⁶. Работа над "Водяным" не прошла бесследно для последующего творчества Дворжака. Найденные здесь компоненты музыкальной характеристики Водяного, подводного царства, лесных пейзажей в той или иной мере преломились в опере "Русалка".

В сравнении с "Водяным" рассказ о полуднице⁷ изложен у Эрбена очень сжато: в нем нет ни побочных линий, ни подробных описаний, ни отступлений. Это создавало свои трудности для композитора. Поэтому Дворжак усилил акцент на воссоздании настроения, атмосферы повествования, а также внес кое-что свое. Характер поэтического оригинала повлиял и на выбор формы, на размеры сочинения. Композиция поэмы в сравнении с "Водяным" компактнее, лаконичнее. "Полудница" (ор. 108) представляет собой контрастно-составную форму с некоторыми признаками функций частей сонатно-симфонического цикла⁸.

⁶ Единству целого способствуют интонационно-тематические связи (прежде всего большая роль первой темы-лейтмотива Водяного, интонации которой пронизывают музыкальную ткань сочинения), удачная композиция, тональная структура (си минор, оттененный одноименным мажором).

⁷ *Йирасек*: "...в этот час глубокой тишины являлись девы-полудницы. В белых покрывалах, как светлые тени, они летали над нивами и людскими жилищами, неся гибель детям, оставленным без присмотра" (7, 32—33).

⁸ Два средних раздела близки медленной части и скерцо симфонического цикла. Они обрамлены развернутым жанрово-пасторальным вступлением и коротким драматическим эпилогом. Форму поэмы можно обозначить как А—А₁—В—С—D (с реминисценцией из В).

Как и в первой поэме, в "Полуднице" Дворжак использует приемы лейтмотивной характеристики и инструментального диалога. С помощью лейтмотивов обрисован только фантастический персонаж баллады — Полудница. Три ее темы выполняют важную конструктивную функцию, скрепляя тематический материал разных частей⁹. Первая и фрагмент второй появляются уже в первой части, когда мать, рассерженная капризами сынишки, грозит ему Полудницей. На первой теме построена и третья часть поэмы — дикий танец ведьмы вокруг насмерть перепуганной матери. Вторая и третья темы играют важную роль в сцене прихода Полудницы (вторая часть поэмы). Третья тема и мотив танца появляются также в эпилоге.

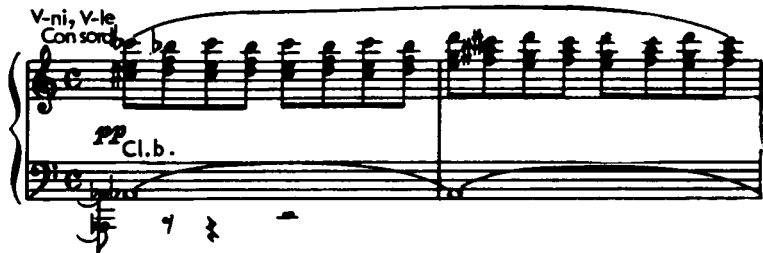
Все три темы отличаются своеобразием интонационного облика и тембрового колорита. Первая рисует образ страшной ведьмы, которая украдкой подбирается к избе крестьянки:



Вторая тема — цепь тихих, медленно сползающих созвучий, своим причудливо-красочным колоритом предвосхищает оркестровый мир импрессионистов¹⁰:

⁹ Дополнительным связующим звеном является тема просьб матери, интонации которой в измененном виде возникают в третьей и четвертой частях.

¹⁰ Говоря об этой теме, Яначек замечает: "...вы почти осязаете страшную тень в этих странных, ковыляющих, необычных и неожиданных гармонических шагах" (см.: 102, 334).

Andante sostenuto e molto tranquilloV-ni, V-le
Con sord.

Третья тема Полудницы исполнена мрачной силы и величия. Она характеризуется не только причудливостью тембровой окраски (басовый кларнет и фагот в низком регистре), но и рельефностью мелодического рисунка и красочностью гармонии (в частности, сопоставление тональностей es—h, es—e, аккорды с увеличенным трезвучием):

112

in tempo

Поэма разворачивается как серия картин, различных по эмоциональной атмосфере и часто внутренне кон-

трастных. Открывает "Полудницу" зарисовка деревенского быта: жаркий летний день, в избе мать, готовящая обед, и малыш, нарушающий тишину капризами и плачем (*Allegretto*, до мажор). Для создания картины домашней идиллии Дворжак использует приметы пасторальной музыки: на фоне пустой квинты (бурдон волынки) звучит беззаботный мотив кларнетов, по тембру напоминающих свирель и дополненных голосами флейт и гобоев и звоном колокольчика.

Привлекает здесь композитор и элементы звукоизобразительности, имитируя крик петуха, плач ребенка и т. п. Этот раздел Дворжак повторяет, чтобы придать повествованию большую эпическую широту и создать необходимую заставку к собственно драме.

Вторая часть поэмы (*Andante sostenuto e molto tranquillo*) открывается характеристикой Полудницы (она появилась на зов матери), а в дальнейшем строится как диалог между ведьмой и матерью. На ключевой мотив третьей темы Полудницы, резко звучащий у труб, легко ложатся слова Эрбена "Дай сюда дитя!". Во взволнованной мелодии скрипок слышится мольба испуганной матери: "Господи! Отпусти грехи грешнице". Диалог переходит в танец ведьмы вокруг своей жертвы. Это третья часть поэмы (*Allegro*, ми минор); она выдержана в духе причудливого скерцо, не лишенного своеобразной, зловещей, грации. В его музыку дважды врывается взволнованная мелодия-мольба матери в соединении с суровыми возгласами в партии медных инструментов (ключевой мотив третьей темы Полудницы).

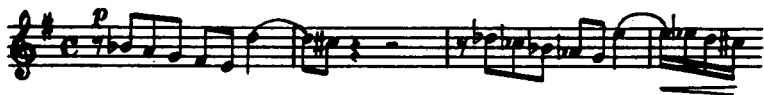
Вершину драматического повествования образуют фрагменты, где звучат хроматически восходящие мотивы флейты пикколо, поддержанные флейтами и гобоями. Яначек "видит" в них "костлявые руки" ведьмы, тянущиеся к ребенку (с. 34—36 партитуры). Полны отчаяния просьбы матери (мелодия струнных на интонациях ламенто). Все сильнее прижимая ребенка к груди, она падает без чувств.

Но наступает полдень, раздаются удары колокола, и ведьма исчезает (заключение третьей части; ц. 14 партитуры).

Четвертая часть (Andante, ц. 15 партитуры) впечатляет сжатостью и силой выражения. Звучит бодрая оживленная музыка (отец приходит на обед), внезапно обрывающаяся короткими аккордами: во тьме избы он видит лежащую на полу жену, сжимающую в объятиях ребенка. Ужас и недоумение отца слышатся в мелодии гобоя:

113

Andante



На мотивах жалобного причитания построен и следующий далее рассказ очнувшейся жены, переходящий в скорбно-патетическую мелодию флейт ("мать еще вернули к жизни, а дитя — задушено"). Завершается поэма грозно-величественным заключением (Maestoso, ц. 17) на материале лейттем Полудницы, символизирующим ее мрачное торжество.

С иной творческой задачей столкнулся Дворжак при сочинении третьей симфонической поэмы — "Золотая прялка" ор. 109. Как уже говорилось, баллада Эрбена имеет много черт, сближающих ее со сказкой (в частности, прием повторения, чаще троекратного). Дворжак учитывал эти особенности жанра. Вслед за Эрбеном он дважды "описывает" приезд короля к лесной избушке, трижды — сцену продажи мальчиком — посыльным таинственного справедливого старца — частей золотой прялки, за которые он выкупает у лжекоролевы ноги, руки и глаза Дорнички (ее сводной сестры), трижды — волшебные действия старца, с помощью живой воды возрождающего Дорничку. Наконец, трижды излагает "рассказ" прялки, раскрывающей королю тайну убийства его невесты злой мачехой и ее завистливой дочерью.

Характерная для сказок повествовательная, неторопливая манера дает о себе знать и в подробном музыкальном "описании" образа Дорнички, сцен любовного признания короля и свадебных пиров (особенно первого). Ориентация на жанр сказки проявляется и в стремлении композитора как можно полнее и красочнее передать

атмосферу повествования, полную мрачной таинственности или чудесных превращений, страстной лирики или пышности придворного быта, очарования лесной глуши или блеска воинской доблести. Дворжак еще последовательнее привлекает для этого жанровые характеристики и еще чаще использует инструментальные диалоги, основанные на омузыкаливании поэтического текста, на выразительности речевого интонирования. Все это вместе взятое делает "Золотую прялку" похожей на кантату, в частности на "Свадебные рубашки" самого Дворжака.

Помимо приема "обобщения через жанр" (А. Альшванг), Дворжак использует в "Золотой прялке" принцип лейт- и монотематизма, которые вкуче с другими средствами скрепляют музыкальную ткань произведения. Архитектоника поэмы может быть обозначена как свободно трактованное романтическое рондо с чертами сонатности и с некоторыми признаками функций частей симфонического цикла. При этом отдельные эпизоды имеют сложносоставную структуру, что обусловлено программным содержанием (эпизоды-картины)¹¹. О сонатности свидетельствуют разработочные разделы во втором и пятом эпизодах, а также образно-интонационный контраст между рефреном и лирическим тематизмом первого эпизода, подчеркнутый характерно романтическим тональным сопоставлением (F — A), которое спроецировано на структуру всей поэмы (она конча-

¹¹ Схема композиции: рефрен: *Allegro ma non troppo*, F-dur, 3 частная форма, "А"; переход: с. 8, 2 т. до ц. 3, F-dur; 1-й эпизод: *Larghetto* (с. 9), A-dur, концентрическая форма типа a b c b a; "В"; рефрен: *Allegro ma non troppo* (с. 25), A — F; "А₁"; переход: с. 28, 2 т. до ц. 7; 2-й эпизод (из двух разделов): 1-й раздел: *Allegro. Andante ma non troppo. Larghetto* (с. 29—34), F — A, "В₁" (плюс новый материал); 2-й раздел: *Molto vivace*, с. 35, ц. 9, скерцо, h...As, "С" ("В₁"); рефрен: *Maestoso*, с. 47, ц. 12, C — H, "А₂"; 3-й эпизод: *Adagio ma non troppo*, с. 61, ц. 14, As-dur, "D"; рефрен: с. 68, т. 682—685, As-dur, "А₃"; 4-й эпизод: *Lento, l'istesso tempo, Poco più mosso*, с. 69, ц. 15, E — A, "Е" ("В₁"); рефрен: *Allegro ma non troppo*, с. 81, ц. 19, 3-частная форма, h...E, "А₄", ("А₂"); 5-й эпизод (из двух разделов): 1-й раздел: *Molto vivace*, с. 91, ц. 22, e...H, "С"; 2-й раздел: *Andante ma non troppo*, с. 102, ц. 26, As — A, "D" + "В"; кода: *Allegro ma non troppo*, с. 115, ц. 30, A-dur, "А₅".

ется в ля мажоре). Признаки сходства с сонатно-симфоническим циклом можно видеть в наличии конструктивно оформленного раздела, близкого скерцо, во втором эпизоде.

Главенствующее положение в интонационной структуре поэмы занимает тема короля (рефрен). Она — источник многих жанрово различных тем произведения. Первый раз тема короля звучит в духе охотничьей песни. На мелодию рефрена "ложатся" строки эрбеновской баллады, которые Дворжак вписал в рукопись: "Okolo lesa pole lán, hoj, jede, jede z lesa pán" — "Около леса поля клин, едет там пан без слуги, один":

114 **Allegro ma non troppo**



Из темы рефрена вырастают и другие темы, связанные с событиями жизни короля: мелодии торжественного марша-встречи невесты, свадебной танцевальной сцены, проводов короля на войну и возвращения его из похода. Разные жанровые "облики" в результате вариантов изменений приобретает и танцевальная мелодия из свадебной сцены, выросшая из темы короля. Она звучит как изящная полька или плавный придворный танец, как радостно-ликующий марш или огненный танцевальный вихрь (в коде поэмы). Вариантом главной темы является и мелодия, характеризующая образ злой мачехи. Она примечательна также семантико-интонационным сходством с тем вариантом мотива природы из цикла увертюры "Природа, жизнь и любовь", который символизирует "темный" ее лик:

115 **Più animato**



Жанровый вариант темы короля представляет собой и мелодия зловеще-причудливого скерцо, рисующего убийство Дорнички. Все эти примеры свидетельствуют о мастерстве Дворжака, блестяще владевшего методом жанрово-вариантного преобразования тематизма.

В поэме "Золотая прялка" есть еще две группы тем, играющих важную роль в драматургическом развитии. Одна из них связана с характеристикой старца-волшебника и сценами продажи частей прялки (они лежат в основе 4-го эпизода). Темы эти разнятся по жанровому облику. Характеристику старца Дворжак строит на теме, выдержанной в духе литургического хорала (это тоже вариант темы короля). Ее интонирует группа медных духовых инструментов в сопровождении литавр, что вызвало у Яначка ассоциацию с "ветхозаветными тромбонами".

Сцены продажи золотой прялки основаны на "речевых попевах". Особенно характеристично звучат мотивы солирующей флейты, имитирующие голос ярмарочного зазывалы (в рукописи они подтекстованы словами Эрбена "Kupte, paničko! drahý není, můj otec příliš nevysení: za dvě nohy jest" — "Эй, госпожа, я его продаю: отец назначил цену свою: за две ноги лишь"). Интонации живой речи запечатлены и во фразах-вопросах мнимой королевы. Весь этот раздел поэмы вызвал восхищение Яначка, горячего приверженца метода "речевых попевок", который он блестяще применил в незадолго до того законченной опере "Ее падчерица".

Яначек: "В описанной части сочинения драматическое повествование достигает точности напевных форм речи, разговора; это та ступень драматической правдивости... какой не добивался до сих пор ни один композитор в симфонических поэмах" (цит. по: 102, 341).

И наконец, третья группа тем связана со сферой лирической образности. Две темы из этой группы рисуют прекрасную Дорничку, две другие выражают любовное признание короля и интимный разговор-дуэт во время свадьбы. Обе характерны для лирико-романтической музыки композитора, обе отмечены искренностью чувств, мелодической распевностью, а вторая — страстным вол-

нением, томной негой¹². В обеих (особенно во второй) большую роль играет тонко нюансированная, порой пряная, гармония. Приводим начало первой темы:

116 Poco animato, ma non troppo



"Золотую прялку" упрекали в иллюстративности, точном следовании сюжетным ходам баллады и в несовершенстве формы. При исполнении произведения — еще при жизни Дворжака — в ней делали купюры, которые наносили ущерб и драматургии, и логике композиции. Конечно, форма здесь не так проста, не так легко обозрима, как в других поэмах, но не надо забывать о жанровом своеобразии "Золотой прялки", об эпической широте музыкального повествования, обусловленной особенностями народных сказок. И если лишить поэму характерных для сказки деталей описания, она потеряет в своем очаровании и богатстве красок. Не надо забывать также, что, сочиняя "Золотую прялку" (и другие поэмы), Дворжак прекрасно сознавал, что "Букет" Эрбена со школьной скамьи знаком каждому чеху и наряду с "Маем" К. Г. Махи и "Бабушкой" Б. Немцовой принадлежит к любимейшим образцам отечественной литературы. Что же касается иностранного слушателя, то если ему дать в руки программу (или текст баллады, как это сделано в печатной партитуре), то он прекрасно поймет содержание, тем более что музыка Дворжака ясно и образно передает его.

Тем не менее Дворжак, всегда заботившийся о форме реализации своих художественных замыслов, соединил "усилия" разных композиционных приемов, чтобы

¹² Второй любовный "дуэт" короля и его невесты построен на материале первого. О. Шоурек усматривает в этом психологический изъян. Думается, это несущественно, потому что "Золотая прялка" — сказка, а не психологическая драма. Кроме того, введение нового материала в этот раздел привело бы к пестроте и дробности.

придать произведению внутреннее единство (имеются в виду элементы моно- и лейтмотивизма, логика композиции и тональных отношений — см. схему на с. 479). Конечно, такие сочинения, как "Золотая прялка" (с последовательно сюжетной программой), нелегки для восприятия при первом прослушивании. Но если человек даст себе труд вслушаться в поэму Дворжака, вникнуть в ее "тайны", он получит удовольствие не только от самой музыки, захватывающей красотой и богатством фантазии, мастерством тематической работы и разнообразием тембровых звучаний, но и от познания ее структуры.

Четвертая поэма, импульсом к возникновению которой послужило творчество Эрбена, — "Голубок" оп. 110.

По мнению чешских ученых, баллада "Голубок" принадлежит к классическим образцам национальной поэзии. Ей присущи глубина содержания, совершенство формы, тонкое проникновение в поэтику народного творчества, скупое, но весьма выразительное и психологически точное раскрытие сюжета, образов действующих лиц и их переживаний.

Молодая вдова хоронит мужа. Вскоре она встречает красивого панича, который предлагает ей руку и сердце. Через месяц после смерти мужа она справляет свадьбу с паничем. Но нет ей счастья. Угрызения совести — ведь она отравила первого мужа — мучат ее. Она приходит на могилу мужа. Здесь жалобно воркует голубок¹³. Тоскливый голос голубка пронзает ей душу. В отчаянии женщина бросается в реку. Имя ее как самоубийцы покрывается вечным проклятием.

Дворжак в основном сохраняет содержание баллады, внося, как и в других случаях, некоторые новые штрихи и дополнения. Так, уже в самом начале он намекает на вину вдовы¹⁴, вводя в среднюю часть похоронного

¹³ "В славянских народных песнях и преданьях, — пишет в примечании к балладе Эрбен, — часто рассказывается о том, что душа покойника или прощенного грешника после смерти принимает подобие белой голубицы" (36, 285).

¹⁴ Эрбен рассказывает о преступлении вдовы лишь в сцене свадьбы.

шествия тему проклятия и таким образом показывая неискренность ее горя. И второе: проведя убийцу через страдания и смерть, композитор прощает ее, снимает с нее вечное проклятие, завершая поэму искупительно-просветленным эпилогом.

Композиционное решение поэмы отличается сжатостью и стройностью. Форму "Голубка" можно определить как обрамляемую контрастно-составную с монотематическим принципом темообразования¹⁵.

Музыкальное зерно поэмы — "мотив проклятия", как назвал его в эскизах Дворжак (его можно назвать также мотивом угрызений совести). Он составляет основу всех других жанрово разнообразных тем поэмы. Картину погребального шествия Дворжак рисует с помощью примет похоронного марша. Музыку *Andante* отличают сосредоточенно-сдержанный печальный характер, сумрачный тональный колорит (до минор), четкая ритмическая поступь¹⁶. Вот как звучит тема погребального шествия:

117 [Andante, marcia funebre]



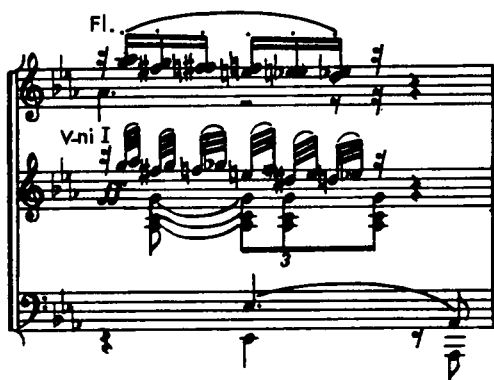
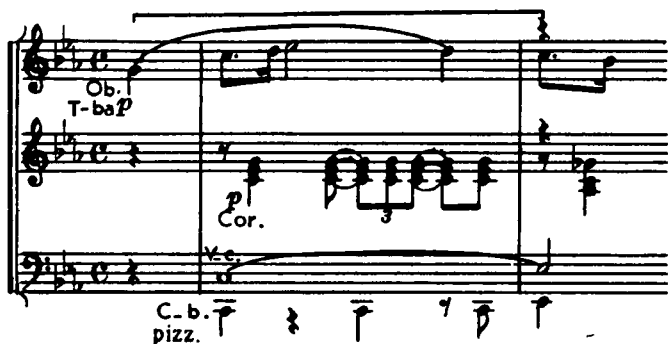
¹⁵ Схема композиции: "А" (трехчастная форма: "а" — *Andante*, *marcia funebre*, *c-moll*; "b" — *Allegro*, *A-dur*; "a+b" — *Andante*, а — В — b — H; "В" (сложная трехчастная форма: I ч. — *Andante*, с. 18, C — H — C; II ч. — *Un poco meno mosso*, с. 42, As — H — As; III ч. — с. 45, ц. 14, C-dur; кода — *Allegretto grazioso*, с. 80, C-dur); "С" (разработка на материале "А", *Andante*, с. 61, ц. 17); "А₁" (*Andante*, с. 70, ц. 20, *c-moll*); кода (*Piu lento*, с. 77, с — C).

¹⁶ А. Сихра отмечает, что по характеру этот марш напоминает народную деревенскую музыку, сопровождающую похороны (см.: 98, 90).

Большую выразительную роль играет здесь тональное развитие. С его помощью Дворжак передает тончайшие оттенки настроения: скорбно-сосредоточенный до минор сменяется примирительно-возвышенным ре-бемоль мажором (в первом периоде), патетический до-диез минор приводит к спокойному ре мажору (во втором периоде). Следующая далее "моравская модуляция" (D — c) подчеркивает, как в народных песнях, важный смысловой момент: появление темы проклятия. На этой теме построен, как уже говорилось, средний раздел марша. Суровый, непреклонный характер темы проклятия подчеркнут рельефным мелодическим рисунком (активный квартовый скачок, короткий подъем к III ступени и нисходящее движение, в котором выделяется целотонный оборот: ре — до — си-бемоль — ля-бемоль), ладотональным колоритом (натуральный до минор), четким пунктирным ритмом с выразительной синкопой, оттеняющей наиболее характерную (III) ступень лада, напряженной гармонической структурой (I — $ув\frac{6}{5}$

на VI_н), тембром трубы и тревожным сопровождением (синкопированные созвучия валторн, отрывистые аккорды струнных и мерные удары тарелок и барабана). Правда, здесь тема звучит пока еще мягко, отдаленно, как затаившийся в глубине души голос совести. Проведению темы сопутствует характерный контрапункт у скрипок и флейт, изображающий рыдания вдовы. Впечатления искусственности, фальши Дворжак достигает тем, что свойственные плачу, причитанию нисходящие секундовые обороты делает восходящими, излагает их в необычно быстром темпе и "судорожном" ритме (партия скрипок). Флейты же — с их холодноватым тембром — играют в это время хроматически нисходящую фразу параллельными секундами¹⁷. Все это вместе взятое придает мелодии "плача" гротескный оттенок:

¹⁷ Дворжак — Яначку (7 марта 1898 г.): "Это последование диссонансов в полутонах должно обозначать плач вдовы или, лучше, всхлипывание" (39, IV). Как и в первой части, здесь важное значение имеет тональное движение, направленное к омрачению общей атмосферы: c



Реприза марша драматизирована. Она подготавливает кульминацию всей первой части поэмы — грозно-повелительное звучание темы проклятия у тромбонов, которое воспринимается как предостережение, намек на грядущее возмездие. Тему погребального шествия Дворжак трактовал также как характеристику вдовы, что подтвердится позже, в эпизоде встречи ее с паничем. До этого, однако, композитор знакомит слушателей с самим паничем. Он обрисован бодрой, беспечно-веселой мелодией, "говорящей" о его самоуверенности и шеголеватости. И по общему характеру, и по некоторым особен-

ностям строения тема панича близка чешским народным песням-танцам:

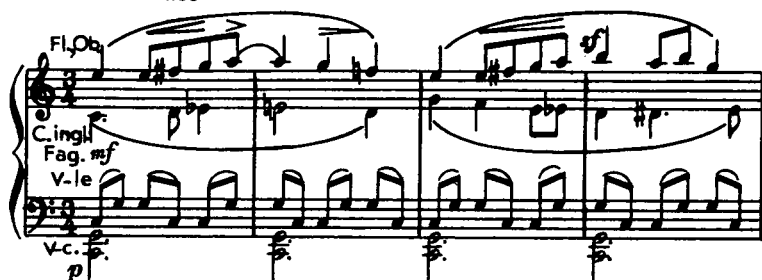
119

Allegro



"Сцена" встречи вдовы с паничем построена как миниатюрный диалог (*Andante. Tempo I*). Он отличается тонкими психологическими контрастами и одновременно акварельной прозрачностью и изяществом красок. Скорбная мелодия похоронного марша (образ печальной вдовы), хотя и изложена в миноре, благодаря тембру виолончелей и по-вагнеровски чувственной гармонии приобретает томно-страстный характер. К теме панича (флейта соло) Дворжак добавляет еще одну плавную фразу (гобой, вариант ключевого мотива), которая звучит как нежное признание.

Эпизод, рисующий свадьбу (*Molto vivace*), — один из превосходных примеров художественной стилизации праздничного деревенского быта. Уже самое начало — звонкие фанфары труб и тромбонов, мощные унисоны струнных, овеянные духом древнеславянской старины (варианты мотивов из темы панича), стремительно взлетающие мотивы деревянных духовых (с флейтой пикколо) — создает празднично-приподнятое настроение, атмосферу свадебного пира, где царят оживление, веселый шум, суматоха. Созданию такой атмосферы способствуют также солнечный до мажор, ритмическая живость (чередование 2/4 и 3/4), блестящее оркестровое звучание. Национально своеобразна и мелодия веселого танца (как и другие темы, она выросла из мотива проклятия). Свидетельство тому — лидийская кварта (типичная для моравского и словацкого фольклора), ход от VII ступени к V (через VI), синкопа на грани тактов, периодичность строения (двутакты). В известной мере имитирует звучание народных оркестров и фактура ("волыночные" квинты, трехдольное остинато у арфы и бубна).



В народном духе выдержана и вторая, радостно-энергичная мелодия танца с типичным для моравской и словацкой танцевальной музыки трехтактовым строением.

Яркий контраст образует средняя часть свадебной сцены — изящный пленительный вальс. Задушевная и вместе с тем грациозная мелодия вальса — образец страстно-нежной любовной лирики Дворжака — соединяется с варьированной мелодией волынщика (с лидийской квартой) и распевным контрапунктом виолончелей, создавая кружево мелодических узоров. Сжатая реприза веселого танца переходит в *Allegro grazioso*, выполняющее двойную функцию: оно завершает сцену свадьбы и служит своего рода интермеццо, связывающим ее со следующим этапом драмы. *Allegretto grazioso* — миниатюрные вариации на измененную тему проклятия. Хроматическая линия сопровождающих голосов и "изломанность" гармонии вносят в спокойную мелодию нотки тревоги и скрытой печали, словно намекая на непрочность счастья молодой женщины.

Следующий этап повествования (*Andante*, ц. 17) — сжатое изложение трагической развязки. Первенствующее значение здесь имеет тема проклятия. Она звучит мрачно, грозно-повелительно, символизируя неумолимый суд совести. В дальнейшем Дворжак применяет диалогическое изложение, сопоставляя искаженный мотив проклятия и жалобную, просительную мелодию, выросшую из той же темы. Большую роль играет тут и

мотив голубка, жалобно воркующего на могиле мужа и "пронзающего душу" преступной женщины. Драматизм ситуации подчеркнут интенсивным тональным движением (с — cis — d — es), на вершине которого грозно и неумолимо звучит мотив проклятия у труб и тромбонов. Этот момент, фиксирующий гибель героини, создает смысловую арку с кульминацией в первой части, где проведение того же мотива у тромбонов предвещало ожидающее преступницу возмездие. Завершает поэму эпилог. Вновь появляется тема похоронного марша (Andante, сжатая реприза первой части). Она звучит хотя и печально, но в более мягких, приглушенных тонах. Постепенный подъем мелодии, прояснение и потепление колорита — тембрового и ладотонального — вносят в музыку умиротворение и покой. Еще на миг появится тема проклятия, сначала сумрачно звучащая у фаготов и валторн, а затем отдаленно, без угрозы — у виолончелей. "Как ни велика вина женщины, она заслуживает все же прощения", — слышится в патетически взволнованной мелодии скрипок, раздающейся в ответ теме проклятия.

Поэтому после краткого реквиема (тема проклятия в духе похоронного шествия; *Piú lento*, до минор), так просветленно и примирительно звучат и хорал деревянных инструментов, и "голос" голубка, потерявший прежнюю гармоническую остроту.

Если суммировать сказанное о симфонических поэмах Дворжака на сюжеты баллад Эрбена, то можно констатировать, что композитор успешно реализовал свой замысел: создал высокохудожественные национально-самобытные образцы эпической программной музыки, своего рода музыкальный *pendant* балладам Эрбена. Глубоко народный дух этих поэм сразу почувствовал Яначек, назвавший поэмы "самыми чешскими из всех его сочинений" (см.: 102, 346).

Программу пятой симфонической поэмы — "Богатырская песнь" ор. 111 — Дворжак изложил в одном из писем.

Дворжак — Гиршфельду (29 ноября 1898 г.): "Мне приходил на ум, естественно, скорее герой духа, художник. Он обрисован, думаю, уже в первой теме. Это

энергия, решимость и сила [...] Со второй темой в b-moll (Adagio, quasi Marcia)¹⁸ вступают боль, стенания и т. п. С Des-dur — надежда, утешение. Потом — первая схватка. С E-dur (на 2/4) — новые радости и надежда на счастливое будущее. И в завершение — буря и, наконец, победа идеи” (39, IV).

Программный замысел, сформулированный Дворжаком, вполне приложим и к его собственной творческой биографии: композитор извещал немало трудностей и невзгод, горечи и ударов судьбы, прежде чем его гений победил и достиг мировой славы. И еще: ”Богатырская песнь” — последнее инструментальное произведение Дворжака, и не исключено, что композитор хотел подвести итоги, окинуть взором пройденный путь в том жанре, который на протяжении стольких лет был ему близок и с которым теперь он прощался.

Подобно многим сочинениям этого жанра, ”Богатырская песнь” — одностая крупномасштабная композиция поэзного типа, в которой черты свободно трактованного сонатного аллегро переплетаются с признаками симфонического цикла¹⁹.

Драматургия поэмы основана на противопоставлении, развитии, а затем сближении контрастных по характеру тем главной партии, приобретающих в конце празднично-монументальный характер. Первая, мужественно-волевая тема главной партии — типичный образец дворжаковского героического тематизма — близка

¹⁸ В партитуре — Poco adagio, lacrimoso.

¹⁹ Схема композиции. Экспозиция: ГП: 1-я тема. Allegro con fuoco, b-moll; 2-я тема. Poco adagio, lacrimoso, b-moll, с. 11; ПП: 1-я тема. In tempo, Des-dur, с. 23, ц. 7; 2-я тема. In tempo, Des-dur, с. 31, ц. 9, ЗП: Più animato, Des-dur, с. 39. Разработка: 1-й раздел: Allegro con fuoco, B-dur, с. 41, ц. 12; 2-й раздел (эпизод-скерцо): Allegretto grazioso, E-dur, с. 45, ц. 14; 3-й раздел: Un poco più mosso, а, С, А, с. 69, Реприза: ГП: 1-я тема. Allegro con fuoco, b-moll, с. 71. Новый раздел (финал), B-dur. Его краткая схема: А — В — А₁ — В₁ — А+В — А₂ (кода), где А — танцевальный вариант 1-й темы ГП, В — вариант 2-й темы ГП в ритмическом увеличении. — О признаках симфонического цикла свидетельствует включение в разработку эпизода, напоминающего скерцо, а также совмещение функций репризы и финала в последней части поэмы.

музыкальной характеристике Отелло из одноименной увертюры (см. пример 786 на с. 332):

121 **Allegro con fuoco**



В дальнейшем она становится объектом интенсивных вариантных преобразований, меняя также свой жанровый облик. Так, в разработке она образует фундамент скерцозного эпизода, овеянного духом чешской песенно-танцевальной музыки (может быть, это знак тесной связи героя поэмы с родной почвой, дарящей ему "новые радости и надежду"?). А в репризе-финале та же тема приобретает то маршевый, то танцевальный характер, то различные оттенки празднично-фанфарной музыки.

Вторая тема главной партии, идущая в том же сумрачном си-бемоль миноре, полна душевной скорби и страдания. Но именно она в финале полностью переопределяется, становясь величественной, спокойной и олицетворяя тем самым победу героя над горестями и невзгодами:

122 **Poco adagio, lacrimoso**



Яркий контраст вносят в музыку экспозиции темы побочной партии. Первая из них воплощает образ "надежды, утешения". Вероятно, поэтому композитор изложил тему в ре-бемоль мажоре, вложив ее "в уста" насыщенно, но мягко звучащих валторн (вспомним мотив увещевания из "Водяного"!):



Вторая тема побочной партии (в той же тональной окраске) создает светлый пасторальный образ²⁰, символизирующий, возможно, единение героя с природой, которая приносит душевное успокоение и радость. (В этом тоже видятся автобиографические черты.)

В отличие от тем главной партии, первая (основная) тема побочной партии не подвергается радикальным изменениям; это нечто постоянное, живущее в душе художника. Примечательна в этом смысле ее дальнейшая судьба. Если в разработке ее варианты дважды возникают в светлой тональной окраске — как луч надежды и радостного предвкушения конечного торжества (см. с. 54, партия скрипок, ми мажор и с. 62, партии деревянных духовых, до мажор), — то в репризе она "за ненадобностью" совсем не появляется.

Праздничный финал с характерно дворжаковской энергично-танцевальной темой органично завершает эпический сказ о судьбе славянского художника, благодаря таланту и целеустремленности достигшего славы и почета.

"Богатырская песнь" — произведение высоких художественных достоинств, образец блистательного композиторского мастерства — достойно венчает путь Дворжака-симфониста. И не только.

²⁰ Поначалу, правда, легкая свирельная тема флейты прерывается жалобными интонациями-зовами, напоминающими ключевой оборот мотива природы из цикла дворжаковских увертюр.

Бэлза: "Это — как бы симфонический эпилог, завершающий последние десятилетия девятнадцатого века, ознаменовавшиеся созданием чешской музыкальной классики" (2, 413).

Симфонические поэмы Дворжака обогатили новыми гранями чешский программно-эпический симфонизм, продолжив линию, начатую Фибихом ("Забой, Славой и Людек") и Сметаной ("Моя родина"). Поэмы Дворжака внесли свой, национально своеобразный вклад и в европейскую литературу программно-симфонического жанра, основоположниками которого были Лист и Берлиоз. По типу программности, по живописности и меткости звуковых характеристик, по яркости и выразительности оркестрового письма эти сочинения Дворжака сходны с произведениями таких его современников, как Римский-Корсаков и Р. Штраус, и являются типичными образцами романтического симфонизма конца XIX века.

Глава XIII

Оперы-сказки ("Черт и Кача", "Русалка")

Девятое музыкально-сценическое произведение Дворжак писал с большим увлечением, и это сказалось на сроках работы: эскизы I акта были готовы за шесть дней, а на всю оперу ушло около десяти месяцев¹.

Текст комической оперы "Черт и Кача" принадлежал перу начинающего литератора, учителя по профессии Адольфа Венига, который получил за него первую премию на конкурсе оперных либретто из чешской жизни. К Дворжаку либретто попало через Ф. Л. Ригра, ибо сам Вениг не решился предложить его маэстро. В основу либретто Вениг положил народную сказку о незаданчивом черте, образ которого нередко встречается в чешском эпосе. К сказке этой не раз обращались чешские писатели. Впервые ее литературно обработала Б. Немцова (1845), затем по ее мотивам написал пьесу "Черт на земле, или Черт и Кача" Й. К. Тыл (1850). Либреттист Дворжака опирался на сказку Немцовой (главные сюжетные ходы; отличие — замена Князя Княгиней) и на "Балладу о бедном дьяволе" Л. Квиса

¹ Первый набросок (тема хора крестьян) был сделан 5 мая. I д.: эскизы — 5—14.V, партитура — 17.V—1.VII; II д.: эскизы начаты 12.VII (дата окончания неизвестна), партитура — 1.VIII—29.IX; III д.: эскизы — 14.X.1898—29.I.1899, партитура — 6.XII.1898—5.II.1899; увертюра — 13—27.II.1899. Клавир оперы — 6.III—12.IV.1899 — сделал сам Дворжак, но без вокальных партий, которые затем вписал по партитуре переписчик.

(1883; описание престольного праздника и история путешествия Качи в ад).

Несмотря на недостатки литературного стиля (О. Шоурек отмечает "довольно сухое изложение сказки"; 101, IV, 62), либретто Венига обладает и несомненными достоинствами. В нем есть три главных, рельефно очерченных персонажа (Йирка, Кача и черт Марбуэль) и в целом удачная драматургия. Главным героем Вениг сделал пастуха Йирку — смелого, находчивого и доброго парня, родного брата таких персонажей славянских сказок, как чешский Гонза, русский Иванушка или болгарский хитрый Петр. Йирка сродни и некоторым литературным героям славянских писателей — пушкинскому Балде и гоголевскому Вакуле.

Удачен в либретто и образ Качи² — "сварливой и языкастой до ужаса" деревенской девушки, не уроды, но и далеко не красавицы. Главная же находка Венига — страсть Качи к танцам. Это свойство ее натуры импонировало и Дворжаку, не преминувшему обыграть его в музыке. И Йирка, и Кача — колоритные типы, сочетающие в себе реальные и сказочные черты, олицетворяющие бесстрашие, сообразительность и жизнерадостность чешских крестьян. Колоритна и фигура Марбуэля, впервые предстающего в облике щеголеватого и обходительного охотника, а затем — черта-бедолаги.

К позитивным сторонам либретто стоит отнести и удачное "распределение" мест, обстановки действия, в каждом акте разных, дающих благодарный материал для фантазии композитора, режиссера и художника (деревенский трактир, преисподняя, аристократический замок).

Драматургия либретто основана на переплетении и развитии двух главных линий: конфликта между Качей, Йиркой и представителями ада и между Йиркой (корифеем народа) и господами. Завязка обеих линий происходит в I акте, когда управляющий выгоняет Йирку с работы, а черт Марбуэль обманом увлекает Качу в ад.

² Слово "Káča" имеет два значения: гусыня, дура и кубарь, юла, волчок. В либретто Кача — и имя, и характеристика внешнего облика героини, ее громоздкости и угловатости.

Кульминация этого акта — сцена, где Марбуэль с Качей проваливаются в преисподнюю. Вслед за ними туда отправляется Йирка, тронутый горем Качиной матери. Во II акте конфликт Качи с чертями достигает апогея. Не зная, как отделаться от досаждающей ему девушки, Марбуэль обращается за помощью к Йирке. Посоветовавшись, они решают "сыграть" на любви Качи к танцам. Продолжается здесь и развитие линии "Йирка — черти" и "Йирка — господа". Хитрый парень намеревается использовать Марбуэля в конфликте с управляющим. Марбуэль, видя готовность Йирки помочь ему в выдворении Качи, предлагает пастуху сделку: ночью, когда по велению Люцифера он придет устрашать управляющего, Йирка "прогонит" черта и за "спасение" получит с управляющего мешок золотых. Сказано — сделано³. Пастух приглашает Качу на польку и в разгар танца выводит ее за ворота ада. В III акте происходит развязка обоих конфликтов: Йирки с управляющим и крестьян с Княгиней. И здесь пастуху помогает смекалка. Княгиня, видевшая во сне, что за бессердечное отношение к своим подданным ее ждет "геенна огненная", просит Йирку спасти ее. Пастух обещает, но с условием, что она отменит барщину. Напуганная Княгиня сразу подписывает указ. Теперь остается разыграть черта. Когда Марбуэль, выполняя приказ Люцифера, приходит за Княгиней, по знаку Йирки в комнате появляется Кача: вид ее вызывает у черта такой ужас, что, забыв о поручении, он поспешно ретируется. Благодарная Княгиня, решившая отныне быть "матерью своему народу", назначает Йирку первым советчиком и одаряет Качу, которую пастух представляет своей помощницей, домом и деньгами. Собравшиеся крестьяне славят Княгиню и Йирку. Итак, Венигу удалось выразить в либретто главное: дух и идею народной сказки, в которой смелый и находчивый крестьянский парень сумел обхитрить черта и добиться облегчения участи своих односельчан.

³ О том, что сделка с Марбуэлем была разыграна как по нотам, зритель-слушатель узнает из разговора Княгини с горничной в начале III акта.

По музыкальной композиции "Черт и Кача" отличается от предшествующих комических опер Дворжака. В ней последовательно проведен принцип сквозного развития. В этом смысле опера, подобно некоторым своим современницам ("Фальстаф" Верди), приближается к музыкальной драме. Каждый акт в "Черте и Каче" строится как одна развернутая сцена, в которой, непринужденно сменяя друг друга, чередуются речитативные (они преобладают в опере) и песенно-ариозные, хоровые и танцевальные эпизоды. Нет здесь и развитых ансамблей, характерных для жанра оперы-буфф⁴. Их место заняли диалоги (диалогический принцип применяется и в хоровых эпизодах, что придает им живость и естественность). Законченных вокальных номеров в опере немного, и они органично включены в общий поток музыкально-сценического развития.

Сквозное развитие в "Черте и Каче" осуществляется с помощью системы лейтмотивов, носителем которых выступает прежде всего оркестр. Опираясь на вагнеровский принцип, Дворжак применяет его по-своему. Особенность ведущего тематизма "Черта и Качи" — многозначность некоторых лейтмотивов, связанных с несколькими персонажами или с персонажем и касающимися его событиями, идеями, явлениями.

Развитие музыкальной фабулы в опере зиждется на контрастном взаимодействии трех интонационных сфер, рисующих основные группы действующих лиц: крестьян, обитателей ада и господ. При этом в характеристике крестьян и чертей есть черты сходства; это обусловлено опорой Дворжака на народную сказочную традицию, для которой типично переплетение и взаимодействие реального и фантастического, жизненных и выдуманных персонажей, взгляд на обитателей ада как на союзников народа в их конфликте с господами.

В первой интонационной сфере лидирует тема Йирки. Эта бодрая и энергичная маршевая тема проникнута духом народной самобытности:

⁴ Единственное исключение — конец диалогической сцены Качи и Марбуэля во II акте, переходящей в дуэт (всего 11 тактов!).

124 *Tempo di Marcia*

Тема сопровождает Йирку во всех актах, видоизменяясь в соответствии со сценической ситуацией и настроением героя. При этом варьируются не только ее мелодические контуры, ритмика, тембровое и гармоническое одеяние, но и жанровый облик. Помимо маршевого облика, тема Йирки порой приобретает песенно-лирический или скерцозный характер (см. с. 102, 108, 197—198 клавира⁵). В I акте маршевая тема Йирки имеет и более широкое значение — собирательного образа веселящихся крестьян.

Из темы Йирки вырастают и некоторые другие лейтмотивы оперы (в этом смысле она несет монотематические функции). Это лейтмотив Качи, отмеченный живостью и большей гармонической остротой:

125

Allegro vivace e molto appassionato

Ob., V-ni



Это также три мотива, связанные логически-смысловым родством: мотив проклятия крестьянами жестокосердных господ (появляется в рассказе черта-привратника о миссии Марбуэля), мотив неминуемого наказания их (экспонируется в грозном звучании труб и тромбонов в том же II акте, когда Люцифер расспраши-

⁵ Ссылки даются на издание: Dvořák A. Čert a Káča. — Praha, 1944.

вает Марбуэля о "деяниях" княгини и ее управляющего) и мотив торжества Йирки, добившегося освобождения крестьян от барщины (его радостно-победный характер подчеркнут фанфарным тембром валторн, восходящим целотонным оборотом и светлой ладотональной окраской: С — Е). В первую интонационную сферу входит и мелодия волынщика — типичный образец народных инструментальных наигрышей:

126 Allegro ma non troppo



Как и тема Йирки, она не только варьируется, неоднократно возникая в I акте, но и становится основой других тем, составляющих компонент обобщенной характеристики крестьян. Из нее вырастает, в частности, тема вальса, в процессе варьирования расцвечивающаяся тонкими, даже чересчур изысканными для деревенского танца тонально-гармоническими красками (с. 46 и далее).

Вариант мелодии волынщика Дворжак вкладывает также в уста Качи, когда она, обманом попав в ад, нещадно ругает Марбуэля. И наконец, на мелодии волынщика строится "сюита" танцев чертей во II акте. Здесь она выступает в пяти мелодико-ритмических вариантах, являя собой наглядный пример "родства" реальных и фантастических героев, веселящихся на "один манер" (см. с. 164, 166, 167, 168 и 169 клавира).

Вторую интонационную сферу образуют лейтмотивы, характеризующие мир преисподней и ее обитателей. Отличительная черта этой группы тем, также отражающая особенность народно-сказочного мышления, — сочетание причудливо-фантастических и шутливо-комических образов и красок. К первым относится лейтмотив

ада — главный "персонаж" бесовского мира. Ему присущи характерные для такого рода образов интонационные приметы: угловатость мелодического рисунка (построен по тонам уменьшенного септаккорда), острота гармонии (уменьшенный септаккорд) и тембрового колорита (медные духовые)⁶. Обобщенный смысл лейтмотива подчеркнут тем, что на его интонациях и гармонии звучат упоминания разных действующих лиц о черте (как символе преисподней).

Мотив часто сопровождает Марбуэля — представителя ада, посланного с поручением на землю. Он и экспонируется в тот момент, когда Марбуэль появляется в корчме после слов Качи "я сейчас пошла бы танцевать хоть с самим чертом"⁷:



У Марбуэля есть и свой лейтмотив, интонационно (через интервал тритона) связанный с мотивом ада⁸. Он звучит настороженно-вкрадчиво:



⁶ Иногда лейтмотив ада диатонизируется. Например, когда Марбуэль приходит за княгиней (III акт), он выстроен по тонам минорного трезвучия, но звучит не менее сурово и мрачно, ибо это тоника ля-бемоль минора (с. 232 клавира). Диатонический (и ритмически измененный) вариант мотива ада возникает в оркестровом вступлении к ариозо Марбуэля (с. 92).

⁷ Поскольку в советском издании (М., 1956, русский текст С. Михалкова) допущены неточности в переводе, а в конце и смысловые расхождения с оригиналом, автор книги всюду приводит свой (прозаический) перевод чешского текста.

⁸ Иногда очертания мотива Марбуэля смягчаются: тритон заменяется квартой, секстой, терцией. Этим, возможно, подчеркивается двуликость героя, выступающего то как реальное лицо (охотник), то как черт.

Нередко Марбуэлю сопутствуют оба мотива — ада и его собственный. Остроумный тематический синтез — мотива Марбуэля и диатонического варианта лейтмотива ада — представляет собой тема верховного черта Люцифера. Она носит пародийный, комически-важный характер, что подчеркнуто ритмикой, акцентировкой и тембром флейты пикколо:

129 *Allegro ma non troppo*



В шутливо-пародийном духе звучит и фанфарная тема труб, сопровождающая слова Марбуэля о веселой жизни в "красном замке" (с. 95). С миром преисподней связана также тема, проходящая в оркестре во время рассказа Марбуэля о "красном замке". Радиус ее действия более узкий — она возникает еще один раз, в оркестровом вступлении ко II акту.

Из "лагеря" господ в опере появляется только княгиня. Ее характеризует мечтательно-грустная мелодия, звучащая во вступлении к III акту, а затем в оркестровом сопровождении к ее арии:

130 *Andante cantabile*



В дальнейшем, в соответствии с изменившейся сценической ситуацией, тема эта приобретает иной характер: сдержанно-строгий, когда княгиня собирается объявить свое решение об отмене барщины (с. 211 клавира), или радостно-ликующий, фанфарный, когда Йирка спасает ее от наказания (с. 237).

Помимо лейтмотивов, действующие лица оперы имеют развернутые вокальные характеристики, основанные на распевной декламационной мелодике, чутко от-

ражающей интонационные нюансы и акцентировку чешской речи, смысловые и эмоциональные "модуляции" в тексте⁹. (Иногда Дворжак пользуется и характерным для комических опер речитативом *secco*, например, в партии Марбуэля.) Один из примеров — вокальная партия Качи. Если в I и II актах в ее высказываниях преобладают попевочно-речевые обороты и интонации или скороговорка, то в конце оперы, в коротком монологе, где она радуется подаркам княгини и предвкушает "поток" женихов, мелодика ее партии становится плавной, распевной и даже задумчиво-мечтательной (в частности, на словах "как если бы я была самой красивой девушкой в деревне"):

131

Кача



И наконец, характеристика некоторых действующих лиц содержит и более завершенные номера. К ним относится песня Йирки в I акте. Ее грустная мелодия выдержана в духе народной лирико-пасторальной песни:

132 *Andante*



⁹ Опора на интонационный строй чешской речи, так же как и на песенно-танцевальный фольклор, придает музыке оперы национально-своеобычный колорит.



Мелодия эта имеет и обобщенное значение — образа тягот и невзгод крестьянской жизни. Свидетельство тому — появление ее ключевого мотива в тот момент, когда Йирка напоминает княгине о ее жестоком отношении к крестьянам (с. 202 клавира, партия оркестра). Большая ария входит в характеристику княгини (начало III акта; Вениг дописал ее текст позже, по просьбе Дворжака). Введение ее в оперу обусловлено, вероятно, желанием частично восполнить недостаток лирики в опере, а также данью традиции — европейские композиторы нередко использовали развернутые арии для характеристики персонажей из аристократического мира. Подобные арии можно встретить не только в больших историко-романтических операх ("Вильгельме Телле" Россини или "Немой из Портичи" Обера), но и в комических (например, в "Свадьбе Фигаро" Моцарта).

Колоритным фоном для комедийной интриги служат в опере хоровые и танцевальные эпизоды. В I акте с их помощью Дворжак создает зарисовку праздничного деревенского быта, с какими можно встретиться и в других его операх, и в сочинениях иных жанров, а также в операх соотечественников Дворжака, написанных на сюжеты из деревенской жизни ("Проданная невеста" Сметаны, "В колодце" Блодка, "Микулаш" Роскошного, "Старый жених" Бендла). В хоровых эпизодах, основанных на декламационной или песенной мелодике, с большой живостью и непринужденностью запечатлена атмосфера деревенских праздников с их веселой болтовней, пересудами, мгновенной реакцией на все происходящее.

Танцевальная "сюита" I акта включает, помимо упоминавшегося очаровательного вальса, также польку и темпераментную скочну. Две последние (их танцуют Кача с Марбуэлем) построены на лейтмотиве Марбуэля.

Особенно своеобразна мелодия польки — подчеркнутыми скачками, придающими музыке угловато-гротескный характер (в дальнейшем она нередко сопровождает посланца ада)¹⁰.

В создании атмосферы действия велика также роль оркестровой партии, в частности чисто инструментальных эпизодов — увертюры и интродукций к отдельным актам. Увертюра не только вводит в атмосферу предстоящих сценических событий, но и знакомит с музыкальными характеристиками героев, с расстановкой сил и общей линией сюжета. Она написана в форме сонатного аллегро со вступлением, эпизодом в конце разработки и зеркальной репризой, выполняющей также функцию коды. Вступление открывается идиллически-светлой заставкой (лейтмотив княгини и ключевой мотив лейттемы Йирки), за которой следует более развитое построение, основанное на материале музыкальной характеристики Йирки (мелодия его песни и лейттема). Экспозиция (*Allegro*, с. 15 клавира) строится на двух темах, характеризующих противостоящие силы: крестьян (главная, быстрая, подвижная тема, выросшая из мелодии Йиркиной песни) и господ (побочная тема, основанная на лейтмотиве княгини). В эпизоде (*Allegretto*, с. 20) экспонируются образы фантастического мира: мотивы "дьявольской" польки и Марбуэля и варьированная тема Люцифера. Реприза-кода открывается побочной темой, звучащей как торжественные фанфары. И она, и следующая далее главная, радостно-оживленная тема предвещают благополучную развязку действия¹¹.

Интродукции к отдельным актам настраивают внимание слушателей на предстоящие события и готовят их

¹⁰ Примечательная деталь, свидетельствующая о тонкой интеллектуальной работе композитора: "дьявольская" полька звучит во II акте в тот момент, когда Йирка выводит Качу из ада, но здесь (ведь ее танцуют реальные персонажи — крестьяне!) она превращается в простодушно-непритязательный деревенский танец (см. с. 174 клавира).

¹¹ Тональный план увертюры: вступление — *Fis — fis*, ГП — *fis*, ПП — *A*, эпизод — *c-moll*, реприза-кода — *Fis*. Следует обратить внимание на тритоновое соотношение тональностей, характеризующих реальный и фантастический мир.

к встрече с персонажами, участвующими в данном акте. Так, в интродукции к I акту мы слышим и таинственно-настороженные мотивы (намек на появление Марбуэля), и радостно-оживленную музыку (маршевая тема Йирки и наигрыш волынщика), подготавливающую картину деревенского гулянья.

Интродукция ко II акту рисует образ преисподней, где под огромными котлами черти поддерживают вечный огонь. Оркестровая фактура вступления (непрерывное фоновое движение, "прорезаемое" короткими, остро звучащими мотивами "красного замка" и Марбуэля) близка красочно-живописным приемам импрессионистов. На вершине фактурно-динамического нарастания тромбоны скандируют восходящую целотоновую последовательность¹². Оттеняющий контраст бесовским образам создает тема Йирки, данная в мягком лирическом освещении (Des — E); она также намекает на скорое появление пастуха в аду.

Наконец, интродукция к последнему акту вводит слушателя в совершенно иной мир — мир аристократической усадьбы. Для его характеристики Дворжак использует полонез, символизирующий блеск светской жизни. Однако — в соответствии со сценической ситуацией — музыка полонеза лишена парадности, чеканности и остроты ритмики, динамической яркости. Проникнутый благородным изяществом, написанный тонкими, акварельными красками (струнные, деревянные духовые инструменты и арфа), полонез звучит мягко и приглушенно, словно сквозь дымку грустных воспоминаний. Лишь на короткий миг — в кульминации — музыка полонеза наполняется блеском и мощью звучания (с. 181 клавира).

Интродукция не только подготавливает появление нового персонажа (княгини) и ее исповеди (арии), но и предвосхищает дальнейшее развитие событий. Об этом говорят грозный лейтмотив наказания, мотив преисподней и завершающая интродукцию тема княгини, появ-

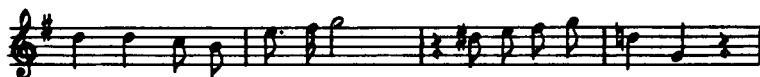
¹² Ей контрапунктирует лейтмотив Марбуэля в ритмическом расширении.

ляющаяся в светлом пасторальном облике — как символ ее спасения и восстановления душевного покоя и благополучия¹³. Как и в народных сказках, в опере "Черт и Кача" серьезность повествования сочетается с живым и лукавым юмором. Особенно ярко выступает он при обрисовке обитателей ада. Тон добродушной шутки сквозит и в характеристике Люцифера (не только в его лейтмотиве, но и в вокальной партии, где применены колоратура, забавные скачки, трели и "многозначительные" ферматы), и в жалобно-суетливых причитаниях Марбуэля, изнывающего под тяжестью сидящей на его спине Качи (да еще с крестиком на шее!), и в хоре чертей, открывающем II акт. С азартом играя в карты и попивая вино, они поют веселую, залихватскую песню о пагубной власти золота, в музыке которой явственно ощущаются связи с чешским фольклором:

133 *Allegro ma non troppo*



Сла _ ва зла_ту силь_но_му! Кто бо_гат_ство любит,



тот най_дет до_ро_гу к нам и се_бя по_гу_бит.

Юмором пронизаны и некоторые высказывания реальных героев, прежде всего Качи и Йирки. Один из примеров — сцена Йирки с княгиней в III акте, где в соседстве с ее патетическими интонациями особенно забавны шутливо-воодушевленные мотивы Йирки, звучащие на фоне оживленно-танцевального движения в оркестре (с. 206 клавира).

"Черт и Кача" достойно завершает серию комических опер Дворжака, начатую "Королем и угольщиком", обогащая их новыми сюжетно-содержательными граня-

¹³ Трактовка образа княгини весьма характерна для Дворжака. Музыка ее арии выразительна, проникнута искренностью чувств — композитор верит в возможность душевного перерождения человека, в его раскаяние.

ми и музыкальными красками. Она представляет собой новую ступень в художественной эволюции композитора, в его подходе к жанру. И наконец, "Черт и Кача" органично входит в контекст музыкально-сценических произведений комедийного жанра — как чешских ("Проданная невеста", "Поцелуй", "Тайна" Сметаны, "Старый жених" Бендла, "В колодце" Блодка, "Микулаш" Роскошного), так и инонациональных ("Майская ночь" и "Ночь перед Рождеством" Римского-Корсакова, "Черевички" Чайковского, "Сорочинская ярмарка" Мусоргского, "Фальстаф" Верди и др.).

После окончания "Черта и Качи" в творческой деятельности композитора наступила продолжительная пауза. Дворжак не скрывал, что с радостью взялся бы за новую оперу. Но тут, как всегда, возникли трудности с либретто. В былые времена композитор, не желая терять времени, переключился бы на другие жанры. Теперь же его манил только мир музыкально-сценического искусства.

Дворжак — интервью газете "Ди райхсвер" (1 марта 1904 г.): "...За последние пять лет я не написал ничего иного, кроме опер... но, конечно, не из какого-то стремления к сценической славе, а из тех соображений, что я считаю оперу самой подходящей формой общения с народом [...] я получил от Зимрока заказы на камерные сочинения, от которых отказался. Мои издатели теперь уже знают, что я ничего не буду писать для них. Они пристают ко мне с вопросами, почему я не сочиняю то или другое, а у меня нет желания писать в этих жанрах. Они все еще смотрят на меня как на симфониста, несмотря на то что во мне много лет назад проявилась склонность к музыкально-драматическому творчеству" (цит. по: 4, 163).

Как видно из интервью, к опере композитора влекла не только возможность обращаться к широким слоям народа, но также желание поколебать сложившиеся в чешских музыкальных кругах суждения о том, что он прежде всего мастер "чистой" инструментальной музыки, доказать свой дар драматурга. А суждения такие прозвучали с высокой трибуны торжественного собрания

Чешской академии наук, словесности и искусств в тот период, когда Дворжак завершал работу над "Чертом и Качей", — 2 декабря 1898 года.

Гостинский: "Вся его личность настолько проникнута музыкой, что он не мог не быть абсолютным музыкантом — в лучшем смысле этого слова. Дворжаку достаточно империи звуков, где он в совершенстве владеет всеми направлениями; поэтому самой близкой ему областью стала музыка симфоническая и камерная. Этим его богатое творчество дополнило великое наследие Сметаны" (цит. по: 101, IV, 97).

На первый взгляд, в высказывании Гостинского нет ничего обидного. На самом же деле, если учитывать ситуацию в музыкальной жизни Чехии того времени и знать позицию ведущего эстетика, убежденного сторонника программной музыки (наиболее прогрессивной, по его мнению) и вагнеровской реформы в опере, то станет очевидным подтекст этого пассажа, завуалированная оценка творчества Дворжака, которого уже тогда определенные круги стремились противопоставить Сметане как консервативного художника.

Композитор, конечно, не мог не чувствовать этого. Но, с другой стороны, предшествующий опыт работы в этом жанре научил его строже, требовательнее подходить к качеству литературной основы. Поэтому он не спешил с новым опусом, дожидаясь либретто, которое удовлетворило бы его литературными и драматургическими качествами.

А пока жизнь шла своим чередом: отдых в Высокой, поездка в Вену на встречу с Мандычевским (по делам стипендий), затем выпускные экзамены в консерватории, дирижирование "Свадебными рубашками" в Праге, на концерте в фонд Национального театра.

Осенью начались репетиции "Черта и Качи", которые Дворжак — против своего обыкновения — регулярно посещал: новой опере он придавал большое значение, поэтому внимательно следил за ее разучиванием, сидя в первом ряду партера, за спиной А. Чеха, и знаками и замечаниями реагируя на исполнение. В театре оперу готовили с большим тщанием и заинтересованностью.

которой большое внимание уделяется верной и пластичной декламации распетого слова, уместной характеристике действующих лиц, непрерывному течению действия, энергичному, впечатляющему воплощению драматических поворотов, короче — всем требованиям современного оперного творчества...”

Борецкий (“Народни листы”, 25 ноября 1899 г.): “...Музыка Дворжака несет на себе печать его гения. Бьющая ключом мелодическая изобретательность, пламенная ритмика, уверенное владение всеми выразительными средствами, смелая и оригинальная гармония, обжигающая инструментовка, в своих соединениях во многом новая — то тонкая, то мощная, — словом, все мастерство композитора, одного из величайших среди живущих, раскрывается в его новом произведении в еще более высокой степени... Опера имела шумный успех, маэстро с воодушевлением вызывали после каждого акта”.

Сам композитор остался доволен и исполнением, и постановкой.

Дворжак — интервью Э. Шамберку (“Политик”, 26 ноября 1899 г.): «...Я могу с полным правом сказать, что ни одна из моих опер не была на премьере исполнена столь совершенно, как „Черт и Кача“ [...] Я удовлетворен всем, кроме некоторых деталей во II акте (в аду). Здесь, например, серьезность того, о чем рассказывает черт, требует несколько большей строгости, достоинства. Тут не следует смеяться. Оркестр здесь настроен трагически, и происходящее на сцене должно с этим гармонировать»¹⁴.

Успех сопровождал и последующие спектакли (семь в 1899 году, пятнадцать — в 1900-м). После третьего спектакля (28 ноября 1899 года) Дворжак по просьбе Шуберта сделал небольшое дополнение (20 тактов) в конце II акта: хор чертей (с репликами Марбуэля), радующихся освобождению от Качи. В 1900 году компози-

¹⁴ Речь идет о монологе Марбуэля, изложенном в мрачном лябемоль миноре. Черт рассказывает в нем о грехах княгини, которая совсем не заботится о своих подданных, довела их до нищеты, а сама проводит время в развлечениях (с. 142—143 клавира).

тор получил за "Черта и Качу" первую премию Чешской академии наук, словесности и искусств. Веселая сказка Дворжака и поныне входит в число самых популярных произведений оперного репертуара¹⁵.

Радовали Дворжака и вести об исполнении за границей его поэмы "Богатырская песнь": 12 и 21 октября она прозвучала в Лондоне под управлением Г. Вуда и А. Маннса, 19 ноября — в Бостоне, 13 ноября — в Берлине под управлением А. Никиша, который повторил ее 30-го в Лейпциге. Прием, как сообщали композитору, был везде — кроме Берлина — весьма теплым. На берлинском концерте Дворжак присутствовал сам. Поэму приняли, в общем, хорошо, но автора не вызывали. Это безучастное, непривычное для него отношение, видимо, глубоко уязвило и выбило из колеи композитора, ибо вместо того, чтобы на следующий день продирижировать "Богатырской песнью" (как было договорено), он уехал домой.

Разочарование, испытанное в Берлине, было вскоре с лихвой вознаграждено во время пребывания в Пеште. Поклонники и друзья Дворжака в столице Венгрии устроили два концерта — камерный и симфонический. В первом — 19 декабря 1899 года — Чешский квартет сыграл ор. 96 и два вальса из ор. 54, солист Венской придворной оперы Вилем Геш спел "Цыганские мелодии", недавний выпускник Пражской консерватории Ян Кубелик (будущий знаменитый виртуоз) исполнил Adagio из скрипичного концерта, а солистки местной оперы Италия Васкез-Молина и Лаура Хильгерман спели несколько номеров из Моравских дуэтов.

"Пешти Наplo" (20 декабря 1899 г.): "...публика с воодушевлением аплодировала и особенно горячими овациями приветствовала присутствовавшего Дворжака, который также аккомпанировал обеим певицам на фортепиано и которого в течение всего вечера сопровождали возгласы славы и восхищения. В конце концов седому художнику пришлось буквально спастись бегством от

¹⁵ В 1956 году опера Дворжака была поставлена и в нашей стране — в Пермском (тогда Молотовском) оперном театре (см.: 28).

непрекращавшегося восторженного чествования" (цит. по: 101, IV, 101—102).

На следующий день состоялся второй концерт. Художественный руководитель Пештской филармонии А. Эркель исполнил увертюру Мендельсона "Мелузина" и "Охотничью" симфонию Гайдна, а затем за дирижерский пульт встал Дворжак, под управлением которого оркестр сыграл "Богатырскую песнь", виолончельный концерт (солист Г. Виган) и "Карнавал". Концерт прошел с блестящим успехом. Критика высоко оценила и музыку Дворжака, и его дирижерское мастерство, и великолепное исполнение Вигана.

Ф. Зимрок, искренне огорченный холодным приемом в Берлине "Богатырской песни", решил исправить положение: провести (за свой счет) авторский вечер Дворжака, пригласив для исполнения соотечественников композитора, которые, по его мнению, лучше понимают и интерпретируют сочинения маэстро. Выбор его пал на О. Недбала, которого Зимрок знал и ценил не только как прекрасного ансамблиста, но и как дирижера, и на Карла Хофмана, который должен был исполнить скрипичный концерт. Издатель хотел "реабилитировать" "Богатырскую песнь", но натолкнулся на энергичное сопротивление Недбала, который, возможно с согласия Дворжака, настаивал на Девятой симфонии. В конце концов после переписки между Зимроком и Недбалом была установлена следующая программа: симфония "Из Нового Света", три песни из цикла "В народном духе" (ор. 73), скрипичный концерт, "Голубок", три из "Цыганских мелодий" и "Карнавал". Для исполнения песен была приглашена Ида Экман, для аккомпанеента ей — Эдуард Бем. К концерту, который намечалось провести в большом Бетховенском зале, Зимрок выпустил специальную брошюру (37 страниц), содержащую творческий портрет Дворжака (его написал О. Недбал) и подробный разбор исполняемых произведений со множеством нотных примеров, принадлежащий перу немецкого дирижера и литератора Петера Раабе; свободный перевод "Голубка" Эрбена по просьбе Недбала сделал Ю. Зейер. На генеральную репетицию пришли все из-

вестные берлинские критики, которых, как явствует из их рецензий, удивила и восхитила творческая сила и оригинальность дворжаковской музыки. Блестяще прошел и сам концерт, хотя Бетховенский зал и не был переполнен.

"Народни листы" (5 марта 1899 г.): «Атмосфера концерта была праздничная, публика с нетерпением ожидала начала. Как только появился Недбал, раздались аплодисменты — Берлин знает нашего чешского дирижера и ожидал от него больших художественных свершений. И он не разочаровался. Взрывы аплодисментов множились, достигнув апогея после скрипичного концерта. Так, как Карел Хофман играл блестящую сольную партию дворжаковского концерта, наверное, никто после него не сыграет [...]. Неутихающее ликование бушевало в красивом зале, и Хофман вынужден был снова и снова благодарить. Он вывел также Недбала, и загремели аплодисменты, приятные сердцу каждого чеха [...] Захватывающая симфоническая поэма „Голубок“ произвела глубочайшее впечатление. О том, что Недбал с честью выдержал испытание, свидетельствуют горячие аплодисменты оркестра в адрес чешского дирижера».

Зимрок был удовлетворен; не имея возможности присутствовать на концерте, он писал Недбалу о том, как его радует, что дирижер "открыл этой берлинской критике, захваченной мелкими предрассудками, уши и глаза" (цит. по: 101, IV, 108). Мартовский концерт резко изменил отношение к Дворжаку, принеся ему всеобщее признание в столице Германии.

"Берлинер нойесте нахрихтен": "Мы привыкли считать Дворжака чешским композитором. Однако в нем таится гений, намного более универсальный. Да, откровенно говоря, если оригинальная и богатая изобретательность является главным признаком гения, то Дворжак — среди живущих композиторов, может быть, самый гениальный" (цит. по: 101, IV, 108).

Дворжак, казалось, равнодушно относившийся к готовившемуся вечеру и не поехавший в Берлин, в душе, конечно, был доволен. Радовало его и другое — достижения любимых учеников, особенно Недбала, превра-

тившегося в первоклассного дирижера; он хорошо чувствовал музыку учителя и вскоре стал преданным и вдумчивым интерпретатором его оркестровых и концертных произведений.

4 апреля 1900 года состоялся 4-й абонементный концерт Чешской филармонии, в котором Дворжак выступил как дирижер. Концерт этот оказался памятным вдвойне: Дворжак впервые исполнял в Праге "чужие" произведения и в последний раз появился за дирижерским пультом. Примечательна и программа концерта — Дворжак включил в нее (помимо своего "Голубка") сочинения особенно близких ему композиторов: Восьмую симфонию Бетховена, Неоконченную симфонию Шуберта и Трагическую увертюру Брамса.

В начале 1900 года Дворжак вернулся к сочинительству: сделал клавир "Короля и угольщика" (в новой редакции), наброски к опере "Кончина Власты", написал "Торжественную песнь" для хора и оркестра на текст Я. Врхлицкого¹⁶ и через три дня после ее завершения начал работу над крупным музыкально-сценическим произведением — оперой "Русалка" op. 114¹⁷.

Либретто "Русалки" написал чешский поэт, драматург и режиссер Ярослав Квапил. Он опирался на различные сказки и старинные поверья о русалке, полюбившей человека, который изменил ей (или жестоко обидел ее) и потому погиб. Подобные поверья встречаются в поэтическом фольклоре многих народов, в том числе славянских (сказка "Русалка из родника" К. Я. Эрбена, "Лесная песня" Л. Украинки). Образ хрупкой и таинственно-прелестной русалки уже на протяжении нескольких веков привлекает воображение поэтов, художников, композиторов. Из музыкальных воплощений этого образа можно назвать "Ундину"

¹⁶ "Торжественную песнь" Дворжак написал к 70-летию Й. Траги. Премьера сочинения состоялась 29 мая 1900 года в праздничном концерте в честь основания Пражской консерватории. Студенческим оркестром дирижировал автор.

¹⁷ Даты сочинения оперы: I д.: эскизы — 21.IV—8.V, партитура — 19.V—27.VI (27-го написана также увертюра); II д.: эскизы — 2.VI—14.VIII, партитура — 10.VII—4.IX; III д.: эскизы — 17.IX—19.XI, партитура — 25.IX—27.XI.1900 г.

Э. Т. А. Гофмана (первый образец романтической оперы), ранний (впоследствии уничтоженный) оперный опыт П. И. Чайковского под тем же названием, фортепианную прелюдию К. Дебюсси "Ундина" или одноименный балет нашего современника Х. В. Хенце.

Квапил заимствовал отдельные сюжетные и психологические положения из нескольких источников: "Русалочки" Х. Кр. Андерсена, сказки об Ундине, обработанной немецким поэтом Ф. Г. К. де ла Мотт-Фуке, старофранцузской легенды о Мелузине и драмы Г. Гауптмана "Потонувший колокол". Но, хотя либретто Квапила и не отличается сюжетной оригинальностью, автор сумел придать ему черты национального своеобразия, населив его героями чешских сказок (Водяной, Баба-Яга, лесные феи и русалки) и чешской жизни (Лесник, Поваренок).

Чешский характер отчетливо проступает также в интонационном и ритмическом строе текста, в поэтической чистоте звонко рифмованного стиха, в богатстве и самобытности лексики, перекликающейся со "словарем" чешской народной поэзии.

Семантическая структура либретто, несмотря на кажущуюся простоту, отличается многослойностью. В ней переплетаются и взаимодействуют несколько идейно-философских мотивов. Один из главных, в значительной мере определяющий драматургическое развитие, — мотив несоединимости, несовместимости двух миров, изначально противоположных друг другу, в каждом из которых правят свои законы: мира стихий, природы и мира людей. Русалка, дитя природы, влюбившись в Принца и став человеком, не может добиться счастья, ибо она холоднокровна, не способна увлечь любимого страстностью и горячностью своих чувств (*Русалка*: "...волной холодной я рождена, и мне людская страсть чужда"¹⁸; *Водяной*: "Ты человеком названа, но со стихией связана, пусть хочет смертный быть твоим, все же не будешь властна над ним"). В свою очередь, Принц, увлекшись

¹⁸ Цит. — здесь и далее — по изданию: Дворжак А. Русалка. Пеление для пения и ф-но / Русский текст С. Гинзберг. — М., 1968.

таинственной красавицей, сначала страдает от ее холодности ("Зачем в твоём сердечке лед, зачем ты так пуглива?"), а затем, встретившись с живой человеческой страстью, остывает к ней ("Ты, словно лед, холодная, уйди, краса бескровная"). Отсюда — мысль о неотвратимости, предопределённости судьбы Русалки, бросающая трагический отсвет на ход драматического действия (мотив фатальной обречённости характерен, как мы видели, и для баллад Эрбена, и для чешского символизма).

С первым мотивом так или иначе связан мотив вины и искупления, коренящийся в народной морали и нашедший отражение в профессиональной литературной традиции, в частности у того же Эрбена, творчество которого служило Квапилу образцом (см.: 4, 150).

Мотив вины и искупления переключает наше внимание из сферы фантастики в мир жизненных реалий, противоречивых человеческих отношений, где высокие и самоотверженные чувства (а такова любовь Русалки к Принцу) соседствуют с неверностью и вероломством (непостоянство, ветренность Принца), злобой и завистью (поведение Княгини, нарочно расстроившей свадьбу Принца с Русалкой). И наконец, третий мотив — любви и смерти как исцеления, освобождения от сердечных мук — навеян эстетикой позднего романтизма и его непосредственного преемника — символизма. В музыке этот мотив гениально воплощён Вагнером в "Тристане и Изольде". Присутствует он и в финальном катарсисе "Русалки" Квапила — Дворжака (*Принц*: "О миг блаженный... самый дорогой — твой поцелуй"¹⁹ навеял мне покой"). Все эти мотивы, созвучные мировоззренческим и нравственным представлениям Дворжака, вероятно, и привлекли его внимание к либретто Квапила. И наконец, несомненным — а для Дворжака, возможно, самым главным — достоинством квапиловского текста являлась удивительная цельность настроения, его глубокий лиризм. Это на редкость гармоничное сочетание сказочности и лиричности как нельзя лучше отвечало свойствам дворжаковского дарования. И вполне законо-

¹⁹ Смертельный поцелуй Русалки.

мерен тот подзаголовок (жанровое определение), который композитор дал своей опере: "лирическая сказка".

Следует, однако, заметить, что при совпадении многих названных мотивов с идейно-философскими воззрениями композитора его понимание сказочного, мифологического заметно отличается от эрбеновской концепции мифа, в которой античная идея рока сочетается с элементами язычества, и от эстетики чешского символизма, оказавшей известное влияние на Квапила и его либретто. Дворжаковское понимание ближе народной эпической традиции, ибо сказочно-мифологический сюжет для него — это внешняя канва, оболочка, сквозь которую отчетливо проступают жизненные реалии, картина живых человеческих отношений, чувств и переживаний. Вероятно, поэтому в музыке Дворжака главенствует мысль о могучей силе любви, воплощенная в образе героини оперы. Вера в силу любви движет поступком Русалки, решившейся, невзирая на предостережения Водяного и грозные предсказания Бабы-Яги, стать человеком, да еще безмолвствующим. Та же сила не позволяет героине, пережившей личный крах, снять с себя проклятие ценой жизни любимого. Идея всепобеждающей любви кульминирует в финале, который, несмотря на трагическую развязку, воспринимается как гимн этому светлomu чувству.

О стремлении Дворжака очеловечить, одушевить фантастических героев, отчетливо сказавшемся уже в "Черте и Каче", свидетельствуют характеристики не только Русалки, но и Водяного, напоминающего заботливого, страдающего отца, лесных фей, резвящихся и веселящихся, подобно деревенским девушкам, и даже Бабы-Яги, похожей на сварливую и ехидную, но умудренную жизненным опытом старую женщину. Подобная тенденция, как известно, была присуща не только Дворжаку, но и некоторым его славянским коллегам, например Чайковскому ("Черевички"). Другой его славянский современник, с которым Дворжака сближает пантеистический взгляд на природу, Н. А. Римский-Корсаков, напротив, разграничивает, противопоставляет в музыке мир реальных и сказочных персонажей, подчеркивая в

первых душевное тепло, а то и жар человеческих страстей (Ганна в "Майской ночи", Купава в "Снегурочке", Любава в "Садко" и др.), а во вторых — хрупкость, волшебность и эмоциональную холодноватость (Панночка в "Майской ночи", Волхова в "Садко", Царевна-лебедь в "Сказке о царе Салтане", царевна Ненаглядная Краса в "Кашее Бессмертном")²⁰.

В связи с "Русалкой" Дворжака вспоминается также и одноименная опера Даргомыжского. Однако между этими произведениями больше различий, чем сходства. Сближают их вехи фабулы, в известной мере тип главных действующих лиц, черты музыкально-психологического реализма в обрисовке душевных движений героев, тесные связи с отечественным народным творчеством. Отличают исходные сюжетные посылки, сами героини: Русалка Даргомыжского — земная крестьянская девушка, ставшая жительницей подводного царства после самоубийства. Русалка Дворжака — сказочное существо, на время превратившееся в человека. Различна также психологическая мотивировка гибели героев — следствие разной трактовки идеи искупления вины, зла. Русалка Даргомыжского наказывает Князя, мстя ему за измену. Дворжаковская Русалка, напротив, отказывается от мести, а смерть Принца — это предопределение судьбы, которое она не в силах изменить.

Разнятся оперы и по жанру. "Русалка" Даргомыжского — народно-бытовая драма, с отчетливо проступающей социально-критической тенденцией, одноименная же опера Дворжака — сказочно-лирическая поэма, где превалируют вечные, общечеловеческие мотивы. Отсюда — во многом различный характер музыки опер русского и чешского композиторов. Больше точек соприкосновения между "Русалкой" Дворжака и "Снегурочкой" Римского-Корсакова. Ведущими в обеих операх являются идея нерушимости вечных законов природы и бытия человека и идея могучей, неистребимой силы

²⁰ Исключение в галерее фантастических образов Римского-Корсакова составляет Снегурочка: она постепенно меняется, превращаясь, по выражению А. Н. Островского, из "снежно-холодной" в "неудержимо страстную героиню" (цит. по: 26, 264).



Высокая. Русалочье озеро

любви. Определенная близость существует и в жанровом облике "лирической сказки" чешского композитора и "весенней сказки" русского.

Музыкальная драматургия "Русалки" основана на контрасте образов и настроений, рисующих два мира — сказочно-фантастический и реальный.

Первый представляют Водяной, Баба-Яга, лесные феи и русалки, второй — Принц, Княгиня, Лесник, Поваренок, охотники. Русалка является связующим звеном между миром природы и миром живых людей, и в этом смысле ее образ перекликается с образом корсаковской Снегурочки.

Музыка оперы разворачивается в целом как спокойное лироэпическое повествование, "инкрустированное" жанрово-бытовыми (часто комедийными) и живописно-пасторальными отступлениями. Наибольшим драматизмом отличается II акт, содержащий кульминацию музыкально-сценического действия.

Действие I акта происходит в лунную летнюю ночь на берегу лесного озера. Веселые песни и хороводы

лесных нимф, беспечно резвящихся и заигрывающих с Водяным, сменяются грустно-мечтательными излияниями Русалки, сцены зловещих предсказаний и колдовства Бабы-Яги — светлым эпизодом встречи принца и Русалки. Ведущей в этом акте является линия постепенного эмоционального подъема — от печальных раздумий и мечтаний Русалки к ликующему разливу чувств.

Во II акте с особой силой проявляется талант Дворжака-драматурга, искусно ведущего две контрастные линии: внешнюю, праздничную (свадебно-обрядовые хоры, балетная сцена, торжественный полонез) и внутреннюю, раскрывающую эволюцию отношений Принца и Русалки (вмешательство Княгини в эти отношения приводит к непоправимой для Русалки беде — измене жениха). Вторая линия складывается из сцены Принца и Русалки, бесцеремонно прерываемой Княгиней, развернутой, исполненной драматизма сцены Русалки с Водяным, которому она рассказывает о вероломстве Принца, любовного диалога Принца и Княгини и завершается проклятием Водяного. Лирическим сценам контрастирует комедийно-бытовой эпизод — разговор Лесника с Поваренком.

Последний, III акт — трагическая развязка драмы. Он окрашен в сумрачные, печальные тона. В этом акте мало сценического действия, но некоторая статичность с лихвой восполняется насыщенностью психологического и эмоционального содержания. Оно раскрывается в нескольких монологах Русалки, превратившейся по воле рока в блуждающий огонек, в драматической сцене героини с Бабой-Ягой и в финале оперы — в диалоге Русалки с раскаявшимся возлюбленным.

Функцию контраста здесь выполняют комическая сцена Лесника и Поваренка с Бабой-Ягой (они пришли к колдунье за советом, как спасти Принца, который "тронулся" после исчезновения невесты) и пасторально-идиллический эпизод лесных фей.

Важнейшая особенность музыкальной драматургии "Русалки" — тонко разработанная (пожалуй, еще более детально, чем в "Черте и Каче") система лейтмотивов.

Они выполняют в опере двоякую функцию. Лейтмотивы применяются для создания музыкальных характеристик героев, явлений и идей. Они варьируются, отражая эволюцию действующих лиц в соответствии с движением драмы. Кроме того, лейтмотивы образуют, условно говоря, продольные и поперечные нити, из которых плетется музыкальная ткань. Целиком или в отрывках они проходят в ведущих и в сопровождающих голосах, превращаются в фигурации, возникают в последовательном и одновременном изложении. Искусно сочетая оба способа, Дворжак придает партитуре "Русалки" большую интонационную монолитность.

Принцип характеристики участников драмы в лирической сказке во многом подобен тому, каким композитор пользуется в своей веселой сказке. Только Княгиня — антагонист Русалки — обрисована одной, строго закреплённой за ней темой. В характеристику других действующих лиц, включая главную героиню, входят, помимо их собственных тем и мотивов, также интонационные комплексы, рисующие тот мир, с которым они генетически связаны. Различны тип и структура лейтмотивов: распевные и достаточно протяжённые мелодии (лейттема Русалки), короткие характеристические мотивы (Водяного, Бабы-Яги), разной длины аккордовые последования (лейтгармонии трагической судьбы Русалки или сочувствия ей Водяного).

Центральное место в лейтмотивной системе оперы занимает тема Русалки, характеристика которой как главной героини отличается наибольшей полнотой и многогранностью. В полном виде она показывается в I акте, перед выходом героини и ее разговором с Водяным, которому Русалка рассказывает о своей любви к Принцу. Тема эта чарует своей хрупкостью и доверчивостью, мечтательной грустью и затаённым томлением. Эмоциональная зыбкость, двойственность музыкального образа, напоминающая об импрессионистской поэтике, воплощается комплексом выразительных средств: мелодикой (по-славянски распевные диатонические мотивы сменяются в концовке томным хроматическим ходом), ритмикой (плавная синкопа и мягкий пунктирный обо-

рот уступают место более оживленному движению шестнадцатыми), гармонией и фактурой (неустойчиво-пряное созвучие доминантнонааккорда, "разложенное" на неподвижный, тянущийся бас и колышущиеся фигурации; ладотональная двойственность в первых тактах, возникающая от соединения фа минора в мелодии и ми-бемоль мажора в сопровождении). Облик темы хорошо дополняет и оркестровый колорит: дуэт кларнетов, ведущих мелодию параллельными секстами и терциями (как в чешских народных песнях) на фоне струнных с сурдинами. Высокие деревянные духовые инструменты (кларнет, флейта, гобой), струнные (в частности, скрипки) и арфа, живописно-изобразительные пассажи и арпеджио которой предваряют тему героини²¹, становятся в дальнейшем ее лейттембрами.

134 Andante

Cl.
Fag.
Cl. b.

pp
p

²¹ Они имитируют движение волн при постепенном подъеме Русалки из глубин.

В I акте, в сценах с Водяным и Бабой-Ягой, тема Русалки появляется в различных вариантах, выражая смену чувств героини, но всегда сохраняя налет печали. Грозно и сурово, как предвестие трагической судьбы, звучит тема Русалки в тот момент, когда Баба-Яга уводит ее в свою избу, чтобы превратить в человека. Ключевой мотив лейттемы здесь не только дается в мрачно-патетическом освещении (ре минор, трубы и тромбоны), но и — после двукратного проведения — "сламывается", звуча на тревожной, неустойчивой гармонии уменьшенного септаккорда. В таком виде он будет появляться и позже, в моменты драматических ситуаций в жизни героини (например, во II акте, когда Княгиня бесцеремонно вторгается в интимный разговор Русалки и Принца или когда Принц после любовного признания обнимает Княгиню). Поскольку созвучие уменьшенного септаккорда составляет гармоническую основу тематизма, характеризующего образ водной стихии и ее обитателей (лейтмотивы Водяного и подводного царства), появление темы Русалки в таком одеянии означает также принадлежность ее к этому миру. Такой смысл имеет звучание ее лейттемы в сцене Лесника и Поваренка в начале II акта, где они судачат о странной невесте Принца. Глубокой печалью проникнуто звучание темы Русалки в оркестровой интерлюдии, предшествующей праздничной музыке полонеза: Русалка грустит, покинутая Принцем. Отчаяние и боль слышатся в ее теме, когда она рассказывает Водяному об измене любимого. Мелодический рисунок заостряется (малая секунда вместо малой терции), ключевой мотив канонически проходит в разных группах оркестра. В конце оперы лейттема героини выступает в новой трансформации, становясь основой траурного марша — реквиема по умершему Принцу и по утраченным грезам Русалки. В таком освещении тема обнаруживает свою близость и к эпилогу "Голубка", и к скорбному звучанию второй до-диез-минорной темы Largo из Девятой симфонии (последнюю с темой Русалки роднит не только настроение, но и ладотональный колорит).

Archi *p*

pp T-ni, Tb.

sf *p* *pp*

С Русалкой и драмой ее любви связан также короткий (четырёхзвучный) мотив, сочетающий в себе причудливость и томление:

136 [*Allegro molto*]

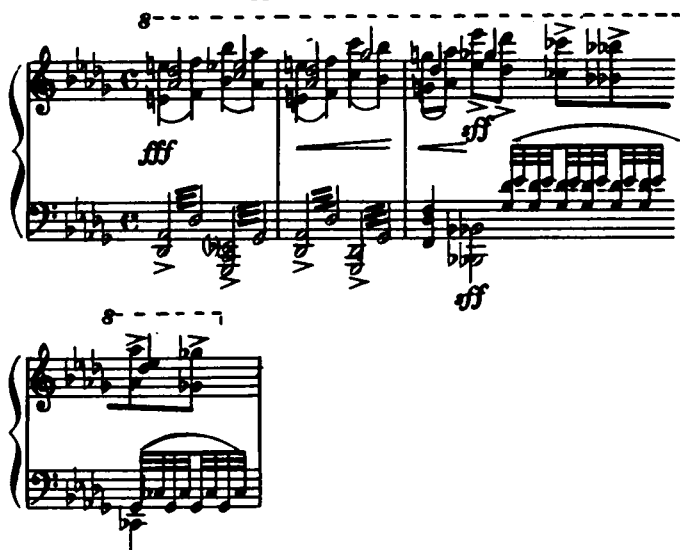
p

3 Trb., Tuba

Мотив этот впервые экспонируется в I акте, в момент выхода на сцену Водяного, и воспринимается как символ водной стихии. В таком значении он сопутствует Русалке и Принцу, подпавшему под воздействие волшебных чар водной стихии. Кроме того, в определенном контексте мотив этот можно трактовать и как символ любви Русалки и Принца и, шире, как символ волшебных чар человеческой любви. Такой смысл имеет звучание мотива и в I акте, после слов Русалки "Любовь живет в них" (в человеческих душах), и в финале, в эпизоде, где Принц вновь попадает на место первой встречи с

Русалкой. Трансформация лейтмотива здесь отличается большой психологической чуткостью. Изложенный в ритмическом укрупнении и в аккордовом утолщении, в тембре тихо звучащих флейт и кларнетов, на фоне выдержанной пустой квинты виолончелей, он приобретает томно-завораживающий и одновременно причудливый характер. Звенья мотива разделены паузами, словно в сознании Принца проносятся обрывки сладостных, но безвозвратно ушедших мгновений. Наконец, еще один весьма важный вариант лейтмотива возникает ближе к концу III акта. Данный в мелодическом обращении, с острыми задержаниями, в экспрессивном тембре скрипок, на фоне выразительно нюансированной гармонии, на высоком динамическом уровне (*fff*), он звучит взволнованно и патетически-возвышенно. В контексте последней сцены он проходит дважды: после смертельного поцелуя Русалки (частично) и после ее слов "За твою любовь, за красу твою, за твою неверную человеческую страсть, за все, что стало проклятьем в судьбе моей, душа людская, Бог тебя простит" (полностью), — приобретая смысл искупления:

137 **Grandioso ed appassionato**



Как помним, приведенная тема уже однажды встречалась в музыке Дворжака как связующая тема в финале Второй симфонии. Этот факт вызвал у исследователей его творчества повод для раздумий.

Ф. Бартош: «Случайна или осознанна эта интонационная связь? Может быть, она неосознанна? А может быть, заключительный катарсис „Русалки“ и есть последнее примирительное разрешение тех внутренних конфликтов, которые отразились в музыке ранних симфоний Дворжака, созданных в 1865 году?» (43, с. VII)²².

Не исключено, что указанная тематическая реминисценция не случайна, — вспомним введение в кодую виолончельного концерта цитаты из песни, любимой Йозефиной, после известия о ее смерти.

Непосредственное отношение к Русалке имеют и еще два лейтмотива. Первый — мотив (точнее, лейтгармония) неотвратимости судьбы. Впервые мотив рока появляется в оркестровой прелюдии к I акту в тембре медных духовых инструментов:

138

[*Allegro molto*]



Мотив этот проходит через всю оперу, сохраняя — как символ трагической судьбы героини — неизменность своего облика²³.

²² Имеется в виду первая безответная любовь к Йозефине Чермаковой.

²³ Такой смысл имеет лейтмотив в сцене с Бабой-Ягой, предвещающей несчастный исход любви Русалки (с. 73), и во II акте, когда он появляется вслед за отчаянными возгласами героини, сетующей на вероломство людей ("Я на горе их узнала", с. 171; "Проклята вами", с. 181). Как голос карающей судьбы звучит он в III акте, в момент, когда Водяной грозит расплатой людям за горе, причиненное Русалке ("Я отомщу вам, страшна моя рука", с. 261).

Второй — развернутый вариант первого — можно назвать лейттемой сочувствия Русалке, которое испытывают обитатели подводного царства, и в первую очередь Водяной. Особенно отчетливо раскрывается смысл лейттемы во II акте, где она следует за словами властелина подводного царства "Горе, горе, бедная моя русалка". Строгое хоральное изложение, тембр низких деревянных, а затем медных духовых инструментов придают ей характер печальной отрешенности и возвышенного пафоса. Лейтгармония сочувствия примечательна тем, что за ее традиционно романтической оболочкой скрывается специфически национальная черта: моравская модуляция (E — D — E).

Наконец, появление Русалки часто сопровождает короткий мотив, входящий в музыкальную характеристику водной стихии:



Лейттема Русалки и другие мотивы — важный, но не единственный компонент ее музыкальной характеристики. Не менее важное место занимает вокальная партия, и прежде всего песенные и ариозные формы, в которых раскрывается душевный мир героини, история ее любви, надежд и разочарований. В I акте два ее интимных высказывания (трехчастное ариозо и более развернутая ария в куплетно-строфической форме) рисуют образ влюбленной девушки, чистой и мечтательной. Особенно чарует второе, в котором героиня, обращаясь к месяцу, просит его открыть милому ее любовь и напомнить, хоть в сновидениях, ее образ. Музыка арии захватывает глубокой проникновенностью искреннего и безыскусного чувства, нашедшего воплощение в распевной, по-славянски сердечной и элегичной мелодии, уходящей корнями в народную, в частности украинскую, песенность. Выразительность мелоса усилена тонко колорированными гармониями (разного вида субдоминан-

ты и медианты, характерные для гармонического стиля композитора) и акварельными инструментальными красками (лейттемы Русалки). И по настроению, и по интонационному строю ария Русалки перекликается с медленными частями симфоний и камерных опусов композитора, в частности с думками. Неудивительно, что ария Русалки быстро завоевала симпатии слушателей и исполнителей, и ее нередко можно услышать на концертной эстраде и в радиопрограммах.

140 [Larghetto]



Ария-монолог II акта, обрамленная речитативными эпизодами (разговор с Водяным, пришедшим в замок навестить дочь), рисует следующий этап в душевной эволюции героини. Покинутая Принцем, Русалка полна отчаяния и безнадежности. В мелодике арии преобладают экспрессивные мотивы и обороты, восходящие к интонациям взволнованной речи. Важные в смысловом отношении моменты текста подчеркнуты вариантно измененным ключевым мотивом из лейттемы ("Волной холодной я рождена", "Любви лишена...").

Два ариозо Русалки в последнем акте воспринимаются как драматическая реприза ее высказываний в начале оперы и свидетельствуют о драматургическом и психологическом мастерстве Дворжака. Так, если первое ариозо Русалки было проникнуто страстным порывом и светлой надеждой, то его "реприза" — "Юность прошла" (с. 207 клавира)²⁴ — овеяна печалью и покорной

²⁴ Вероятно, не случайно ариозо "Юность прошла" начинается в том же фа мажоре, в котором звучало первое лирическое излияние героини (ср. с. 42 клавира).

безнадежностью. В музыке ариозо тонко переданы не только разочарование и тоска безысходности, но и изменчивость чувств героини, то сетующей на судьбу, то вспоминающей минуты счастья. Эти эмоциональные переходы выражены мерцанием ладотонального колорита, игрой светотени (F — f, As — as, H — h, E — cis, Des — cis). "Реприза" второго высказывания Русалки (арии "Месяц мой") еще более драматизирована и сжата. Тематические связи между ними осуществляются через лейттему Русалки: как и в I акте, она проходит здесь в своем первоначальном виде, предваряя монолог героини. На интонациях лейттемы построена и вокальная партия героини. Черты репризности проступают также в смысловых переключках (Русалка вновь вспоминает о любимом, горюя о том, что никогда больше не увидит его) и в гармонической структуре (и лейттема, и монолог опираются на созвучие доминантноаккорда).

И наконец, в последней (диалогической) сцене с Принцем речь Русалки становится спокойно-примиренной, и даже ее упреки любимому овеяны мягкой грустью и возвышенным умиротворением (недаром здесь господствует ре-бемоль мажор).

Образ властителя подводного царства в целом сильно отличается от аналогичного героя симфонической поэмы. В нем больше подчеркнуты человеческие черты: добродушие в сценах с лесными нимфами, доброта и заботливость — в эпизодах с Русалкой. Только в драматические моменты жизни Русалки, когда люди обижают его дочь, в нем просыпается мстительность, напоминающая о его страшной, жестокой натуре. И тут очевидным становится родство героя оперы с образами народной фантазии и симфонической поэмы.

У Водяного тоже есть свой лейтмотив: короткая фраза, основанная, по меткому наблюдению О. Шоурка, на звукоподражании скороговорке "Бре-ке-ке-ке крак крак" (она заимствована из текста драмы Г. Гауптмана "Потонувший колокол"). В зависимости от сценической ситуации и настроения героя она звучит добродушно или испуганно-тревожно, горестно-безутешно или злобно-угрожающе.

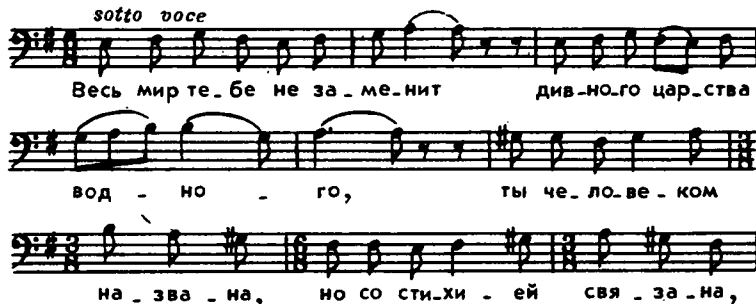


Помимо того, Водяного нередко сопровождают два других мотива — волшебных чар водной стихии и сочувствия Русалке.

В вокальной характеристике властелина водной стихии, строящейся преимущественно на выразительности распевного декламационного мелоса, особое место занимает ариозо из II акта. Музыка его, овеянная глубокой печалью (Водяной размышляет о недолговечности любви человека к Русалке), тесно связана с чешской лирической песенностью (ср., например, оборот т. 4—5, встречавшийся также в партии Русалки):

142 **Moderato**

sotto voce



Важное смысловое значение имеет в партии Водяного нисходящая малая секунда на слове "běda" ("горе"), выражающая печаль отца, удрученного судьбой дочери-Русалки.

Два мотива характеризуют лесных фей. Один из них — лаконичный, танцевальный — пронизывает сцену фей и оркестровые интермедии между их песнями в

I акте (его вариантом открывается аналогичный эпизод в финале). Другой — квартетные возгласы "Гей, гей" — восходит и к речевым зовам, и к жанру фанфарной (охотничьей) музыки.

Несколькими темами обрисована Баба-Яга. Первый ее выход предваряется мотивом фей в ритмическом увеличении (трубы и тромбоны). Этот штрих говорит о сознательном стремлении композитора сблизить лесных обитателей как явления одного происхождения²⁵. Есть у Бабы-Яги и свой собственный лейтмотив. Он появляется в прелюдии к I акту сначала у скрипок, а затем у деревянных духовых инструментов. В таком тембровом облачении он напоминает "колючий" мотив Бомелия из "Царской невесты" Римского-Корсакова (свидетельство сходной трактовки колдовского начала у чешского и русского композиторов!). Связь Бабы-Яги с миром природы подчеркнута также тем, что в I акте ее лейтмотив проходит в сопровождении к хору русалок, призывающих сестру вернуться в родимый дом.



Принца Дворжак не наделил самостоятельной лейтмотивной характеристикой. Однако кроме мотива волшебных чар водной стихии с ним связан ключевой мотив песни Ловчего из I акта. Он многозначен. В самой песне это намек на опасные чары леса и "белой лани" (символ Русалки), за которой гонится Принц, и предостережение ему ("Бойся красавицы белой"). Не случайно перед встречей Принца с Русалкой этот мотив многозначительно провозглашается в квартете валторн на forte:

²⁵ Дворжак дает персонажам сказочного мира также сходную ритмическую характеристику.

144 **Moderato**

Во II акте названный мотив появляется в партии Поваренка, рассказывающего Леснику о странной невесте Принца ("Принц нашел свою красу далеко в твоём лесу"), — здесь его можно понимать как символ леса. Такой же смысл имеет вариант этого мотива в восторженно-поэтическом ариозо из I акта, где Принц славит Русалку как сказку, которую ему подарил лес²⁶. В последнем акте ключевой мотив из песни Ловчего проходит дважды: когда Принц узнаёт место первой встречи с Русалкой (одиноким голос флейты, легкие шаги арфы и затухающая динамика придают ему тон грустной реминисценции) и в последних тактах оперы, где в аккордовом изложении медных духовых инструментов с сурдинами он звучит строго и возвышенно — как эпилог-катарсис.

Духом надменности и душевной холодности веет от лейтмотива Княгини, образ которой вызывает в памяти Марину из "Димитрия". Интересно, что лейтмотив Княгини по характеру похож на тему полонеза — возможно, этим штрихом композитор подчеркивает принадлежность героини к миру блестящей и чопорной придворной жизни.



Примечательно в этом смысле победное звучание темы полонеза в тот момент, когда Княгиня уводит

²⁶ В преобразованном виде тот же лейтмотив возникает во втором трио полонеза и в свадебном хоре (II акт).

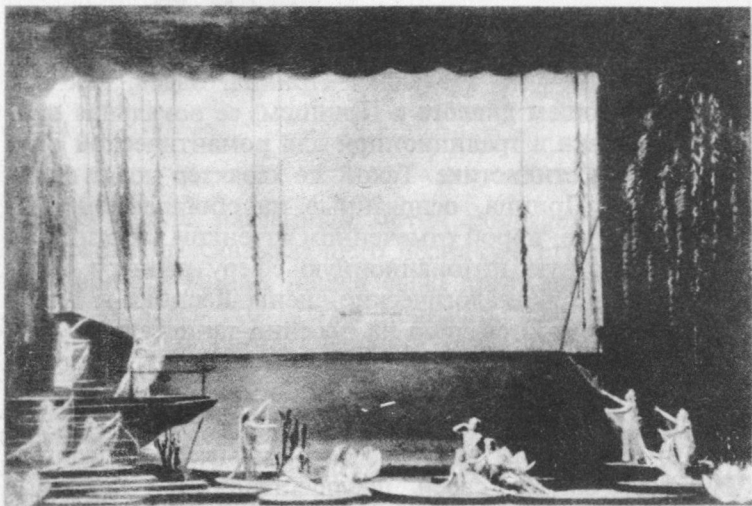
Принца от Русалки к гостям бала. Многообразными оттенками отмечены варианты лейтмотива Княгини в сцене II акта, где она обольщает Принца. Здесь, как и в предшествующем диалоге с Принцем, ее вокальная партия выдержана в традиционной для романтической оперы XIX века стилистике. Такой же характер носят и высказывания Принца, основанные на обобщенном распевном мелосе, порой отмеченном оттенком патетики.

Контрастную интонационную сферу в опере образуют сольные и диалогические сцены Лесника и Поваренка. Они строятся либо на песенно-танцевальных попевках, восходящих к чешскому фольклору, либо на "скороговорочной" мелодике, сложившейся в жанре комической оперы.

По принципам строения музыкальной композиции "Русалка" близка своей предшественнице. Как и в "Черте и Каче", Дворжак опирается тут на законы вагнеровской музыкальной драмы, не отказываясь, однако, от песенных и ариозных форм, которые тем не менее нигде не закругляются, а естественно входят в непрерывное течение музыкальной фабулы (чаще всего через гармонические связи).

В архитектонике "Русалки" отчетливо проступают черты трехчастности, симметричности. Финал оперы воспринимается как свободная драматизированная реприза I акта. Подтверждение тому — то же место действия (сценическая реприза), образно-сюжетные и музыкально-композиционные арки. В финале — тоже два сольных высказывания героини, сцена Русалки с Бабой-Ягой, терцет лесных фей, хор русалок под водой и, наконец, сцена Русалки с Принцем, завершающая, как и в "экспозиции", финальный акт. Конечно, в соответствии с иной ситуацией изменены их смысл и содержание, порядок следования и размеры. III акт обладает также чертами обобщения: введенная в него сцена Лесника и Поваренка с Бабой-Ягой создает арку с комедийно-бытовым эпизодом из II акта. Все это способствует стройности и логической законченности произведения.

"Русалке" — симфонизированной лирико-драматической опере, в которой мастерская разработка чешского



Сцена из I акта "Русалки". Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1959. Художник Йозеф Свобода

(и, шире, славянского) фольклора (музыкального и поэтического) удачно сочетается с индивидуальным преломлением поэтики романтического оперного искусства, — суждено было стать не только лучшим музыкально-сценическим сочинением Дворжака, но и одной из вершин национальной и европейской классики.

Премьеру "лирической сказки" готовил Карел Коваржовиц, приложивший немало усилий ради художественного успеха сочинения. Как и при постановке "Черта и Качи", главные партии пели ведущие солисты оперной труппы: Р. Матурова (Русалка), В. Климент (Водяной), Б. Птак (Принц), М. Кубатова (чужеземная Княгиня).

Премьера "Русалки" — 31 марта 1901 года — прошла в праздничной атмосфере. Публика приняла оперу очень тепло: композитора вызывали бурными аплодисментами после каждого акта. В целом высоко оценили "Русалку" и многие критики.

Хвала ("Народни политика", 2 апреля 1901 г.): "Известный лидер чешского современного музыкального движения написал для нас национальную сказочную оперу, свет которой, несомненно, проникнет в будущее. В этой опере композитор выполняет все главные условия, которые обеспечивают длительное воздействие художественного произведения: удачно омузыкаливает поэтическое слово, создает характерные фигуры и явления пьесы, черпая из сокровищницы своего проницательного, нестареющего и неослабевающего духа и оставаясь верным во взглядах на потребности и цели драматической музыки прогрессивным устремлениям, которые открыто провозглашает новейшее оперное творчество".

Пророчество Хвалы оказалось вещим: "лирическая сказка" Дворжака стала самой репертуарной оперой композитора.

Глава XIV

Последние годы. "Армида"

Еще в то время, когда Дворжак сочинял "Русалку", в чешской музыкальной жизни произошло важное событие: в Национальном театре сменилось руководство. Этому событию предшествовали критические выступления в печати, в частности статья К. Книттла "О наших музыкальных отношениях" ("Далибор", 4 марта 1899 г.), в которой с тревогой говорилось о падении художественного уровня оперной труппы и о необходимости привлечения молодого поколения к дирижерской деятельности в театре. Администрация театра не оставалась глухой к критическим голосам. В феврале 1899 года она пригласила З. Фибиха на вновь созданную должность заведующего репертуарной частью оперной труппы. Первой акцией Фибиха стало проведение в октябре того же года цикла сметановских опер. Ф. А. Шуберт и А. Чех намеревались также исполнить все оперы Дворжака, включая "Ванду", еще не шедшую на сцене Национального театра. Однако усилия Шуберта уже не удовлетворяли музыкальные круги — в них ширилось настойчивое стремление к радикальным переменам.

В начале 1900 года в Праге возникло Общество Национального театра, которое открыто заявило о своих претензиях на руководство театром. Требования Общества относительно обновления оперной труппы и назначения нового главного дирижера поддержала "Умнелецка беседа". 1 мая на заседании земского комитета было

решено поручить руководство театром Обществу во главе с издателем А. Визнером (председатель) и адвокатом Л. Клумпаром (его заместитель). Директором стал Г. Шморанц, главным дирижером — К. Коваржовиц. 28 июля 1900 года Коваржовиц начал свою деятельность постановкой "Далибора" Сметаны.

Дворжак не принимал участия в происходивших событиях: связанный давними профессиональными и дружескими узами с А. Чехом, он не мог позволить себе предпринимать какие-либо действия к его устранению с поста первого дирижера. Похоже, правда, что все эти перипетии обошли его стороной: занятый сочинением "Русалки", он был полностью погружен в мир своей "лирической сказки". Более глубокий след в его душе оставили другие — печальные — события. 15 октября 1900 года после недолгой болезни, в разгар приготовлений к премьере оперы "Падение Арконы", скончался Зденек Фибах. Отношения между Фибахом и Дворжаком, несмотря на попытки некоторых людей настроить композиторов друг против друга, вызвав в них чувства соперничества и недоброжелательности, отличались, особенно в последние годы, взаимным уважением и дружеским расположением. Дворжак весьма ценил Фибаха как композитора, восхищался его интеллигентностью и поразительным трудолюбием. Когда вышел в свет большой фортепианный цикл Фибаха "Впечатления, воспоминания и настроения", Дворжак сказал, что, "появись такое сочинение в какой-нибудь другой стране, автор его завоевал бы мировое признание" (цит. по: 68). Столь же высоко оценивал он и музыкально-сценическое творчество Фибаха, утверждая, что "столь могучий взлет от оперы к опере можно наблюдать мало у кого из композиторов" (цит. по: 68).

Поэтому кончина младшего коллеги искренне опечалила Дворжака, еще раз напомнив о скоротечности человеческой жизни. Поэтому же 17 октября композитор был среди тех, кто провожал его к месту последнего пристанища на Вышеградском кладбище.

В конце января следующего года ушел из жизни поэт Юлиус Зейер — один из самых искренних почитате-

лей таланта Дворжака, с которым он особенно подружился в последние годы. А за два дня до этого (27 января) в Милане умер Джузеппе Верди — художник, чьи достижения в музыкально-сценическом творчестве не только восхищали чешского композитора, но и оставили определенный след в его оперных сочинениях.

Вперемежку с печальными приходили и приятные вести. Они касались исполнения сочинений Дворжака в Чехии и за ее рубежами, а также акций, подтверждающих его авторитет в культурной жизни. К последним относится назначение Дворжака членом верхней палаты австрийского рейхсрата (парламента), состоявшееся через две недели после премьеры "Русалки". По стечению обстоятельств в Праге в эти дни проходили гастроли оркестра Берлинской филармонии. Руководитель оркестра Артур Никиш включил в программу концертов "Голубка". На концерте, где он исполнялся (15 апреля в Рудольфинуме), Никиш устроил Дворжаку своего рода чествование. Как только отзвучали последние такты поэмы и раздались бурные аплодисменты, Никиш движением руки указал на ложу, где сидел композитор. Дворжак подошел к краю ложи, чтобы поблагодарить публику, но в этот момент весь оркестр встал и присоединился к овациям. Композитору пришлось подняться на сцену, где музыканты приветствовали его торжественным тушем.

Церемонию принятия присяги в парламенте, состоявшуюся месяц спустя, живо описал венский корреспондент газеты "Народни листы".

Пенижек: «Дворжак и Врхлицкий¹ вместе вошли в зал заседаний австрийского парламента [...] они были представлены г-ном Воганкой² председателю, князю Альфреду Виндишгрецу, и затем отведены на свои места. Оба стали предметом всеобщего внимания. Оба были во фраках, на шее у обоих висели большие почетные медали „Litteris et artibus“. Оба бородатых Диоскура были поистине достойным внимания явлением среди общест-

¹ Врхлицкий был назначен членом палаты господ одновременно с Дворжаком.

² Йозеф Воганка — член австрийского парламента.

ва, которое представляло Палату господ: у них не было ничего, кроме своих славных имен, известных во всем мире. Они ничем не были обязаны своим предкам, а всего достигали лишь своим гением, своим трудом. Чувствовалось, что атмосфера вокруг была напряженной, все ждали, как проявят себя в законодательной деятельности этот музыкант и этот поэт... Присягу они произнесли по-чешски. Тогда это уже было чем-то само собой разумеющимся [...]

Перед каждым членом парламента стоял письменный столик, а в нем выдвижной ящик, чернильница, песочница, промокательная бумага, несколько ручек и несколько отточенных карандашей Hardtmuth'a № 2, мягких и в то же время крепких... Эти карандаши очень понравились Дворжаку. Он все их взял и спрятал. Выйдя из дворца парламента, он, показав добычу жене, которая его ожидала, сказал: „Посмотри, вот этим я буду писать!..“ В этот день Дворжак голосовал в австрийском парламенте в первый и последний раз» (цит. по: 4, 154—155).

Примерно через полтора месяца после возвращения Дворжака из Вены в его жизни произошло еще одно событие. Директор Пражской консерватории Антон Бенневиц, ссылаясь на преклонный возраст, твердо заявил об уходе с этого поста. Общество пропаганды музыки в Чехии, курировавшее консерваторию, не видело лучшей кандидатуры, чем Дворжак. Правда, в отличие от Бенневица — не только опытного педагога, но и энергичного организатора — Дворжак не имел призвания к административной деятельности, да и не хотел отдаваться ей в ущерб композиции. Кураторы, понимая это, нашли приемлемый для всех вариант, поручив административные дела Карлу Книттлу. 6 июля 1901 года на заседании Общества Дворжака единогласно избрали директором Пражской консерватории. Помимо художественного руководства он сохранил за собой класс композиции. Создавшееся разделение обязанностей воспринималось в консерватории как само собой разумеющееся.

Доланский: «Когда вскоре после назначения нового директора я зашел в консерваторию и спросил вахтера,

нет ли здесь директора Дворжака, он многозначительно ответил мне: „А что ему тут делать?“» (61, 140).

Лето 1901 года Дворжак, как обычно, проводил в Высокой, изредка наезжая в Прагу по делам или навещая друзей в провинции. Ничего не сочинял в ожидании обещанного Квапилом нового либретто. Каким-то образом ему попала в руки поэма С. Чеха „Лешетинский кузнец“, и он омузыкалил часть стихов для тенора с сопровождением фортепиано. Это должен был быть (по предположению О. Шоурка) песенный цикл. Дворжак, однако, не закончил его. Возможно, потому, что вскоре по поручению дирекции Национального театра занялся сочинением речитативов для „Святой Людмилы“, которую театр собирался поставить на сцене. Во время этой работы пришла еще одна горестная весть: о кончине 20 сентября в Лозанне Фрица Зимрока. Несмотря на возникавшие порой трения и даже конфликт (о котором шла речь в IX главе), за долгие годы общения и переписки между издателем и композитором сложились отношения, характеризовавшиеся открытостью, взаимным уважением и дружеской симпатией. Дворжак убедился, что Зимрок — не только искушенный коммерсант, но и интеллигентный человек, обладающий взыскательным вкусом, способный дать добрый совет. Кончина Зимрока глубоко огорчила его. Она усилила также чувство осиротелости: смерть пробила вторую брешь в дружеской троице Брамс — Зимрок — Дворжак.

Но жизнь продолжалась. Близилось 8 сентября — день 60-летия Дворжака. Композитор, скептически относившийся к публичным чествованиям³, не хотел, чтобы его юбилей отмечали шумно и пышно. Но представите-

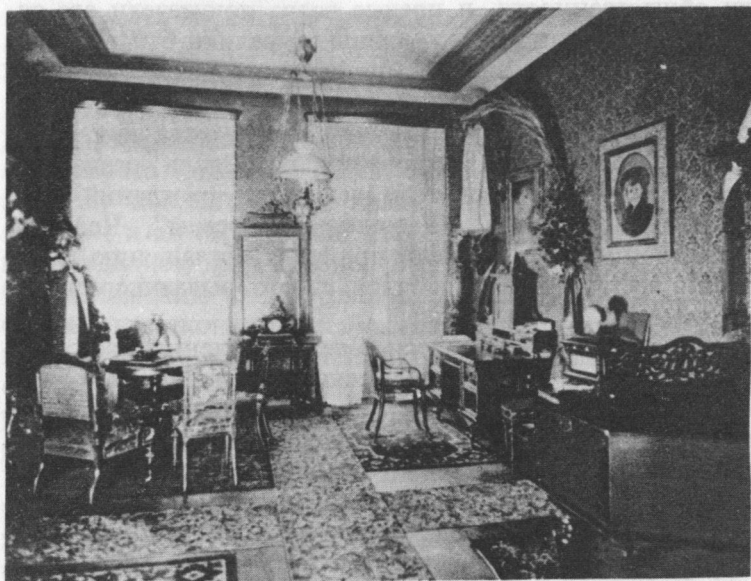
³ *Коберг* (приводит слова Дворжака): „Прошу Вас — ничему нельзя верить. Сегодня что-то нравится, а завтра это освистывают. Я всего этого достаточно вкусил. Особенно много тяжкого испытывает чешский музыкант. У покойного Сметаны появилась возможность жить лишь теперь, когда он уже давно переселился в мир иной. Поэтому даже самый большой успех не заставит меня стать самонадеянным. Я тружусь честно и как можно лучше. И это убеждение приносит мне величайшее удовлетворение. А если я создал что-то на вечные времена — значит мои музыкальные занятия и моя долголетняя работа достигли прекраснейшей цели. На расположение людей я, однако, не полагаюсь“ (цит. по: 101, IV, 180).

ли общественности, и прежде всего почитатели его таланта, рассудили иначе — слишком велики были заслуги композитора в развитии национального искусства, которое он первым прославил и за пределами Чехии. И хотя ситуация в музыкальных кругах была тогда непростой и при подготовке чествования возникали различные осложнения⁴, руководители ведущих учреждений (Национального театра, "Умнелецкой беседы", Чешской филармонии и др.) сумели прийти к соглашению и достойно отпраздновать юбилей своего выдающегося современника.

Торжества, начавшиеся в день рождения Дворжака, продолжались более двух месяцев. Прелюдией к ним стал специальный выпуск "Далибора" (№ 33—37), вышедший 7 сентября. В нем наряду с иконографическими материалами содержались поэтические посвящения Я. Борецкого, Э. Дестиновой и А. Гейдука, мемуарные очерки А. Чеха, Й. Б. Фёрстера, Э. Хоффера, Ф. А. Шуберта и Ф. К. Гейды, список ученых званий и наград Дворжака и ряд статей о его творчестве⁵. На следующий день во многих газетах и журналах появились статьи, посвященные юбилею.

⁴ Они были связаны в первую очередь со скандалом, разразившимся в начале февраля 1901 года в Национальном театре и разделившим пражскую общественность на враждующие группы. Члены труппы (прежде всего оркестранты), недовольные требовательностью Коваржовица, отказались работать с ним. Музыканты оркестра объявили забастовку, которая продолжалась три недели (поначалу к ним присоединились мужской хор и технический персонал). За это время Коваржовиц, на сторону которого встала дирекция, собрал новый оркестр (в него вошла и часть прежнего состава), и 9 марта деятельность оперной труппы возобновилась. (Из-за этой забастовки отодвинулась и премьера "Русалки".) Любопытно, что скандал имел и позитивные последствия для чешской музыкальной культуры: уволенные музыканты создали самостоятельный коллектив — знаменитый впоследствии оркестр Чешской филармонии.

⁵ J. Boleška: Antonín Dvořák ve skladbě komorní; K. Hoffmeister: Antonín Dvořák ve skladbě symfonické; E. Chvála: Antonín Dvořák ve skladbě zpěvoherní; K. Knittl: Antonín Dvořák ve skladbě chorické; J. Theurer: Antonín Dvořák jako lyrik (на материале песен и фортепианных пьес). — "Умнелецка беседа" также планировала издать сборник статей о композиторе, но не успела; он вышел только в 1912 году (см.: 41).



Кабинет А. Дворжака в квартире на Житной улице в Праге

Цикл опер, подготовленных Национальным театром, открылся 8 сентября спектаклем "Упрямы". (Дворжак, чтобы избежать участия в чествовании, уехал в Вену на встречу с Малером — руководитель Придворной оперы просил привезти клавир "Русалки".) В рамках этого цикла в дальнейшем прозвучали "Хитрый крестьянин" (14.IX), "Димитрий" (19.IX), "Якобинец" (19.X, в новой постановке), "Черт и Кача" (17.X) и "Русалка" (20.X и 7.XI). Национальный театр осуществил также сценическое исполнение "Святой Людмилы" (30.X и 11.XI) и Славянских танцев в хореографии ведущего балетмейстера А. Вискусси (8.IX и 6.XI). 6 октября в театре прошла пьеса "Йозеф Каetan Тыл" с музыкой Дворжака. Наконец, силами оперной труппы (дирижер М. Ангер) был исполнен Реквием (9.XI).

Кроме того, прошло несколько симфонических и камерных концертов, посетители которых слышали квартет ор. 96, Багатели ор. 47, секстет ор. 48, "Гусит-

скую", симфонию "Из Нового Света", "Полудницу", виолончельный концерт, "Карнавал", песни.

6 ноября вечером по инициативе "Умнелецкой беседы" состоялось торжественное шествие с фонариками к дому на Житной улице, где жил Дворжак. Во дворе дома "Глагол пражский" под управлением Книттла спел в честь юбиляра популярные хоровые песни композиторов национального возрождения — "Долгих лет здоровья" А. Елена и "Родине" А. Товачовского. После этого председатель Союза чешско-славянских хоровых кружков Эмиль Кауфман во главе делегации поднялся на второй этаж в квартиру композитора, чтобы поздравить его от имени собравшихся. Тут уже застигнутому врасплох Дворжаку отступать было некуда: пришлось сначала подойти к окну и показаться массе людей, приветствовавших его восторженными криками "Слава Дворжаку!", а затем и спуститься вниз. Благодаря пришедших, композитор сказал, что « всю жизнь руководствовался лозунгом „Песней к сердцу, сердцем к родине“⁶ и дальше в меру своих сил будет помогать чешскому искусству шириться по свету» (цит. по 101, IV, 185—186).

Кульминацией юбилейных празднеств стало 10 ноября 1901 года. В этот воскресный день в 11 часов утра в Пантеоне Национального (тогда Земского) музея собрались представители чешской общественности. Ученики консерватории открыли собрание фанфарами, а затем "Глагол пражский" спел "Хорал чешского народа" К. Бендла. Большую речь, в которой подробно оценивался творческий вклад Дворжака в отечественное и мировое искусство, произнес Книттл. Вечером, после концерта в Рудольфинуме, "Умнелецка беседа" устроила праздничный ужин, на котором было произнесено много тостов и поздравлений.

Почести воздавались Дворжаку и в других городах. Земляки композитора в Нелагозевсе отметили его день рождения серией церемоний и концертов, начав с утренней мессы в костеле, где крестили Дворжака, и закончив фейерверком и регатой с фонариками по Влтаве.

⁶ Лозунг "Глагола пражского".

Семью Дворжака представляли его дети Анна, Магда и Отакар, причем Магда участвовала в концерте, спев арию Русалки и несколько песен.

Вечера, посвященные Дворжаку, прошли и в Вене. На одном из них венцы познакомились с "Золотой прялкой" в исполнении филармонического оркестра под управлением Й. Хельмесбергера.

60-летие композитора отпраздновали и его почитатели в Словении. Люблянская "Глазбена матица" и местный симфонический оркестр (дирижер М. Хубад) провели концерт, на котором прозвучали "Карнавал", "Полудница", "Голубок", "Псалом 149", несколько хоров и песен.

В хоре поздравительных голосов, доносившихся в эти месяцы из различных городов Чехии и из-за границы, был и голос русских музыкантов.

*Балакирев — Каленскому*⁷ (27 октября 1901 г.): "Не имея возможности лично присутствовать на предстоящих торжествах по случаю чествования 60-ти лет со дня рождения известного Чешского композитора Антонина Дворжака, обращаюсь к Вам, милостивый Государь, с покорнейшею просьбою передать в день торжества высокоуважаемому артисту от меня и от учреждения, мною заведуемого⁸, искреннее поздравление со днем его 60-летия при пожелании ему прожить еще много десятков лет, чтобы создать во славу родной земли и всего Славянства поболее талантливых музыкальных произведений, в которых отразился бы тот дух жизни Чешского народа, могучесть коего возбуждает в нас благоговейное изумление" (4, 158).

Конец юбилейного года принес композитору и семейную радость: 19 декабря на свет появился Йозеф Сук, сделавший его дедом. Дворжак, последние дни проведенный в страшном волнении и тревоге за Отилию, у которой было больное сердце, теперь радовался безмер-

⁷ Болеслав Каленский — музыкально-общественный деятель, почитатель Дворжака. Много сделал для укрепления дружеских и профессиональных связей между чешскими и русскими музыкантами.

⁸ М. А. Балакирев был тогда директором Бесплатной музыкальной школы в Петербурге.

но. Единственное, что портило ему настроение, — продолжавшееся бездействие. И нельзя сказать, что композитор не искал сюжеты для новой оперы или что у него не было предложений. Интересно, что они исходили не только от его соотечественников. В мае 1901 года, например, он получил письмо из Марибора (адресат не установлен), в котором ему предлагалось балетное либретто "Златорог" на сюжет словенской народной сказки. Автор письма, восхищенный "Русалкой", спрашивал Дворжака, не захочет ли он "воспеть ароматный цветок словенской народной поэзии своими мастерскими тонами" (40, VIII).

На какое-то время композитора захватила мысль о создании двух ораторий — "Назарет" и "Голгофа", но он не нашел автора литературного сценария (см. его высказывание на с. 452). Долгое безделье уже сильно тяготило композитора. Наконец 11 апреля Дворжак приступил к сочинению оперы "Армида"⁹. Либретто по мотивам "Освобожденного Иерусалима" Т. Тассо (1580) ему предложил Я. Врхлицкий. Поэт написал его еще в 1888 году для К. Коваржовица, который, однако, сделав I акт и несколько набросков для II акта, от дальнейшей работы отказался. Причина крылась, видимо, в тексте либретто. Написанный вскоре после завершения Врхлицким перевода поэмы Тассо, он несет на себе порой следы поспешности, языковой небрежности (возможно, следствие усталости автора!), в художественном отношении уступая и самому переводу, и другим поэтическим творениям Врхлицкого, которым присущи красота, благородство и звучность стиха.

Дворжака также не все удовлетворяло в тексте либретто, он заставлял соавтора неоднократно переделывать

⁹ Опера писалась с 11 апреля 1902 года по 23 августа 1903 года с перерывами между II и III актами (около двух месяцев) и между III и IV актами (чуть более трех недель). I д.: эскизы — 11—25.IV.1902 г., партитура — 2—30.VI.1902 г.; II д.: эскизы — 3—23.V.1902 г., партитура — 6.VII—17.VIII.1903 г.; III д.: эскизы и партитура — 8.X.1902 г.—20.I.1903 г.; IV д.: эскизы — 14.II—4.VI, партитура — 2.IV—29.VI.1903 г.; партитура увертюры: 17—23.VIII.1903 г.

те или иные места, чем вызывал жалобы поэта¹⁰. Этим, вероятно, объяснялась и "негладкость" процесса сочинения оперы на первых порах: в эскизах первых двух актов много поправок и перечеркиваний, обычно нехарактерных для Дворжака. И все же неверно было бы полагать, что композитор взялся за "Армиду" лишь потому, что ничего другого не оказалось под рукой или ему было неудобно отказывать поэту.

Подобно своим многочисленным предшественникам¹¹, Дворжак нашел в сюжете "Армиды" вдохновляющие импульсы, а затем, в процессе сочинения, пришли увлеченность и надежда, что опера станет его лучшим музыкально-сценическим опусом (см.: 4, 161).

По сравнению с поэмой Тассо в либретто несколько иначе трактованы герои, изменены или взяты из других "песен" некоторые сюжетные ходы. Главными действующими лицами оперы являются Армида, Ринальд и Исмен. В образе дамасской принцессы, красавицы-волшебницы Армиды Врхлицкий подчеркнул мечтательность и неистребимую силу любви к Ринальду. Значительно более важную роль в либретто играет Исмен (по выражению Тассо — "нечестивый кудесник"), которого Врхлицкий сделал владыкой Сирии, претендующим на руку Армиды. Мотив любви Исмена к дамасской принцессе, в поэме отсутствующий, драматизирует историю любви Армиды и Ринальда. В образе Ринальда — отважного и благородного рыцаря — также усилен мотив сильного и искреннего чувства к Армиде. Такие детали сюжета, как ее убийство и крещение перед смертью, Врхлицкий заимствовал из тех эпизодов тассовской поэмы, где повествуется о любви Клоринды и Танкреда.

¹⁰ А. Клаштерский в своих воспоминаниях рассказывает, как Врхлицкий сетовал на требовательность Дворжака, противопоставляя его Фибиху и Фёрстеру, которые не позволяли себе что-либо менять в его текстах (см.: 73, 191).

¹¹ Сюжет об Армиде зажег вдохновение более сорока композиторов. Первым к нему обратился венецианец Б. Феррари (1639). Из опер XVIII века, когда история любви Армиды пользовалась особенной популярностью, наибольший успех завоевали произведения Люлли, Саккини, Россини и прежде всего Глюка, чья опера сохранилась в репертуаре и в XX веке. Интересно, что из соотечественников у Дворжака тоже был предшественник — Й. Мысливечек (ок. 1780).

В либретто встречаются и переключки с оперными героями и ситуациями из опер-предшественников "Армиды", и прежде всего с вагнеровскими сочинениями. Так, Ринальд отчасти родствен Тангейзеру: оба забывают о своем долге под влиянием чар восточной красавицы (Ринальд) или богини любви Венеры (Тангейзер). Мотив борьбы между священным долгом "Божьего воина" и чувственной земной любовью связывает "Армиду" с "Парсифалем". Есть и частные совпадения: рассказ Армиды о привидевшемся ей "сияющем архангеле", которого она узнаёт позже среди крестоносцев, вызывает в памяти рассказ Эльзы о прекрасном рыцаре, увиденном ею во сне, а затем явившемся в обличье Лоэнгрина.

Но хотя либретто Врхлицкого не блещет новизной и оригинальностью, драматургически оно в целом хорошо построено, содержит благотворные для фантазии композитора контрасты образов, идей, чувств и сценических ситуаций. Оно дало также Дворжаку возможность воплотить два важных аспекта духовности: любовь к Богу и любовь женщины и мужчины. Последней посвящены самые сильные страницы оперы, захватывающие молодой горячностью и страстностью чувств. (Невольно вспоминается Верди с его "Отелло", написанным тоже в преклонном возрасте и поражающим свежестью и силой чувств.)

Особенностями литературной основы во многом обусловлен жанровый облик "Армиды" — романтической историко-легендарной оперы. Композиционный метод, который применяет в опере Дворжак, отмечен чертами синтеза: элементы сквозного развития (система лейтмотивов) соседствуют в ней с законченными оперными формами (сольными, ансамблевыми, хоровыми), декламация, основанная на воплощении интонационно-ритмических закономерностей поэтической речи, — с распевным мелосом¹². Движущей силой музыкально-дра-

¹² Аналогичные черты заметны и в архитектонике "Армиды". Каждый акт, по образцу драм, строится как одна большая непрерывно развивающаяся сцена, делящаяся на явления. И вместе с тем некоторые явления или группа явлений конструктивно объединены, законченны. Так, начало I акта (явление 1) — действие его происходит в

матического развития наряду с сюжетно-ситуационными положениями является противопоставление двух контрастных миров: Запада, олицетворенного в образах крестоносцев, и Востока, представленного королем Дамаска Хидраотом, его дочерью Армидой¹³, владыкой Сирии Исменом и их окружением.

Поскольку "Армида" Дворжака неизвестна большей части читателей, а сюжет оперы довольно сложен, приводим его изложение.

I акт. Сады Хидраота. Придворные дамы и кавалеры развлекаются играми и песнями. С башни минарета слышны возгласы молящегося муэдзина. Входит Исмен. Он сообщает Хидраоту о приближении войска франков, собирающихся освободить Гроб Господень. Зная о слабости сирийцев, Исмен советует пойти на хитрость: послать в лагерь крестоносцев Армиду, которая своей красотой и лукавством посеет раздор между рыцарями и тем погубит их. Однако уговоры Хидраота не действуют на дочь: она грезит о прекрасном юноше, привидевшемся ей утром в роще. Тогда Исмен, чтобы убедить Армиду в том, что Дамаск грозит опасность, вызывает видение лагеря крестоносцев. Узнав среди рыцарей того юношу (Ринальда), Армида сразу соглашается.

II акт. Лагерь крестоносцев вблизи Дамаска. Отслужив мессу, Петр-Пустынный благословляет рыцарей. Некоторые из них, недовольные медлительностью предводителя Богумира Буййонского¹⁴,

садах дамасского короля Хидраота — имеет своеобразную, рондально-концентрическую форму с обрамлением и элементами зеркальности: $a - b - c - b - d - b - c - b - a_1$, где "a" — женский хор, "b" — песня муэдзина, "c" — мужской хор, "d" — соединение "c" и нового материала. Соответственно организован тональный план: $H(Gis) - gis - gis(H) - gis - As - as - gis - gis - H$. Другой пример — III акт. Он делится на две части. Первая (явления 1—5) обрамлена хором сирен, создающим тематическую и тональную арку ($gis = as - As$). Нити связей протянуты и внутри III акта. В явлении 7, например, повторяется хор фей из первой части (тематическая и тональная арка), а в диалогических сценах второй части напоминает ля-бемоль минор, встречавшийся в хорах первой части. Тональные арки соединяют и отдельные явления второй части III акта (ре мажор во вступлении и в явлении 8). Тональные и тематические связи существуют и между актами. Большая арка воздвигнута между началом и концом оперы (хор крестоносцев в увертюре и в заключении — в ми-бемоль мажоре). Тональная переключка возникает и между I и III актами (хоровые эпизоды): $as(gis) - As$.

¹³ У Тассо Армида — племянница Хидраота.

¹⁴ Богумир — чешский эквивалент имени герцога Лотарингского Готфрида, принявшего титул "защитника и барона Гроба Господня" и возглавившего первый крестовый поход (1099).

ропшут. Только всегда деятельный Ринальд задумчив и рассеян. Герольд зовет всех на военный совет к Богумиру. В лагере появляется Армида. Лицо ее закрыто вуалью. Страж преграждает ей дорогу. Один из рыцарей (Дудо) берет девушку под защиту и обещает исполнить ее просьбу: отвести к Богумиру. Армида мечтает о встрече с Ринальдом. Проходящий мимо Петр-Пустынник замечает незнакомку и, понимая, чем грозит ее приход, велит страже прогнать ее. Подошедший Ринальд вступает за Армиду и сам отводит ее к Богумиру. Армида рассказывает выдуманную историю о том, как ее дядя отнял трон у ее отца, ослепив его, а ее с братом вынудил бежать в пустыню. Она просит Богумира помочь ей вернуть трон. Ринальд, пораженный красотой Армиды, просит послать его во главе экспедиции. Богумир готов помочь девушке, но руководителя экспедиции предлагает выбрать по жребию. Охваченные любовью, Армида и Ринальд решаются бежать из лагеря. Их замечает Петр и пытается задержать с помощью стражи. В этот момент появляется Исмен и увозит влюбленных на огненной колеснице.

III акт. Волшебные сады Армиды. Завораживающее пение сирен, веселые забавы нимф, фей и амуров. Влюбленные наслаждаются счастьем. Исмен, принявший облик старца, лелеет свои мечты: разделаться с Ринальдом и добиться руки Армиды. Но Армида любит Ринальда и не желает губить его. Тогда Исмен мановением волшебной палочки превращает дворец и сады в пустыню. Армида силой своего волшебства восстанавливает все и уводит Ринальда во дворец. Исмен клянется отомстить обоим. Он снова принимает вид старца. Входят рыцари Убальд и Свен, ищущие Ринальда. Исмен вызывается помочь им. Он советует им достать спрятанный во дворце алмазный щит, который обладает магической силой. Вскоре раздается грохот, огни во дворце гаснут, и Ринальд, влекомый щитом, который несут перед ним рыцари, уходит за ними. Армида в отчаянии, а злорадствующий Исмен разрушает дворец.

IV акт. Оазис с источником вблизи лагеря крестоносцев. Опомнившийся Ринальд с болью и раскаянием вспоминает все случившееся. Он просит прощения у Петра и товарищей, и, прикоснувшись к щиту, вновь обретает силу и отвагу. На поле боя он встречается с Исменом и убивает его. Другой противник, в черных латах, вступает с ним в единоборство, но, услышав, как тот проклинает Армиду, опускает меч, давая себя заколоть. Тут только Ринальд узнаёт в нем Армиду. Он в отчаянии. Нежно прощаясь с любимой, Ринальд совершает над ней обряд крещения. В отдалении слышится пение крестоносцев. Оно знаменует победу "Божьих воинов" и одновременно создает катарсисное завершение трагической истории любви Армиды и Ринальда.

Итак, в основе музыкальной драматургии оперы лежит столкновение двух этнически и религиозно различных миров, которые Дворжак рисует разными красками. В музыкальной характеристике христиан главное место занимают лейтмотивы крестоносцев, освобожде-

ния Гроба Господня (О. Шоурек называет его также мотивом креста)¹⁵ и Петра-Пустынника. К ним примыкает мотив щита. При создании тематизма христиан композитор опирался на жанры европейской духовной музыки, точнее, хорала (большая часть мотивов), и фанфарно-маршевой музыки (мотив крестоносцев). Так, лейтмотив крестоносцев появляется впервые (I акт, начало 2-го явления) как "чистая" фанфара¹⁶. Он изложен по тонам ре-мажорного трезвучия у трех труб — за сценой, как сигнал приближения к Дамаску войска крестоносцев:

146

Poco allegro



Маршевый характер темы подчеркнут в ее втором варианте, который сопровождает слова Исмена о грозящей арабам опасности. Здесь ее звучание окрашено сумрачным тональным колоритом (фа минор). Тема крестоносцев проходит через всю оперу, меняя свой интонационный облик в соответствии с обстоятельствами сценического действия. Лейттема освобождения Гроба Господня или, шире, христианства, христианской веры имеет хоральный склад и сурово-величественный характер. Она тоже экспонируется в I акте — при упоминании о цели похода франков¹⁷.

¹⁵ Такое обозначение вполне возможно, ибо неоднократное проведение мотива связано с упоминанием о кресте. Например, в III акте после слов Убальда "нам щитом будет Христов крест" (с. 246 клавира; ссылки даются на издание: Dvořák A. Armida. Klavírní výtah. — Praha, 1941).

¹⁶ Он носит сугубо инструментальный характер и звучит только в оркестре, в отличие от других христианских тем, возникающих порой и в вокальных партиях.

¹⁷ Возвышенно-светлое звучание темы креста в оркестровом вступлении к III акту, действие которого разворачивается в садах Армиды, показалось О. Шоурку "несколько неясным" (101, IV, 211). Думается, что ее появление здесь семантически обосновано: Дворжак намекает на конечную победу христианской идеи, помогающей вырвать Ринальда из плена волшебных чар Армиды.

Allegro moderato

Ob., Cl., Cor.

mp *sf* *p* *dim.* Timp.

Fag.

Хоральным духом овеяна и тема Петра-Пустынника. С темой креста как символа христианства семантически связана и тема алмазного щита¹⁸. Радиус ее действия меньший: она впервые появляется в III акте, в монологе Исмена, играет важную роль в эпизоде увода Ринальда из садов Армиды, а затем в IV акте, в монологе Ринальда. С особой мощью и многозначительностью звучит тема щита в тот момент, когда прикоснувшийся к нему Ринальд восстанавливает прежнюю силу (унисон труб в ритмическом увеличении). Существенным компонентом характеристики христианского мира служит хорал крестносоцев, символизирующий торжество освобождения Гроба Господня и несокрушимость учения Христа ("Вновь веет Христово знамя, вперед за ним, вперед!"):

148

Un poco più mosso, quasi Andante maestoso

p Ten.

Zas vla - je Kri - stův pra - por sva - tŷ

Bas. *p*

В характеристике ориентального мира и его представителей Дворжак не придерживался музыкально-этнографической точности. Подобно другим европейским,

¹⁸ Связь эта подчеркнута и интонационно, ибо тема щита представляет собой вариант темы креста.

в том числе русским, композиторам, он пытался передать дух и некоторые специфические мелодико-ритмические и ладогармонические черты восточной музыки, а иногда и окраску звучания распространенных на Востоке инструментов. Но, как и у других европейских композиторов, это своеобразный Восток — художественно стилизованный и идеализированный.

В I акте особым своеобразием отличается песня-молитва муэдзина. Восточный колорит придан ей с помощью различных выразительных средств: типа и метода изложения мелодии¹⁹, ритмики (пунктирные фигуры, акцентировка безударных долей такта), ладогармонического склада (чередование минорной тоники с мажорной субдоминантой, придающее дорийскую окраску)²⁰:

149

Moderato



Восточный колорит ощущается и в хорах придворных Хидраота, особенно в мужском, носящем монотонно-меланхолический характер (с. 10—11 клавира).

Многоцветьем красок отличаются вокальные и хореографические сцены III акта, рисующие волшебные сады Армиды. Они составляют своего рода сюиту, от-

¹⁹ Мелодия строится на вариантном повторе двух попевок.

²⁰ Мелодия во всех проведениях дублирована гобоем, напоминающим тембр зурны, а в третьем — сопровождается аккордами струнных *saltando* (скачущим смычком), что создает имитацию игры на щипковых инструментах.

дельные части которой перемежаются сольными и ансамблевыми высказываниями Ринальда и Армиды (явление 1). Открывает эту сюиту задумчиво-меланхоличное соло-запев сирены, в котором она предостерегает одиноко бредущего пустыней путника от злого Самума (ветер Сахары) и зовет его в оазис, где царят мир и любовь (соль-диез эолийский):

150 *Lento*

Pout - ní - kū, jenž pou - ště pra - chem

po - tá - číš se ží - zní mdlý,

Запев сменяется припевом (к солистке присоединяется хор), восхваляющим очарование оазиса — прохладу и воздушный замок (ля-бемоль мажор). Тема солистки — ласково-манящая и радостно-одушевленная — отличается большей мелодической и ритмической широтой.

Музыкальный материал, характеризующий оба мира, играет важную драматургическую роль в опере, создавая импульсы для движения действия или обостряя, драматизируя сценическую ситуацию. В I акте, например, фанфарная тема крестоносцев нарушает безмятежное веселье в садах Хидраота, фиксируя завязку драматургического конфликта. Во II акте, наоборот, появление Армиды со своей интонационной аурой вносит яркий контраст в сдержанно-строгую атмосферу лагеря крестоносцев и одновременно способствует дальнейшему движению интриги. В конце того же акта, когда Армида пытается увлечь за собой Ринальда, а Петр стремится удержать его, происходит прямое столкновение контрастных музыкальных миров (оно разворачивается прежде всего в оркестре). Темы любви и Исмена, помогающего Армиде, противопоставляются темам кресто-

носцев, Петра и креста. Победителем здесь выходит модифицированный мотив Исмена, похищающего влюбленных.

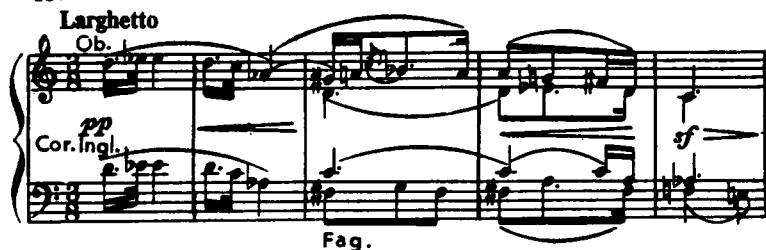
Противоборство контрастных "музык" продолжается и в последующих актах, достигая кульминации в финале оперы, где после диалогической сцены и дуэта Армиды и Ринальда, в которых большую роль играет тема любви, а затем возникает скорбный вариант одной из тем Армиды, торжествующе звучат хорал крестоносцев и победные фанфары на мотиве крестоносцев (оркестровая постлюдия).

Смысловой многозначностью, отраженной в музыке, отличается финал III акта. Здесь сперва главенствует лейтмотив Исмена, отомстившего Армиде и Ринальду, а затем, в оркестровом заключении, энергично и уверенно звучит мотив крестоносцев — как символ их победы над колдовскими чарами Исмена и Армиды.

Музыкальные характеристики действующих лиц в "Армиде" Дворжак создает (как и в других зрелых операх) из гибкого сочетания лейтмотивов (они большей частью излагаются в оркестре и, как правило, в "присущей" тому или иному герою тембровой окраске) и сольно-ансамблевых высказываний. Наиболее тщательно проработаны характеристики трех главных персонажей: Армиды, Ринальда и Исмена.

Образ дамасской принцессы родствен дворжакской Русалке — с той лишь разницей, что Армида более страстна и горяча в выражении чувств. В лейтмотивной характеристике Армиды несколько тем. Первая — мелодически, ритмически и ладово прихотливая²¹, интонируемая гобоем и английским рожком (их сочетание еще ближе к тембру зурны!), — рисует образ восточной красавицы, женственной, мягко-вкрадчивой, загадочно-томной. Эта тема экспонируется в I акте (не считая увертюры) в момент появления героини, охваченной грезами о прекрасном рыцаре:

²¹ Тема изложена в соль миноре с переменными II, IV и VII ступенями. Хроматика такого рода характерна для арабского фольклора.



Вторая тема (она тоже включена в увертюру) более плавна и распевна, более светла по ладотональному и тембровому колориту (ля-бемоль мажор, флейта на фоне струнных). В ней выражены мечтательность и нега Армиды. На мотивах этой темы строится начало ариозо-рассказа героини о видении "сияющего золотом архангела", пробудившего в ее душе любовь. В том же ариозо, в партии оркестра (при упоминании о видении!), возникает новая трепетно-взволнованная тема, символизирующая взаимное чувство Армиды и Ринальда; назовем ее темой любви²²:

152 Larghetto molto espr.



Эти темы сопровождают Армиду на протяжении всей ее истории, преображаясь в соответствии с изменениями сюжетных ходов и душевных движений героини.

Ринальд обрисован маршевой темой, исполненной достоинства и величия. По ладогармоническому и темброво-фактурному складу (хоральность, медные духовые инструменты) тема Ринальда связана с миром христианства, воинов-крестоносцев, одним из которых он и является. Тема Ринальда впервые звучит в I акте, где

²² Вариант темы любви встречается еще раньше — сопровождая слова Исмена "о своей тайной любви в этой аванюре она забудет" (I акт, с. 33 клавира).

Исмен силой колдовства вызывает видение рыцарского лагеря:

153

Grangioso



Облик лейттемы радикально меняется вместе с душевными метаморфозами героя. Она смягчается и светлеет, когда Ринальд попадает во власть Армидиных чар и отважный воин уступает в нем место страстному любовнику (с. 138—139, 162, 226). Ее контуры искажаются (ход на тритон), когда в душу Ринальда закрадывается страх от угроз Исмена (с. 220 клавира). Многообразием оттенков отмечено проведение темы Ринальда в IV акте. Смятение и скорбь слышатся в ней в начале IV акта (оркестровое вступление, с. 276). Жалобно, робко и одиноко (флейта соло) звучит эта тема после слов очнувшегося Ринальда, видящего склоненные над ним лица Петра и товарищей-крестоносцев ("Где я?"). Грустной примиренностью овеяна лейттема героя в конце IV акта, когда он склоняется над умирающей возлюбленной (с. 346 клавира).

Неотрывную часть характеристики Ринальда составляет тема любви. Примечательно ее первое появление в непосредственной связи с героем во II акте. Товарищи Ринальда, спорящие о действиях предводителя похода, пытаются вовлечь в разговор Ринальда, находящегося в состоянии отрешенности, неизъяснимой задумчивости. Секрет героя раскрывает оркестр, интонирующий тему любви (с. 87, 88 клавира). Ее звучание носит тут символический характер; Ринальд еще не видел Армиду, но в нем уже зародилось предчувствие любви. Этот, казалось бы, мелкий штрих свидетельствует о чуткой реакции Дворжака на эстетические веяния, распространившиеся в конце XIX века. Светлое, гимническое звучание темы

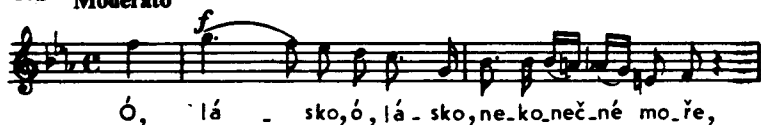
любви (в ритмическом расширении, в соль мажоре) венчает дуэт-признание влюбленных во II акте (с. 159). В последний раз эта тема возникает в оркестре в тот момент, когда Ринальд благодарит умирающую Армиду за подаренное ему счастье любви (с. 339).

Из сольных высказываний важную роль в характеристике Ринальда играет монолог в начале IV акта. В нем с большой психологической правдивостью показана испытываемая героем борьба между любовью к Армиде и чувствами стыда и раскаяния за измену святому долгу²³. Пластичная и распевная декламационная мелодика верно отражает тут смысловые и эмоциональные оттенки текста (они усилены гибко нюансированной гармонией).

Любовное упоение героев с наибольшей силой воплощено в диалогических и ансамблевых сценах Армиды и Ринальда из III акта, исполненных неги и томления. В них, несомненно, отразился культ эроса, интерес к которому возродился в искусстве fin du siècle и нашел свое выражение в чешской литературе (в частности, у того же Врхлицкого) и музыке (особенно ярко у Фибиха — в мелодрамах, фортепианном цикле "Настроения, впечатления и воспоминания" и последних операх). В романтической музыке истоки его уходят в вагнеровское творчество ("Тристан и Изольда").

Как гимн любви воспринимается в "Армиде" восторженно-страстная мелодия, имеющая значение лейт-темы. Она впервые проходит в ариозо Армиды из II акта ("О любовь, ты чарующая мечта" — с. 104), звучит в том же акте, в обращении к Ринальду ("Иди, любовь зовет" — с. 165), и кульминирует в дуэте III акта, поочередно интонируемая героями ("О любовь, бескрайнее море"):

15A Moderato



²³ Подготавливая слушателя к содержанию монолога, Дворжак соединяет в оркестровом вступлении к нему темы любви и крестноносцев.

Исмен оказался для композитора крепким орешком из-за своей похожести на традиционных оперных злодеев-интриганов. Сходства с ним не избежал и дворжак-овский Исмен, хотя в целом его музыкальная характеристика художественно убедительна. Неизменным спутником Исмена является короткий мелодически изломанный мотив, выступающий в разных обликах, но всегда узнаваемый. Чаще всего он "пробегают" по тонам уменьшенного септаккорда (в примере — завуалированного):

155

Allegro moderato



В некоторых случаях мотив Исмена радикально трансформируется, как в том эпизоде III акта, где волшебник-старец раскрывает свое инкогнито ("Я владыка всей Сирии"). Здесь лейтмотив Исмена звучит холодно, мрачно-величественно, чему способствуют все средства выразительности: выпрямленная мелодия, укрупненный маршевый ритм, мажорная окраска, инструментовка (группа медных духовых), фактура (аккорды), динамика и артикуляция (*forte*, *marcato*). А в конце того же акта (Исмен празднует победу над Армидой) его мотив приобретает мрачно-зловещую окраску (с. 273, 275: ми-бемоль и си-бемоль минор). Примечательна и еще одна метаморфоза лейтмотива: Дворжак строит на нем вальс фей, резвящихся с амурами, словно говоря, что вся эта идиллия создана колдовством Исмена (с. 194 и далее).

Наиболее развернутый сольный номер в характеристике героя — его монолог в III акте. По общему характеру монолог Исмена перекликается с демоническими высказываниями таких оперных героев, как Яго ("Отелло" Верди) или Мефистофель ("Фауст" Гуно). Музыка монолога близка также драматическим страницам "Отелло" Дворжака (он и изложен в той же тональности фадиез минор), а мотив Исмена, открывающий его, напоминает тему ревности, зарождение коей в душе Отелло

связано с коварными наговорами Яго²⁴. В монологе Исмен насмехается над влюбленными, пойманными им в сети, а также над рыцарями, которые вскоре благодаря его коварству помогут ему осуществить свой замысел — разлучить Армиду и Ринальда. Монолог строится на мелодическом речитативе, переходящем в ариозные фразы, украшен трелями и фиоритурами, подчеркивающими злобно-насмешливый тон речи героя.

Волею судеб "Армида" стала последним музыкально-сценическим произведением Дворжака и вообще последним проявлением его творческого духа. По случайному стечению обстоятельств (случайному — потому, что композитор ушел из жизни в расцвете сил) "Армида" обобщила и в известной мере синтезировала его искания и достижения в сфере оперного творчества. Достижения потому, что "Армида" — самое совершенное сочинение с точки зрения музыкальной драматургии, "количества" музыки, необходимой для характеристики ситуаций и душевного мира героев. Если в предшествующих операх Дворжак-драматург порой отступал перед Дворжаком-музыкантом, то здесь нет ничего "лишнего", все разумно и достаточно.

Что касается композиционного строения, то в опере естественно сочетаются два принципа, которые Дворжак считал наиболее приемлемыми: вагнеровский принцип ведущего тематизма, придающий музыкальной ткани симфоничность (развернутая система лейтмотивов), и принцип закругленности, конструктивной законченности некоторых вокальных (сольных и хоровых) форм, который импонировал композитору тем, что давал возможность с большой полнотой показать эмоциональный мир персонажей²⁵. В этом отношении эстетическая по-

²⁴ Это говорит о трактовке образа Исмена как символа зла и коварства.

²⁵ Вокальный мелос декламационного склада, на котором строятся монологические и диалогические эпизоды, отличается психологической правдивостью, в нем чутко отражены разнообразные нюансы текста. Безупречен он и с точки зрения постижения ритмоинтонационных закономерностей чешской поэтической речи (долгота гласных, акцентировка). Своеобразие декламационного стиля "Армиды" (и отличие его от других опер Дворжака) — патетически-возвышенный тон, обусловленный характером сюжета и поэтического текста Тассо — Врхлицкого.

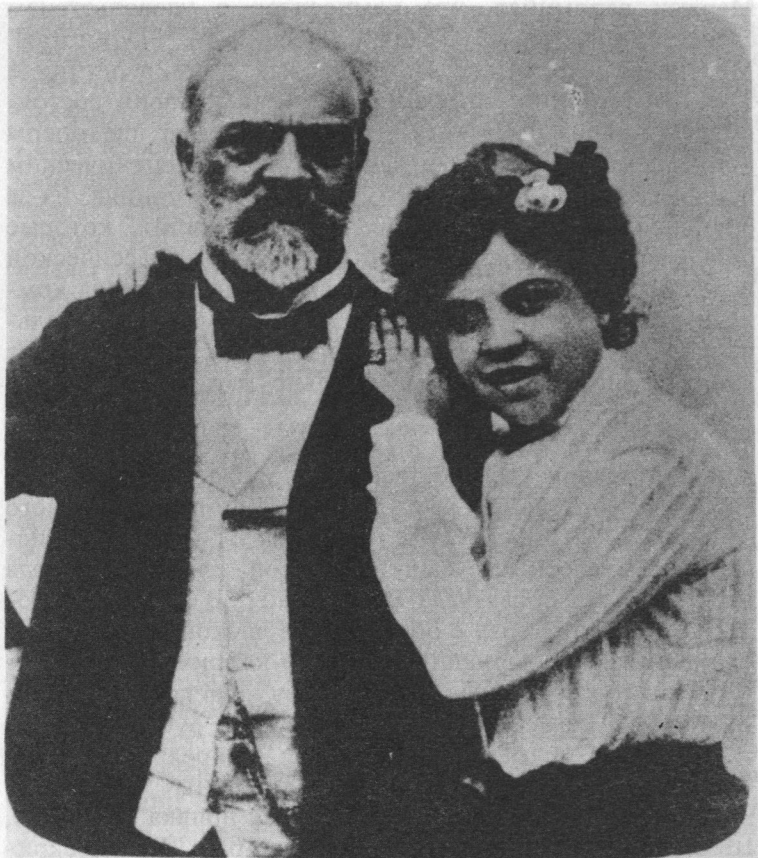
зияция Дворжака близка творческим принципам Верди и русских композиторов (Чайковского, Римского-Корсакова), которые при всем уважении к Вагнеру и его реформе сохраняли независимость взглядов и убеждений.

Некоторые критики упрекают "Армиду" в отсутствии или недостаточности чешского колорита. А нужен ли он в произведении на легендарно-исторический сюжет, никак не связанный с национальной чешской культурой? Столь же несправедливы и упреки в эклектичности оперы, основанные лишь на том, что в "Армиде" порой можно услышать отголоски музыки предшественников или современников Дворжака. Внимательный и беспристрастный слушатель легко убедится, что музыка последнего музыкально-сценического опуса — такая же дворжаковская, как и других его опер, что ей присущи все характерные для него особенности музыкального языка. Более всего интонационных (в широком смысле) переключек встречается в эротических сценах, но следует сказать, что такие выразительные приемы, как хроматическое восхождение в мелодии или "пряные" гармонии, сделались в тот период неотъемлемыми и характерными элементами музыкальной лексики, и их можно встретить в произведениях многих современников чешского композитора.

Более верным и проникновенным кажется наблюдение В. Талиха, выдающегося чешского дирижера, одного из лучших интерпретаторов Дворжака.

Талих: "...И не окажемся ли мы перед великим творческим чудом, когда осознаем, как этот, по натуре простой, незротический муж находит тона восточной чувственности, как расширяет свою всегда богатую оркестровую палитру невиданными доселе звуковыми красками, выходящими за рамки ранее созданного?.." (103, 5).

Увлеченность новым сочинением не мешала Дворжаку следить за событиями музыкальной и театральной жизни, за новинками композиторского творчества. Он довольно часто ходил в Национальный театр, правда, не на вечерние спектакли, поскольку любил рано ложиться спать, а на репетиции. Солист оперной труппы Отакар



С дочерью Магдой (1901)

Маржак вспоминал, что композитор с удовольствием слушал "Вильгельма Телля" Россини и "Гугенотов" Мейербера. Присутствовал Дворжак и на репетициях "Тоски" Пуччини, пражская премьера которой состоялась 21 ноября 1903 года. Но если первые две оперы принадлежали к его любимым музыкально-сценическим произведениям, то "Тоску" Дворжак не принял из-за брутальности сюжета и параллельных квинт, которые резали его слух, воспитанный на образцах классической и романтической гармонии. Весьма заинтересовала композитора "Луиза" Г. Шарпантье, которую Национальный театр поставил 13 февраля 1903 года. Дворжак даже купил клавиш оперы и внимательно изучал его (см.: 4, 160).

Продолжали звучать в Праге и в других городах Чехии и Моравии его собственные произведения, составлявшие значительную часть отечественного концертного репертуара. 20 апреля 1902 года "Глагол пражский" исполнил "Свадебные рубашки", весной следующего года несколько раз прозвучала *Stabat Mater*. В 1902—1903 годах О. Недбал сыграл с оркестром Чешской филармонии Симфонические вариации и Скерцо-каприччиозо.

Не затухал интерес к творчеству чешского композитора и за рубежом. Журнал "Далибор" в рубрике "Чешская музыка за границей" сообщал 4 апреля 1903 года, что только в этот день были исполнены "Карнавал" (Лондон), "Отелло" (Базель), "Золотая прялка" (Штайр), Шестая симфония (Женева, Эссен, Грац, Ахен), скрипичный концерт (Фрайбург), фортепианный квинтет ор. 81 (Гданьск, Бремерхафен, Мангейм, Гиссен), струнный квартет ор. 105 (Цюрих, Эссен) и фортепианное трио ор. 65 (Гиссен).

В начале 1903 года произошли две приятные для Дворжака встречи: с В. И. Сафоновым, которого Дворжак знал еще со времен гастролей в России (14 января под его управлением прозвучали сочинения русских композиторов), и с Э. Григом, авторский концерт которого состоялся 25 марта (наряду с пианисткой Терезитой Карреньо-Тальяпьетро в нем участвовала Магда Дворжакова, исполнившая песни норвежского композитора).

Дворжак с большим уважением относился к Григу, особенно высоко ценил его фортепианные пьесы. Радовался встрече и Григ: чувствуя себя нездоровым, композитор не выходил из артистической, но при каждом стуке в дверь просил посмотреть, не господин ли доктор Дворжак пришел. И когда чешский композитор появился в дверях, Григ приветливо встретил его и живо с ним беседовал (см.: 58, 118). Норвежский мастер отблагодарил коллегу за внимание, посетив спектакль "Русалка" в Национальном театре.

Свое уважение и симпатию к Дворжаку Григ выразил и позже — в некрологе и в письме к Магде (11 июня 1904 года), где писал, как взволновала и опечалила его смерть Дворжака, которого он любил как художника и как открытого и доброго человека.

После завершения "Армиды" Дворжак готов был сразу приняться за новую оперу. Из трех либретто, оказавшихся в его распоряжении, он выбрал "Горимира" Р. Старка²⁶ на сюжет известной в Чехии легенды, ибо давно мечтал написать оперу по мотивам национальной мифологии²⁷. Композитор сделал несколько страниц эскизов, но потом другие дела отвлекли его. Однако мысли о новом сюжете не покидают Дворжака, и поскольку текст не вполне удовлетворяет его, композитор просит Старка переработать либретто, причем в таком направлении, "чтобы вообще было больше действия, а эпический характер как можно больше приглушен" (39, IV). В середине апреля 1904 года Старек посылает Дворжаку переработанное либретто, прося разрешения посетить его в Праге. Встрече этой, однако, не суждено было состояться.

А пока, в конце октября 1903 года, в Национальном театре начинаются репетиции "Армиды". Дворжак, воз-

²⁶ Рудольф Старек — инженер-химик. Страстный меломан, Старек написал несколько либретто.

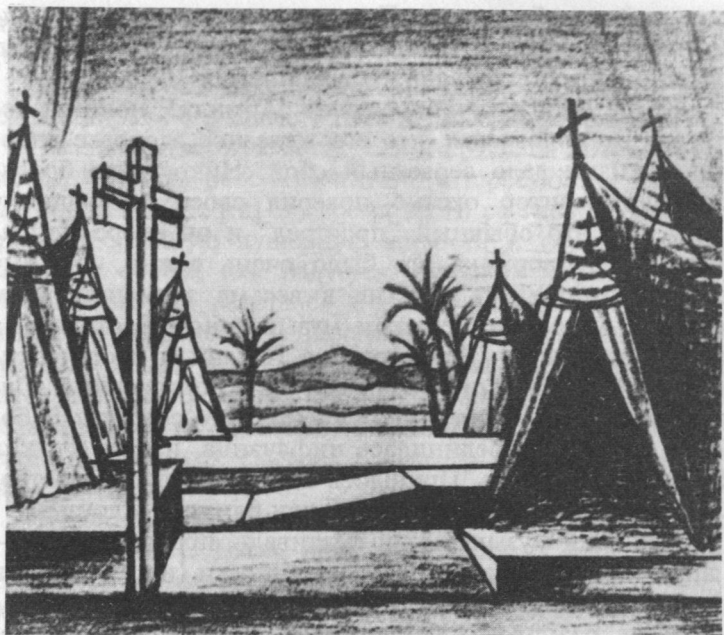
²⁷ Помимо самого сюжета, Дворжака привлекли героини-шахтеры — предки пришибрамских рудокопов, с которыми он дружил и встречался в Высокой. Сын композитора Отакар вспоминал, как отец рассказывал им о замысле новой оперы и обещал пригласить на премьеру в Национальный театр (см.: 4, 162).

лагавший на оперу большие надежды, деятельно участвует в подготовке спектакля. Сперва все шло хорошо. Главные партии были распределены по его желанию между лучшими певцами труппы. Репетиции, пока с фортепиано, вел сам Коваржовиц. Но в начале января 1904 года дирижер, ссылаясь на сильное переутомление, попросил двухмесячный отпуск. Известие это неприятно поразило композитора: надо было либо откладывать премьеру (возможно, на неопределенное время), либо менять дирижера. Из двух кандидатур — Ф. Пицки и М. Ангера — Дворжак выбрал первого. На последующих репетициях атмосфера в театре начала накаляться: Дворжак, недовольный ходом разучивания, сердился, раздражался. Это вызывало ответную реакцию со стороны исполнителей, дирижера. Первая генеральная репетиция прошла так неудачно, что премьеру, назначенную на 3 марта, пришлось отложить.

Яначек: «...Я не видел д-ра Ант. Дворжака никогда таким расстроенным, как во время генеральной репетиции „Армиды“. Это было неудивительно: дирижерская палочка не овладела оркестром; г-н Птак из-за болезни не пришел; костюмы у действующих лиц спадали, и репетицию не довели до конца» (4, 165).

И все же первое публичное исполнение „Армиды“ — 25 марта 1904 года — прошло с успехом. Заслуга в этом принадлежала прежде всего певцам: Р. Матуровой, создавшей образ страстной восточной красавицы (Дворжак писал эту партию специально для нее, памятуя о прекрасной интерпретации Русалки), Б. Бенони, ярко воплотившему демоническую фигуру Исмена, Б. Птаку — Ринальду, В. Клименту — Петру-Пустыннику, Э. Поллерту — королю Хидраоту.

Дворжак, неожиданно почувствовавший себя плохо, вынужден был покинуть театр до окончания спектакля, так что восхищенная публика напрасно вызывала автора. Больше „Армиду“ Дворжаку не довелось услышать. Она прошла еще семь раз, а затем исчезла из репертуара почти на четверть века. Первым, кто возродил лебединую песню Дворжака, стал директор пльзеньского Городского театра Б. Ержабек. 28 августа 1925 года „Армида“ про-



Сцена из II акта "Армиды". Художник Я. Зрзавый
(Национальный театр, 1941)

звучала в цикле дворжаковских опер. В Национальном театре оперу восстановил О. Острчил, включив ее в аналогичный цикл. Благодаря его прекрасному исполнению, а также отличной интерпретации главной роли Зденкой Зиковой "Армида" завоевала горячий прием у публики (спектакль состоялся 30 декабря 1928 года). Из последующих возобновлений выделялась высоким музыкальным и художественным уровнем постановка 1941 года, подготовленная дирижером В. Талихом, режиссером Ф. Пуйманом, художником Я. Зрзавым и хореографом Дж. Енчиком.

Последняя постановка "Армиды", осуществленная пражским Национальным театром в 1987 году (премьера — 2 апреля), к сожалению, не стала событием в сце-

нической судьбе оперы. Причины — некоторая замедленность сценического движения, вялость режиссуры, неравноценность вокального исполнения²⁸.

Когда Дворжак, не дослушав "Армиду", покинул театр, он не подозревал, что его железное здоровье впервые в жизни дало серьезный сбой. Никогда не болевший, композитор охотно поверил своему домашнему врачу, что это обычный "прострел" и он скоро поправится. Для Дворжака это было очень важно, ибо ему предстояло принять участие в весьма знаменательном событии — первом Чешском музыкальном фестивале, а также прослушать "Димитрия" в Пльзни и продирижировать "Свадебными рубашками" в Кромнержиже. Однако всем этим планам не суждено было сбыться. К болезни почек присоединилась инфлуэнца, и врач уложил Дворжака в постель. Пришлось композитору довольствоваться вестями, которые приносили близкие и друзья.

Чешский музыкальный фестиваль, проходивший 3—5 апреля в зале Дворца промышленности (на территории пражского выставочного комплекса), был организован с большим размахом. Концертный зал заполняли ежедневно 7—8 тысяч человек, включая гостей из Парижа (депутация города) и других зарубежных городов. Фестиваль открылся "Святой Людмилой", которая никогда еще не исполнялась таким огромным коллективом: хор — 1600 человек, оркестр Чешской филармонии, дополненный 120 музыкантами. Сольные партии пели Ф. Бурианова-Елинкова, Б. Тумова, К. Буриан, В. Климент и Э. Кртичка. Дирижировал О. Недбал. Успех оратории был огромный. На другой день прозвучали хоровые сочинения ("Чешская песня" Сметаны, "Марш таборитов" Бендла, "Обомшелый камень" Роскошного, "Чешские танцы" Паллы), оркестровая музыка ("Вышеград" Сметаны, Третья симфония Фибиха, Фантазия Ф. Ондржичка на темы "Проданной невесты") и скрипичный концерт Дворжака в интерпретации Ф. Ондржичка. Кульминацией третьего дня фестиваля стал вечерний симфонический концерт, в котором были ис-

²⁸ Дирижер — Ф. Вайнар, режиссер — Л. Штрос, сценограф — В. Нивлт.

полнены мелодрама Фибиха "Водяной", симфония Дворжака "Из Нового Света" и "Бланик" Сметаны.

Дворжак, не выходявший из дому, был очень рад, когда 3 апреля его навелили знакомые из Моравии.

*Вах*²⁹: «...Дворжак встал, сел к столу, за которым мы сидели, и начал рассказывать об интересующих нас повседневных делах [...] Во время этого разговора Дворжак проявил большую душевную живость и несколько раз упомянул о том, как радуется, думая о Кромнержиже. После этого он расстался с нами. Мы покинули дом маэстро в подавленном настроении. На прощание взглянув еще раз на дом, где он жил, мы посмотрели друг другу в глаза. У обоих они были влажными. Почему? Ведь Дворжак не был опасно болен. После долгого молчания д-р Козанек сказал „Только бы нам его не потерять...“» (цит. по: 4, 166).

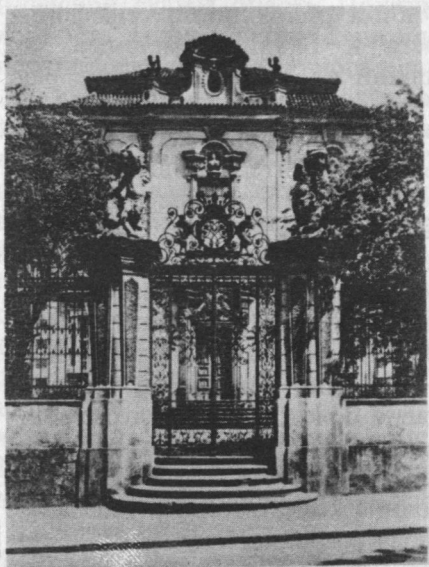
В конце апреля состояние композитора улучшилось, и в воскресенье, 1 мая, врач разрешил ему встать и пообедать со всеми. Дворжак с удовольствием съел тарелку супа, но затем сказал, что у него кружится голова, и лучше он ляжет. Вслед за тем он побледнел, потом побледнел и упал в кресло. Прибывавший через несколько минут доктор Гнатек мог лишь констатировать смерть³⁰.

Скульптор Йозеф Маржатка, живший на одной галерее с Дворжаком, снял посмертную маску и слепок с правой руки композитора.

Пражане узнали печальную новость в тот же день вечером, когда увидели траурные флаги на здании Национального театра. На следующий день в газетах появились сообщения о смерти композитора и различные материалы, посвященные его жизни и творчеству. На кончину Дворжака откликнулись и за пределами Чехии — в Австрии и Германии, в Англии и Франции, в Америке и России.

²⁹ Фердинанд Вах — основатель и многолетний руководитель Хора моравских учителей. В то время хормейстер кромнержижского "Моравана".

³⁰ Долгое время считалось, что Дворжак умер от кровоизлияния в мозг. В последние годы патологоанатомы на основании заключений врачей, наблюдавших композитора, пришли к выводу, что причиной смерти явилась эмболия легких (см.: 49, 90).



Музей А. Дворжака в Праге
(летний замок "Америка".
построенный архитектором
К. К. Динценхофером)

"Нойес Винер тагблатт" (Вена): "Не только Прага и Вена, но и та настоящая родина маэстро, которую он основал в сердцах человечества, то есть весь музыкальный мир, глубоко скорбит о внезапной кончине Антонина Дворжака... Мы все знаем, что значил Дворжак-художник" (цит. по: 101, IV, 259).

"Фремденблатт" (Гамбург): "Дворжак был художником, с творчеством которого тесно связана целая школа последователей, был продуктивным гением, чьи произведения стали достоянием всех культурных народов" (см. там же).

"Таймс" (Лондон): "Англия может гордиться тем, что имя Дворжака ранее всего распространилось в ней... Хотя мнения о его сочинениях расходятся, совершенно ясно, что с его смертью ушла великая личность. Бесспорно также, что Дворжак был гением в самом подлинном смысле этого слова" (см. там же).

Похороны Дворжака состоялись 5 мая. В последний путь композитора провожала, можно сказать, вся Чехия: выдающиеся представители общественной и культурной жизни, государственные деятели, цвет художественной интеллигенции, студенчество, тысячи почитателей. Из квартиры гроб с телом усопшего был перевезен в костел Св. Сальватора и поставлен на утопающий в зелени катафалк, по обе стороны которого выстроился тремя рядами почетный караул из членов Академического клуба фехтовальщиков. В ногах катафалка, на красной бархатной подушке, лежали награды композитора, перед ним — один венок в форме сердца с надписью "Дорогому незабвенному супругу и добросердечному отцу". После исполнения "Глаголом пражским" траурных хоров Бендла и обряда отпевания процессия направилась на Вышеградское кладбище.

Во главе траурного шествия, под своим знаменем, шли члены спортивного общества "Сокол", за ними — Чешской ассоциации стрелков, рота студентов в исторических костюмах, длинный ряд слушателей Карлова университета и других учебных заведений, студенты и профессора Пражской консерватории. Еще дальше — члены "Умнелецкой беседы" и артисты оперной труппы Национального театра, депутации хоровых кружков, ремесленных и торговых, любительских и благотворительных организаций.

"Глагол пражский" и члены Союза чешско-славянских хоровых кружков пели по дороге "Miserere" Э. Вашака³¹. Непосредственно перед катафалком шли девять девушек в белых платьях с пальмовыми ветвями — олицетворение Муз. Перед Национальным театром процессия остановилась: с лоджий здания раздались звуки дворжаковского Реквиема в исполнении хора и оркестра театра под управлением Ф. Пицки. Так первая чешская оперная сцена прощалась с Мастером, чьи сочинения звучали здесь на протяжении двух десятков лет.

³¹ Эмануэл Вашак — чешский композитор, известный хорами патристического, гражданского и религиозного (особенно траурного) содержания.

Когда процессия приблизилась к Вышеграду, на его стенах загорелись траурные огни — впервые после похорон великого сына чешского народа Франтишка Палацкого. На поминальном поле Вышеградского кладбища, где ранее нашли последнее пристанище Сметана и Фибих, Дворжаку были отданы последние почести. "Глагол" спел погребальную песнь Й. Звонаржа, а коллега и первый помощник Дворжака по консерватории К. Книттл произнес сочувственное прощальное слово. Затем под звуки "Salve Regina" Бендла гроб был опущен во временную могилу. Траурную церемонию завершил "Глагол" исполнением хора "Дай ему вечный покой".

Через два года, в годовщину смерти Дворжака, его гроб — вместе с гробом горячо любимой им дочери Отилии — был перенесен в фамильный склеп.

Так закончил свое земное существование "простой чешский музыкант" (как называл себя по скромности Дворжак), прославивший родину и ее искусство на весь мир. Но не кончилась жизнь его музыки — светлой и могучей, дарящей людям радость и утешение, зовущей к душевному единению (без различия наций и сословий), к добру и любви.

Послесловие

Любой крупный художник (равно как и политический деятель, звезда экрана или рок-музыки) имеют свой образ, или имидж, как говорят социологи. Образ этот создается и стихийно, как сумма знаний о творчестве художника и о нем самом (его жизни, характере, манере поведения, пристрастиях и — не в последнюю очередь — легенд и анекдотов о нем), и усилиями пишущих о нем журналистов, критиков, искусствоведов и т. д. Свой имидж имеет и Дворжак. Он сложился еще при жизни композитора, а затем претерпел значительные изменения. Они происходили прежде всего в умах некоторых чешских эстетиков и историков культуры, занимавшихся проблемами развития отечественной музыки.

С особой силой разгорелись страсти вокруг Дворжака через несколько лет после его смерти — в острой полемике, развернувшейся в печати с 1911 года¹. Усилиями

¹ Начало полемики, получившей название "Boj o Dvořáka" (а точнее — против Дворжака), относится еще к 1901 году, когда 25 мая в журнале "Розhledy" появился разгромный отзыв З. Неедлого о "Русалке". Непосредственным толчком к полемике 1911 года послужила статья Й. Бартоша "Антонин Дворжак" в ревю "Час" (18 октября). Она явилась реакцией на подготовку торжеств, посвященных 70-летию композитора. В лагерь противников Дворжака, помимо З. Неедлого и Й. Бартоша, входили В. Гельферт, Г. Долежил,

противников Дворжака был нарисован, а потом и надолго закреплён в сознании определенной части чешских музыковедов (в известной мере — и культурной общности) искаженный образ композитора. В соответствии с этим образом Дворжак выступал как гениальный самородок, возросший на народной почве, одаренный бьющей через край музыкальностью, но не "отягощенный" высоким интеллектом или глубокой философской рефлексией. Художник, творческим процессом которого руководит интуиция (отсюда — легкость и гладкость письма) и консерватизм музыкального мышления. Время — самый справедливый судья — показало, что подлинный образ Дворжака "стоит высоко над мелочными, искусственно вызванными квазиидейными спорами или над отрицательными мнениями противников его личности, направления, стиля и т. п." (70, 559).

Прежде всего трудно отказать в высоком интеллекте композитору, создавшему такие сложные музыкальные произведения, какими являются симфонии, оперы, оратории и т. п., требующие от художника концептуальности и дисциплины мышления, логики и строгого рационального расчета. О развитом интеллекте Дворжака свидетельствует и его неустанное и вполне осознанное стремление к самоусовершенствованию, к отточенности стиля, к расширению тематического круга и жанровой палитры творчества (вспомним слова С. Цвейга: "Борьбе художника за совершенство нет конца, в ней — одно непрерывное начало").

Большие трудности возникают у исследователя Дворжака с документальными материалами. Композитор был

О. Зих. К защитникам композитора принадлежали Б. Шнабель-Каленский, К. Штеккер, О. Шоурек, А. Срба, К. Хофман и др. Непристойный тон, в каком вели спор противники Дворжака, бестактные и оскорбительные высказывания в адрес недавно умершего мастера вызвали "Протест", опубликованный во многих пражских газетах и подписанный 31 видным музыкальным деятелем: Г. Виганом, К. Хофманом, Э. Хвалой, К. Коваржовицем, О. Недбалом, В. Новаком, Ф. Ондржичком, Й. Суком, В. Талихом, О. Шевчиком и др. (подробнее см.: 95; 101; 59; 70). После первой мировой войны споры вокруг Дворжака ослабли, но совсем не прекратились (см., например, 93). Только в последние годы образ мастера окончательно очищается от предвзятых суждений и несправедливых оценок.

скуп на высказывания, которые могли бы приоткрыть завесу над его духовной жизнью. И все же эпистолярное наследие, воспоминания его современников и другие косвенные свидетельства позволяют составить определенное представление о круге его интересов и интеллектуальных склонностей. Верно, что композитор — выходец из бедной крестьянской среды — не получил высшего образования. Однако он не устал заниматься самообразованием, особенно после того, как укрепилось его материальное положение и ему не надо было тратить все силы на добывание хлеба насущного. В ту пору духовная жизнь Дворжака отличалась интенсивностью и разнообразием интересов. Композитор внимательно следил за событиями не только в музыкальном мире (*Новак*: "Маэстро знал все, что было создано в музыке красивого и оригинального" — 4, 96; *Й. Сук*: "Эрудиция Дворжака в области музыки была поистине удивительной" — 4, 95), но и в общественно-политической и художественной жизни.

Й. Сук: "Он интересовался всем, ничто в нашей жизни не ускользало от его внимания. Он с удовольствием читал газеты, в частности критические статьи в отечественной и зарубежной печати, и особенно тщательно прочитывал местные чешские газеты, потому что живо интересовался культурной жизнью нашей провинции!" (97).

Дворжак поддерживал творческие, деловые или дружеские контакты со многими деятелями отечественной и зарубежной культуры. На родине это были композиторы К. Бендл, Й. Б. Фёрстер, Л. Яначе́к, З. Фибих, эстетик О. Гостинский, критики Э. Хвала, Л. Прохазка, Ф. К. Гейда, дирижеры, инструменталисты, певцы (А. и К. Чехи, М. Ангер, Г. Виган, Ф. Лахнер, Ф. Ондржичек, А. Неруда, Р. Матурова, Б. Птак и др.). В числе друзей Дворжака были писатели и поэты (Ю. Зейер, Я. Врхлицкий, В. Галек, Й. В. Сладек, А. Гейдук, Я. Квапил, Ф. А. Шуберт и др.), художники (В. Гинайс, В. Брожик) и скульпторы (Й. Мыслбек, Й. Маржатка), видные общественные и культурные деятели (Й. Главка, Й. Траги, Ф. Л. Ригер и др.). Со многими из них композитор трудился на ниве национального искусства и просвещения

(в "Умнелецкой беседе", в жюри конкурсов и различных комитетов, а с апреля 1890 года — в IV секции Чешской академии наук, словесности и искусства).

Немало друзей и искренних поклонников его музыки было у Дворжака и за рубежами Чехии — в Австрии (Брамс, Ганслик, Рихтер, Хельмесбергер, Малер и др.), в Германии (Иоахим, Бюлов, Никиш), в Англии (Маккензи, Барнби, Беннет, Маннс, Стэнфорд и др.), в Америке (Сайдл, Дамрош, Томас, Кнайсел), в России (Чайковский, Сафонов, Направник, Ауэр, Эрдмансдёрфер, Гржимали и др.), во Франции (Ламурё, Марто, Соре), в Испании (Сарасате), в Нидерландах (Менгельберг).

В сфере интеллектуальных интересов композитора находились проза и поэзия, изобразительные искусства и театр. Дворжак знакомился с новинками отечественной литературы, посещал спектакли драматической труппы Национального театра (например, 28 января 1887 года он присутствовал на премьере пьесы Ю. Зейера "Гнев Либуше"; см.: 79, 64). В кратком перечне книг из личной библиотеки Дворжака² содержатся и произведения мировой литературы — сборники стихотворений Горация, Лонгфелло, П. Корнелиуса и др. Есть здесь и несколько изданий Библии (на чешском и английском языках) — книги, которую Дворжак считал кладезем человеческой мудрости.

О том, что Дворжака волновали вечные проблемы человека, его происхождения, смысла земного существования, свидетельствует, к примеру, книга В. Ф. У. Циммермана "Человек, загадка и чудо чистой природы" (Берлин, 1864), находившаяся в его домашней библиотеке. Для философских раздумий композитора о смысле искусства примечательна пометка на эскизе "Димитрия" (1899): "Пан профессор Ф. В. Крейчи³ говорит в лекции об искусстве: *искусство... это инстинктивное предчувствие эволюции*. Согласен"⁴.

² Сама библиотека не сохранилась. Нет и ее полного описания.

³ Точнее, Вацлав Франтишек Крейчи — чешский литературный и театральный критик, автор монографий о Зейере, Неруде, Махе, эссе, романов и пьес.

⁴ Текст пометки автору сообщил Я. Бургхаузер.

Истинную радость доставляло Дворжаку общение с произведениями изобразительного искусства. Он знал не только отечественные собрания. Бывая за границей, Дворжак непременно заглядывал в художественные галереи, по-своему — сквозь призму музыки — воспринимая творения мастеров мировой живописи.

Зубатый: «...Когда мы были в Лондоне... Лондонская галерея за огромные деньги приобрела еще одну из рафаэлевских мадонн. Дворжак был в галерее уже в предыдущие приезды, но все же мы пошли туда вместе. Перед мадонной, которой он еще не знал, Дворжак долго стоял молча. Наконец сказал: „Вот видите, это Моцарт. Такая прекрасная композиция [...] В Брюсселе есть картины Брейгеля. Колоссальные картины... Они подавляют человека, который чувствует себя перед ними пигмеем. А это — Бетховен“» (4, 97).

Сильное впечатление произвело на Дворжака собрание Эрмитажа, где он не преминул побывать во время гастролей в Петербурге (см.: 83, 29).

Пытливым интересом Дворжака к технике, к научно-техническому прогрессу, зародившимся еще в детстве (вспомним его восторг при виде первого паровоза в Нелагозевсе!), можно объяснить такие его "причуды", как любовь к паровозам и пароходам, в технических характеристиках которых он неплохо разбирался⁵. Композитор рассматривал их как высокие достижения изобретательской мысли человека. Об интересе к техническому прогрессу говорит и его поездка в Лейпциг на завод К. Г. Рёдера, чтобы познакомиться с новейшими достижениями в области полиграфии.

Отличительной чертой духовного облика Дворжака было постоянное стремление к расширению кругозора, к приобретению новых знаний. Перед гастролями в Англии он выучил английский язык, а во время девятикратного пребывания там использовал каждую свободную минуту для знакомства с достопримечательностями туманного Альбиона. После "позора", пережитого на

⁵ *Михл* (приводит слова Дворжака): "Я бы отдал все свои симфонии за то, чтобы изобрести локомотив!" (85, с. 298).

церемонии присвоения почетного звания в Кембридже, композитор начал изучать латынь. Готовясь к поездке в США, Дворжак не только совершенствовал свои познания в английском языке, чтобы свободно вести педагогические занятия и общаться с американцами, но и знакомился с историей и культурой страны, читал произведения американских писателей. В Америке неожиданно раскрылись и литературные способности композитора. Речь идет не столько об интервью (они могли писаться частично и не самим Дворжаком), сколько о довольно развернутой статье, посвященной жизни и творчеству Ф. Шуберта. Эта статья-портрет написана живо и с любовью, с профессиональной основательностью и тонким проникновением в дух и стиль музыки австрийского композитора. Она свидетельствует также о глубокой эрудиции Дворжака в сфере музыки и эстетической проблематики (см.: 63).

*Гроув*⁶ — *Дворжаку* (15 июля 1894 г.): "Это безусловно самое лучшее и интересное, что написано об этом великом музыканте. Каждый студент и каждый любитель должен быть Вам благодарен за Ваше гениальное освещение карьеры и творчества Вашего коллеги композитора" (40, VII).

Не приходится ныне сомневаться и в значении рационального начала в творческом процессе композитора. Благодаря исследованиям чешских музыковедов А. Сихры, М. Куны, М. К. Черного, изучавших эскизы Дворжака, стало известно, сколь тщательно и целеустремленно работал композитор над своими сочинениями, чтобы придать им наиболее совершенный вид. (Вспомним также процитированное в VIII главе высказывание Дворжака о резинке как необходимом инструменте композитора; см. с. 341). Это, конечно, не снимает тезис об огромной роли интуиции — без нее, как доказала современная наука, невозможно не только художественное, но и научное открытие.

⁶ Джордж Гроув — английский музыкальный деятель и музыковед, автор энциклопедического "Словаря музыки и музыкантов" (Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1879—1889).

Что же касается утверждения противников Дворжака о консервативности его музыкального мышления, то оно основывалось, как верно замечает Я. Волек, "на широко распространенном во второй половине XIX века наивно-ошибочном постулате, согласно которому культивирование жанров и форм абсолютной (непрограммной инструментальной. — В. Е.) музыки а priori трактовалось как регрессивный фактор" (105, 561). Отсюда — односторонняя оценка вклада Дворжака в чешскую музыку, и в частности недооценка его оперного и программно-симфонического творчества. Отсюда же — противопоставление "передового" Сметаны и "консервативного" Дворжака. Время показало равноценность вклада обоих композиторов в классическую чешскую музыку. Сметана — первый в Чехии — поднял национальное музыкальное искусство на общеевропейский уровень, создав высокохудожественные образцы опер и программного симфонизма, и в этом его непреходящее значение (равно как и в создании фундамента национальной музыкальной жизни и музыкально-критической мысли). Дворжак заложил основы национального искусства в тех жанрах, которые или не находились в центре творческих интересов его старшего современника (симфония, оратория, концерт), или занимали более скромное место в его наследии (камерные ансамбли). Кроме того, Дворжак стал основоположником национальной композиторской школы. Будучи многогранной личностью, Дворжак внес самобытный — и интернационально значимый — вклад во все жанры, кроме балета⁷, в том числе в оперу и программный симфонизм.

В музыкально-драматическом творчестве композитор не только продолжил сметановскую традицию, создав комические оперы на сюжеты из деревенской жизни (две версии "Короля и угольщика", "Упрямы", "Хитрый крестьянин") и историко-героические драмы ("Аль-

⁷ Хотя у Дворжака нет ни одного балета, танцевально-пластическое начало ярко проступает во многих его произведениях. Хореографическое воплощение получили не только Славянские танцы, но и Симфонические вариации, "Водяной", симфония "Из Нового Света", квартет фа мажор op. 96.

фред", "Димитрий", "Ванда"), но и обогатил чешскую оперу новыми сюжетно-тематическими мотивами и жанровыми аспектами (народно-сказочная комическая опера "Черт и Кача", лирико-романтическая опера-сказка "Русалка", легендарно-рыцарская драма "Армида"). Примечательная особенность некоторых музыкально-сценических опусов Дворжака — жанровая синтетичность (штрих, предвосхищающий эволюцию оперы в XX веке!) как в широком смысле (переплетение лирики, драмы и эпоса в таких операх, как "Ванда", "Димитрий", "Армида"), так и в более узком (сочетание элементов комической и лирико-драматической оперы в "Якобинце").

За тридцать с лишним лет работы в оперном жанре (1870—1903) Дворжак прошел большой путь развития. Первые его оперы ("Альфред", "Король и угольщик" в первой редакции) свидетельствуют о стремлении овладеть новыми для того времени достижениями в сфере оперной поэтики — принципами вагнеровской музыкальной драмы. Правда, при этом молодой композитор попадает под воздействие стиля немецкого реформатора. В дальнейшем Дворжак освобождается от прямых влияний, постепенно находя свою художническую позицию.

Опираясь на такие завоевания музыкально-сценического искусства второй половины XIX века, как симфонизация музыкальной ткани (с помощью лейтмотивов и структур, основанных на непрерывных переходах одной сцены в другую) и усиление тенденции к сближению вокальной мелодии с интонациями поэтической речи и национального песенного фольклора, Дворжак не отвергает и выразительные средства и формы, сложившиеся в довагнеровской опере. Как и некоторые его современники (Сметана, Верди, Чайковский, Римский-Корсаков), Дворжак никогда не жертвует красотой и выразительностью человеческого голоса, вокальной кантиленой⁸. Он также остается приверженцем традиционных оперных форм (обновляя их изнутри). В зрелых операх Дворжак гибко сочетает традиционные и новей-

⁸ Римский-Корсаков — Забеле-Врубель (14 ноября 1899 г.): "...в пении заключается и драматизм, и сценичность, и всё, что требуется от оперы" (13, 365).

шие для своего времени принципы сквозной оперной драматургии, акцентируя те или другие в зависимости от сюжета и жанрового облика произведения. Этими взглядами на оперу, вероятно, объясняется и плюрализм художественных симпатий чешского композитора: высоко ценя реформу Вагнера, он (как и Чайковский) отдавал должное также драматургическому мастерству Мейербера, его умению создавать крупные музыкально-сценические структуры (такие, например, как сцена заговора католиков в "Гугенотах") и яркие художественные эффекты в массовых сценах ("Варфоломеевская ночь" в той же опере). Ибо, подобно Верди и Чайковскому, Дворжак считал, что опера должна быть увлекательным музыкально-театральным представлением, способным взволновать и захватить слушателя-зрителя⁹. Вероятно, поэтому из всего вагнеровского наследия Дворжак выделял "Тангейзера" (см. его разговор с Сайдлом на с. 393), написанного в стиле большой романтической оперы и отличающегося яркими музыкально-сценическими контрастами и разнообразием оперных форм.

По-своему подошел Дворжак и к жанру симфонической поэмы, в частности в сочинениях на сюжеты Эрбена. С большим пиететом относясь к наследию поэта, композитор в каждой из поэм нашел индивидуальное архитектурное решение, подобрав те структуры, которые наиболее полно отражали особенности содержания и композиционного строения литературного источника (подробнее см. в главе XII).

Симфонические поэмы Дворжака, которые противники композитора (З. Неедлый, Й. Бартош и др.) критиковали за иллюстративность, слепое следование за оригиналом, на самом деле являются примерами своеобразного и органичного слияния принципов формообразования, типичных для абсолютной и программной музыки.

⁹ Чайковский — фон Мекк (23 января/4 февраля 1879 г.): "Оперный стиль должен так же относиться к симфоническому и камерному, как декорационная живопись к академической. Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальной, пошлее другой. Нет! дело не в качестве мыслей, а в стиле, в способе изложения" (33, 65).

В этом смысле они занимают особое положение как в национальном, так и в общеевропейском программном симфонизме.

Тезис о консерватизме Дворжака опровергают и такие сугубо традиционные жанры, как симфония и камерно-инструментальный ансамбль. Об обновлении последнего говорилось в главе XI. Остается сказать еще несколько слов о симфонии. Во внешней архитектонике симфонического цикла Дворжак, подобно Брамсу, Чайковскому, Бородину, придерживался классицистских принципов: все его симфонии, кроме Третьей, представляют собой четырехчастные циклы с медленной частью на втором и скерцо на третьем месте. Обновление жанра у Дворжака (как и у названных выше композиторов) шло изнутри и затронуло образно-интонационное содержание (которому он придал неповторимый национальный колорит, прежде всего через преломление чешской песенности и танцевальности) и композиционное строение. Об отражении национальных сюжетов и образов, жанровых и интонационных (в широком смысле) особенностей чешского и моравского фольклора немало говорилось в предшествующих главах. Здесь затронем драматургию и строение симфонического цикла и его отдельных частей.

Облик I части (сонатного аллегро) определяется в симфониях Дворжака содержанием и типом драматургии¹⁰. От него в значительной мере зависит и характер основных действующих лиц сонатного аллегро. Однако при всем разнообразии конкретных решений в симфониях Дворжака (прежде всего зрелых) наблюдается определенный тип драматургии и формы главной партии. Для него характерно постепенное раскрытие ее потенциальных возможностей, проявляющееся в динамичности

¹⁰ В симфонизме Дворжака можно выделить два типа драматургии. Первый обусловлен пониманием цикла как инструментальной драмы (корни его — в бетховенском симфонизме); наиболее ярко он представлен в Седьмой и Девятой симфониях. Второй — воплощением музыкальной концепции в лирико- или эпико-жанровых образах; он встречается во Второй, Шестой и Восьмой симфониях. Конечно, такое деление условно, ибо симфонизму Дворжака присущи черты жанрового синтеза (подробнее см.: 6, 257 и далее).

главной партии: в Шестой — Девятой симфониях она имеет трехчастную (или трех-пятичастную) структуру с динамической репризой, представляющей собой первую кульминацию¹¹. Таким способом уже на начальном этапе изложения музыкального сюжета композитор подчеркивает действенность главной партии, напряженный характер ее становления и утверждения.

Обновляет Дворжак и побочную партию. Это сказывается в углублении ее психологического содержания, в образной и тематической многоплановости, в большей, чем у его предшественников, классицистов, индивидуализации ее интонационного облика, в расширении ее структуры, в большей сопряженности побочной партии со всей лирической сферой цикла. В трактовке побочной партии чешский композитор чаще ближе Чайковскому и Франку, чем Брамсу, у которого этот раздел сонатного аллегро не становится лирическим центром (побочная партия носит у Брамса, как правило, незавершенный характер и подвергается изменениям в разработке)¹².

¹¹ Эта кульминация, как правило, предвещает последующие (в разработке, репризе и коде). Так возникает целенаправленный драматургический и динамический профиль сонатного аллегро.

¹² Гораздо больше между австрийским и чешским композитором точек соприкосновения. Это можно объяснить тем, что оба опирались на эстетические и стилистические принципы австро-немецкой школы (в Чехии она сохраняла свое влияние до конца XIX века), у обоих были общие "предки" (Бетховен, Шуберт). И Брамс, и Дворжак в век романтического поэзного симфонизма сохраняли приверженность классицистским сонатно-симфоническим жанрам. Сходным был и их подход к сонатной форме: сочетание свободы и эмоциональной взволнованности выражения со строгой логикой развития мысли; многоплановость образов главной и побочной партий, контрастность которых подчеркнута ладовыми сопоставлениями; сжатие, динамичность репризы, обусловленные остротой драматического развития, значение коды как момента высшего напряжения в развертывании интонационного сюжета; сочетание вариационного и сонатного принципов развития тематического материала; использование мотивных связей и т. п. Сближает Брамса и Дворжака также широкое применение интонационного фонда народно-бытовых жанров (австрийских, немецких, венгерских у Брамса, чешских, моравских и иных — у Дворжака). Опорой на фольклор обусловлены и такие ладогармонические и фактурные приемы, встречающиеся у обоих композиторов, как колебания между мажором и одноименным минором, терцовое или секстовое удвоение мелодии и т. п. Отличает австрийского и чешского

Следует, однако, подчеркнуть, что, несмотря на сложившийся в зрелых опусах Дворжака описанный тип главной партии и сонатного аллегро в целом, композитор никогда не повторяется, каждый раз создавая (и в симфониях, и в камерно-инструментальных ансамблях) новые тектонические варианты классицистской схемы, а порой находя совершенно новые композиционные решения. В симфоническом творчестве примером нетрадиционного решения сонатного аллегро может служить I часть Восьмой симфонии. Она содержит вступление, которому — в отличие от аналогичных разделов в других симфониях Дворжака — присуща особая образно-тематическая и структурная целостность, замкнутость (17-тактовый период). В дальнейшем тема вступления фиксирует важнейшие моменты музыкально-драматургического развития, появляясь на гранях формы — перед разработкой и репризой. Благодаря образно-смысловой и интонационной значимости тема вступления претендует на роль главного "действующего лица" части. В связи с этим Я. Волек пишет о ее тектонической амбивалентности в структуре сонатного аллегро, ибо она имеет одновременно и "статус" первой и главной темы" (139, 23). Чешский ученый даже сомневается в том, можно ли вообще считать эту тему вступлением. Черты тектонической двусмысленности, или совмещения композиционных функций (по терминологии В. П. Бобровского), действительно присущи этой теме. Однако поскольку в дальнейшем ни сама тема, ни ее отдельные элементы не развиваются, а ее структура остается неизменной, можно заключить, что Дворжак трактовал ее именно как вступление. Поэтому правильнее, думается, говорить о необычности облика вступительной темы, обусловленной своеобразием художественного замысла (а возмож-

композиторов отношение к оркестру. Брамс в оркестровом мышлении скорее график, чем колорист. Он питает пристрастие к густым гармониям и удвоениям голосов-партий, не стремится к индивидуализации тембров, к противопоставлению групп и их участников. Для оркестрового стиля Дворжака характерны прозрачность оркестрового письма с четкой дифференциацией ткани, голосов, использование элементов тембровой драматургии, разнообразное применение "чистых" тембров, в частности деревянных духовых инструментов.

но, и скрытой программностью), о типе открытого конфликта, который обнаруживается в противопоставлении образов вступления и всего сонатного аллегро. Пример такого рода конфликта уникален в симфонизме Дворжака. Такое структурное решение вступления не встречается и у современников чешского композитора. (Известная аналогия возникает и с Четвертой симфонией Чайковского, но там тема вступления — рока — структурно незамкнута. Различны также семантико-драматургическая функция темы и "радиус" ее действия.)

Новизной образно-интонационного содержания отличаются и средние части зрелых дворжаковских симфоний. Медленные части, уже с первых же опусов ставшие у Дворжака лирическим центром цикла, делают все более важными звеньями в концепции целого. Возрастает их образно-эмоциональная емкость, укрепляется связь с лирической сферой всего цикла, все органичнее переплетаются в их семантической структуре субъективное и объективное начала. Наиболее яркие образцы — медленные части Восьмой и Девятой симфоний.

Что касается скерцо, то и здесь искания Дворжака шли параллельно с музыкально-эстетическими устремлениями его современников, в частности Брамса и Чайковского. Так, если русский композитор реформировал III часть симфонического цикла, введя в нее вальс и придав ему черты высокого художественного обобщения (а также значительно расширив его образно-эмоциональный диапазон), то чешский композитор обновил и освежил содержание скерцо посредством поэтизации чешского танцевального фольклора. Имеется в виду прежде всего фуриант из Шестой симфонии. Дух и своеобразная метроритмика фурианта ярко ощущаются в музыке скерцо из Седьмой симфонии, а в известной мере и Девятой. Можно вспомнить также трио из скерцо Девятой симфонии, в котором опоэтизирован жанр сосудской. К вальсу Дворжак обратился в III части Восьмой симфонии. И здесь его понимание бытового танца во многом близко трактовке Чайковского. Вальс из Восьмой симфонии по настроению и по функции в

цикле сходен с аналогичными частями Пятой и Шестой симфоний Чайковского.

Наконец, уникальное явление — и в творчестве Дворжака, и в мировом симфонизме его времени — с точки зрения органичного сплава принципов абсолютной и программной музыки (в частности, последовательного проведения системы сквозных мотивов, интонаций, лейтгармонии) представляет собой симфония "Из Нового Света".

Таким образом, вершинные достижения Дворжака в сфере симфонизма также опровергают тезис о его консерватизме. Более того, в зрелых симфониях чешского композитора (как и в симфоническом творчестве особенно близких ему современников — Брамса и Чайковского) отчетливо проступают новые черты, которые станут типичными для симфонизма XX века. Это усиление роли сквозного тематизма как выражение тенденции к компактности формы и к тесному сцеплению частей цикла; обогащение и обновление содержания сонатного аллегро (многоплановость главной, а порой и побочной, партии и динамичность ее структуры); расширение палитры выразительных средств симфонии путем использования принципов программной и оперной музыки (рельефность драматургического развития, лейтмотивы и лейтгармонии, усиление жанровой конкретности тематизма). У Дворжака к этому можно добавить интенсивное, последовательное и разнообразное применение вариантно-вариационного метода развития тематизма. Нельзя не отметить и обращения композитора к инонациональным интонационным источникам (Девятая симфония), что тоже станет одной из характерных тенденций симфонизма XX века (в чешской музыке, например, у М. Кабелача, И. Иштвана и др.).

Можно сказать, что в этом проявилась у Дворжака связь времен — непрменный признак творческого наследия всякого крупного художника. В стиле чешского мастера она обнаруживается в органичном сочетании принципов классицизма, точнее, венских классиков (прошрое), романтизма (настоящее) и тенденций, устремленных в XX век (будущее).

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б. В.* Н. А. Римский-Корсаков // Избр. труды. М., 1954. Т. 1.
2. *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики. М.; Л., 1951.
3. *П. В. [Веймарн П. П.]*. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества // Сын отечества. 1890, 12 марта.
4. Дворжак в письмах и воспоминаниях / Сост. О. Шоурек. М., 1964.
5. Дневники П. И. Чайковского / Подготовлены к печати Ип. И. Чайковским. М.; Пг., 1923.
6. *Егорова В.* Симфонии Дворжака. М., 1979.
7. *Ирасек А.* Сочинения в 8-ми тт. М., 1955. Т. 1.
8. *Кайдаш С.* Царевна-рукодельница. О жизни и искусстве Ксении Годуновой // Наука и религия. 1977, № 6.
9. *Карамзин Н. М.* История государетва Российского. Т. 11. Глава IV. Царствование Лжедмитрия. Г. 1605—1606 // Москва, 1989, № 11.
10. *Н. К-инъ [Кашкин Н. Д.]*. Театр и музыка // Русские ведомости. 1890, 2 марта.
11. *Киселев В.* Антонин Дворжак в России // Сов. музыка. 1951, № 11.
12. *З [Комиссаржевский О. А.]*. Наброски музыканта // Московский листок. 1890, 2 марта.
13. Композиторы Могучей кучки об опере. Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей / Сост., редакция, предисл. и коммент. Е. М. Гордеевой. М., 1955.
14. *Конен В.* Пути американской музыки. М., 1965.
15. *Г. К. [Конюс Г. Э.]*. Восьмое симфоническое собрание // Московские ведомости. 1890, 2 марта.
16. *Крауклис Г.* О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века // Вопросы музыкальной формы. М., 1985. Вып. 4.
17. *Лазыко А.* Виолончельный концерт (си минор) Дворжака. М., 1959.
18. *Ларош Г.* Музыкальное письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1890, 30 апреля.

19. Лонгфелло Г. Песнь о Гайявате / Предисл. и перев. И. Бунина. М., 1959.
20. Меломан [Слепушкин С. И.] Восьмое симфоническое собрание // Новости дня. 1890, 2 марта.
21. Новости (Петербург). 1890, 24 марта.
22. Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1977. Т. 7.
23. Петербургский листок. 1890, 12 марта.
24. Платонов С. Ф. Очерки по истории смуты в Московском государстве XVI—XVII вв. СПб., 1899.
25. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1951. Т. 7.
26. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 7-е изд. М., 1955.
27. Робсон П. Песни моего народа // Сов. музыка. 1949, № 7.
28. Сабина М. "Чёрт и Кача" в Молотовском театре // Сов. музыка. 1956, № 5.
29. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987.
30. Скрынников Р. Г. Холоп на царском троне // Нева. 1986. № 10—12.
31. Соловьев Н. Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1890, 12 марта.
32. Стигмата. М., 1911.
33. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1963. Т. 8.
34. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1974. Т. 14.
35. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1976. Т. 15-А.
36. Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки. Перевод с чешского / Общ. редакция проф. П. Г. Богатырева. [М.], 1948.
37. Яничкова И. "Славянские танцы" А. Дворжака // Очерки по истории и теории музыки. Л., 1958.
38. Antonín Dvořák přátelům doma / Uspořádal O. Šourek. Praha; Brno, [1941].
39. Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Korespondence odeslaná. Sv. I. Praha, 1987; Sv. II. Praha, 1988; Sv. III. Praha, 1989; Sv. IV (рукопись).
40. Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Korespondence přijatá. Sv. VII, VIII (рукопись).
41. Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha, 1912.
42. Bachtík J. Antonín Dvořák dirigent. Praha, 1940.
43. Bartoš F. II. symfonie B-dur. // Dvořák A. II. symfonie op. 4. Praha, [1959].
44. Bartoš F. Smyčcový kvintet G-dur // Dvořák A. Smyčcový kvintet G-dur op. 77. Praha, [1958].
45. Berkovec J. Antonín Dvořák. Praha; Bratislava, 1969.
46. Berkovec J. Josef Suk. Život a dílo. Praha, 1956.
47. Berkovec J. Rapsodie // Dvořák A. Rapsodie op. 14, 45/1. Praha, [1959].
48. Brafová L. Rieger, Smetana, Dvořák. Praha, 1913.
49. Burghauser J. Antonín Dvořák. Praha, 1985.
50. Burghauser J. Úvod — Marie Červinková-Riegrová // Dimitrij. Operní libreto Antonína Dvořáka. Praha, 1961.

51. *Burghauser J.* Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. Praha, 1960.
52. *Burghauser J.* Vanda / Dvořák A. Vanda op. 25. Praha, Supraphon, No. 1016 4071-72.
53. *Burghauser J.* Mše D-dur // Dvořák A. Mše D-dur op. 86. Praha, 1970.
54. *Clapham J.* Dvořák and the Impact of America // The Music Review. Vol. XV. No. 3.
55. *Clapham J.* Dvořák and the "Panic of 1893" // Colloquium "Dvořák, Janáček and Their Time. Brno. 1984". Brno, 1985.
56. *Čech A.* Z mých divadelních pamětí. Praha, s. a.
57. Dalibor. 1890.
58. Dalibor. 1903.
59. Dějiny české hudební kultury. 1890—1945. [I]. Praha, 1972.
60. *Densmore F.* Music of Acoma, Isleta, Cochiti and Zuni Pueblos. Washington, 1957.
61. *Dolansky L.* Hudební pamětí. Praha, 1949.
62. *Dr. Dvorak.* Music in America // Harper's New Monthly Magazine. 1895. II. Чешский перевод Я. Э. Салабы-Вояна: Hudební revue. 1911. Č. 8—9.
63. *Dvořák A.* Franz Schubert / In collaboration with Henry Finck // The Century Illustrated Monthly Magazine. Vol. 48. No. 3. New York, 1894. P. 341—346. Чешский перевод: *Franz Schubert.* 1797—1828. Gramofonové závody. Praha, 1953.
64. *Fiescher K. von.* Bemerkungen zu Antonín Dvořák's Legenden op. 59 für Klavier zu vier Händen // Colloquium "Dvořák, Janáček and Their Time. Brno. 1984". Brno, 1985.
65. *Fogel J.* Leoš Janáček. Život a dílo. Praha, 1963.
66. *H-da [Hejda F. K.].* Národní divadlo v Praze. Jakobín // Dalibor. 1889.
67. *Hejda F. K.* Z umělecké cesty // Dalibor. 1901.
68. *Notus [Hejda F. K.].* Antonín Dvořák v rodině a společnosti // Národní politika. 1909. 1. května.
69. Hudební revue. 1911. Č. 8—9.
70. Hudební věda. Sv. I. Praha, 1988. S. 737 a dal.
71. *Chase G.* America's Music. New York, 1955.
72. *Janáček L.* Za Antonínem Dvořákem // Hudební revue. 1911. Č. 8—9.
73. *Klaštarský A.* Vzpomínky a glossy // Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického. Praha, 1916.
74. *Knittl K.* První provedení kvarteta z G-dur od Ant. Dvořáka // Dalibor. 1896. Č. 42 a 43.
75. *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. 1. Abt. Bd. I/II. Sechste Auflage. Leipzig, 1921.
76. *Kuna M.* Dílo Antonína Dvořáka v druhé polovině sedmdesátých let. Praha, 1955 (рукопись).
77. *Kuna M.* Čajkovsky a Praha. Praha, 1980.
78. *Kuna M.* Ku vzniku Dvořákova Dimitrije // Hudební věda. 1981. Č. 4.
79. *Kuna M.* Od Matčiny písně k Jakobínu // Hudební věda. 1984. Č. 1.
80. *Květ J. M.* Mladí Antonína Dvořáka. Praha, 1943.
81. *Lomax J. and A.* Folk Song U. S. A. New York, 1966.

82. *Löwenbach J. V. Dvořák a Amerika* // Hudební revue. 1911. Č. 8—9.
83. *Mahler Z. Spirituál bílého muže*. [Praha], 1990.
84. *Michl J. Z Dvořákova vyprávění* // Hudební revue. 1914. Č. 8.
85. *Michl J. Vzpomínky na Antonína Dvořáka* // Hudební revue. 1917. Sešit 7—8.
86. *Nebuška O. Z duševní dílny Dvořákovy za pobytu v Americe* // Hudební revue. 1911. Č. 8—9.
87. *Nejedlý Z. Dějiny opery Národního divadla. Díl I.* Praha, 1949.
88. *Očadlík M. Svět orchestru. Sv. II.* Praha, 1953.
89. *Peress M. Antonín Dvořák's Three Afro-American Pupils* (доклад на дворжаковском семинаре в Праге. Сентябрь 1990 года).
90. *Poesie světová. Sv. IV.* Praha, 1872.
91. *Pospíšil M. Vznik opery* // *Dvořák A. Dimitrij op. 64. Kritická edice. Klavírní výtah* (ксерокопия рукописи).
92. *Sandburg C. The American Songbag.* New York, 1955.
93. *Smetana R. O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vyvoji.* Praha, 1956.
94. *Smolka J. Kantáta Antonína Dvořáka: Svatební košile* // *Dvořák A. Svatební košile.* Praha. Supraphon. DV 5792-93 G.
95. *Srba A. Boj proti Dvořákovi.* Praha, 1914.
96. *Stich A. Libreto Dvořákova Dimitrije* // Hudební věda. 1984. Č. 4.
97. *Suk J. Několik vzpomínek* // Národní a Stavovské divadlo. 1929. 3. května.
98. *Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby.* Praha, 1959.
99. *Šafránek M. Co vyprávěl Dvořákův černošsky přítel* // Lidová demokracie. 1954. 7. února.
100. *Šourek O. Epizoda z osudů Jakobína* // Národní divadlo. — 1951. Č. 7.
101. *Šourek O. Život a dílo Antonína Dvořáka. Vyd. III. Část I.* Praha, 1954; část II. Praha, 1955; část III. Praha, 1956; část IV. Praha, 1957.
102. *Štědroň B. Ant. Dvořák a Leoš Janáček* // Musikologie. Sv. 5. Praha; Brno, 1958.
103. *Talich V. Úvahy, projevy a stati / Uspořádal M. Kuna.* Beroun, 1983.
104. *Volek J. Tektonické ambivalence v symfoniích Antonína Dvořáka* // Hudební věda. 1984. Č. 1.
105. *Volek J. Antonín Dvořák anno 1988* // Hudební rozhledy. 1988. Č. 12.
106. *Zubaty J. S Dvořákem v Londýně* // Hudební revue. 1911. Č. 8—9.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДВОРЖАКА

Музыкально-сценические произведения

- Альфред (1870) — 43—45, 48, 60, 61, 83, 91, 577, 578
Король и угольщик (1871) — 47, 50, 57, 59—61, 67, 578
Король и угольщик, 2-я ред., ор.14 (1874) — 67—71, 73, 151, 245, 506, 514, 577
Упрямы, ор.17 (1874) — 73—76, 102, 268, 307, 542, 577
Ванда, ор.25 (1875) — 88—93, 101, 119, 135, 188, 536, 578
Хитрый крестьянин, ор. 37 (1877) — 60, 101—104, 115, 128, 134, 183, 219, 246, 268, 397, 434, 437, 457, 542, 577
Димитрий, ор. 64 (1881—1882) — 151, 153, 155, 157—183, 188, 198, 216, 223, 247, 249, 270, 272, 297, 298, 393, 394, 397, 409, 434, 437, 460, 532, 542, 566, 574, 578
Якобинец, ор. 84 (1887—1888) — 236, 237, 246—248, 253—271, 272, 274, 276, 304, 397, 409, 437, 439, 445, 457, 542, 578
Чёрт и Кача, ор. 112 (1898—1899) — 89, 205, 463, 494—507, 508, 510, 511, 517, 520, 533, 534, 542, 578
Русалка, ор. 114 (1900) — 36, 89, 92, 175, 178, 205, 237, 422, 425, 427, 474, 514—535, 536—538, 541, 542, 545, 563, 571, 578
Армида, ор. 115 (1902—1903) — 545—560, 563—566, 578
Музыка для антрактов (1867) — 40
Йозеф Каetan Тыл, ор. 62 (увертюра и сценическая музыка к пьесе Ф. Ф. Шамберка; 1881—1882) — 154, 155, 542

Кантатно-ораториальные жанры

- Гимн. Наследники Белой Горы, ор. 30 (1872) — 52—56, 60, 90, 131, 213, 214, 360, 436
Stabat Mater, ор. 58 (1876—1877) — 90, 92, 108—110, 151, 187, 195, 196, 198, 200, 205, 213, 220, 253, 276, 289, 293, 294, 297, 298, 302, 316, 357, 359, 458, 562
Псалом 149, ор. 79 (1879) — 131, 245, 297, 544
Свадебные рубашки, ор. 69 (1884) — 199—205, 213, 216, 238, 297, 357, 359, 422, 436, 450, 464, 479, 508, 562, 566
Святая Людмила, ор. 71 (1885—1886) — 205—230, 231, 238, 253, 397, 436, 438, 461, 540, 542, 566
Месса ре мажор, ор. 86 (1887) — 220, 240—241, 245, 276, 281, 408
Реквием, ор. 89 (1890) — 35, 90, 92, 220, 274, 286, 294, 295, 298, 302, 310—324, 334, 353, 357, 359, 462, 542, 569
Te Deum, ор. 103 (1892) — 90, 302, 357, 360

Американский флаг, ор. 102 (1892—1893) — 302, 360, 409
Торжественная песнь, ор. 113 (1900) — 514

Хоровая музыка

Для смешанного состава:

Четыре хора, ор. 29 (1876) — 93, 156
Среди природы, ор. 63 (1882) — 155
Гимн чешского крестьянства, ор. 28 (1885) — 216

Для мужского состава:

Хоровые песни (1877): 101, 106
1. Перевозчик — 106, 464
2. Милая-отравительница — 106, 464
3. Я скрипач — 106, 206, 207, 245
Из "Букета чешских народных песен", ор. 41 (1877): 110, 120, 156
Заблудившийся пастух — 464
Песнь чеха (1877 ?) — 110
Из "Букета славянских народных песен", ор. 43 (1877—1878) — 113,
120, 130, 156
Пять хоров на тексты литовских народных песен, ор. 27 (1878) — 120,
130, 464
Две ирландские песни (1878) — 120

Камерно-вокальная музыка

Для голоса с сопровождением фортепиано:

Кипарисы (1865) — 32, 34, 39, 60, 91, 140, 177, 245, 274, 275
Песни на слова Э. Красногорской (1871) — 51, 52
Сиротка, ор. 5 (1871) — 199, 436, 464
Розмарин (1871 ?) — 199, 436, 464
Песни на тексты из Краледворской рукописи, ор. 7 (1872) — 55, 93
Четыре песни на слова сербской народной поэзии, ор. 6 (1872 ?) —
119
Вечерние песни (1876 ?) — 93, 198
Три новогреческие поэмы, ор. 50 (1878): 120, 128
Нереиды — 464
Цыганские мелодии, ор. 55 (1880) — 141, 142, 144, 197, 214, 511, 512
Две песни на народные тексты (1885) — 214, 215
В народном духе, ор. 73 (1886) — 237—238, 275, 512
Четыре песни, ор. 82 (1887—1888) — 247, 272—274, 275, 404, 406
Песни любви, ор. 83 (1888) — 175, 177, 210, 272, 274—275
Библейские песни, ор. 99 (1894) — 220, 388, 389—393, 397, 404, 410,
425, 449
Песня из "Лешетинского кузнеца" (1901) — 540

Дуэты с сопровождением фортепиано:

Моравские дуэты — 77, 79, 93, 101, 106, 112, 120, 122, 127, 144, 156,
198, 249, 277, 301, 511
Моравские дуэты для сопрано и тенора, ор. 20 (1875) — 78

Моравские дуэты для сопрано и альты, ор. 29 (1876) — 79, 93, 111
Моравские дуэты для сопрано и альты, ор. 32 (1876) — 79, 93, 111
Моравские дуэты для сопрано и альты, ор. 38 (1877) — 79
"На этой нашей крыше" для сопрано и альты (1881) — 79
Русские песни, 16 дуэтов для женских голосов (1883 ?) — 187

Для голоса с сопровождением органа:

Ave Maria для альты (баритона), ор. 19 В-1 (1877) — 105
O sanctissima... для альты и баритона, ор. 19 А (1879) — 135
Ave Maris stella для голоса и органа, ор. 19 В-2 (1879) — 135

Симфонии

Первая симфония до минор (1865) — 32, 34—36, 49, 60, 84, 87, 140, 245, 306, 415, 526
Вторая симфония си-бемоль мажор, ор. 4 (1865) — 32, 34—36, 37, 49, 60, 82, 140, 245, 295, 526, 580
Третья симфония ми-бемоль мажор, ор. 10 (1873) — 55—58, 60, 65, 71, 207, 245, 276, 580
Четвертая симфония ре минор, ор. 13 (1874) — 65—67, 71, 193, 415,
Пятая симфония фа мажор, ор. 76 (1875) — 79, 82—87, 99, 120, 144, 207, 276, 288—292, 295, 328
Шестая симфония ре мажор, ор. 60 (1880) — 87, 146—151, 195, 197, 205, 207, 211, 238, 288, 290—292, 297, 306, 358, 433, 562, 580, 581, 583
Седьмая симфония ре минор, ор. 70 (1884) — 87, 151, 177, 205—216, 219, 238, 251, 278, 285, 288, 329, 359, 415, 419, 430, 431, 580, 581, 583
Восьмая симфония соль мажор, ор. 88 (1889) — 75, 148, 151, 274, 281, 285, 288, 293, 295, 297, 302—310, 328, 373—375, 419, 580—583
Девятая симфония ми минор, ор. 95 (1893) — 7, 151, 175, 330, 349, 361, 362, 365, 367, 370, 373, 378, 381—384, 387, 396, 399—401, 403, 408, 410, 415—432, 441, 449, 459, 461, 512, 523, 543, 577, 580, 581, 583, 584

Произведения для оркестра

Трагическая (Драматическая) увертюра (ор. 1, 1870) — 44, 45
Три ноктюрна (1872) — 46
Ромео и Джульетта (1873) — 58, 59
Рапсодия ля минор, ор. 14 (1874) — 36, 71, 72, 436
Серенада ми мажор, ор. 22 (1875) — 79—82, 106
Симфонические вариации, ор. 78 (1877) — 105—107, 148, 206, 213, 245, 289, 562, 577
Славянские танцы — 7, 62, 83—84, 89, 93, 119, 122, 278, 288, 307, 324, 542, 577
Славянские танцы, ор. 46 (1878) — 62, 123—127, 128, 130, 144, 145, 148, 151, 153, 155, 195, 215, 231, 236, 434
Славянские рапсодии — 110, 119, 120

- Славянские рапсодии, ор. 45 (1878): 116, 119—122, 128, 130, 288, 436
 № 1 — 116, 120, 121, 128, 144, 289
 № 2 — 120, 121, 128, 134, 144, 197, 276, 297, 433
 № 3 — 120, 121, 130, 134, 141, 142—144, 195, 374, 449
 Чешская сюита, ор. 39 (1879) — 120, 132, 133, 144, 148, 278, 359, 387, 388, 433
 Полонез ми-бемоль мажор (1879) — 141, 156
 Пражские вальсы (1879) — 141, 156
 Полька "Пражским академикам", ор. 53 (1880) — 156
 Два вальса, ор. 54 (1880 ?) — 301
 Легенды, ор. 59 (1881) — 153, 434
 Отчизна моя (1882) — 155, 335, 434
 Ноктюрн си мажор, ор. 40 (1875/1883) — 46, 197, 276
 Скерцо-каприччиозо, ор. 66 (1883) — 187, 188, 197, 238, 289—292, 434, 562
 Гуситская, ор. 67 (1883) — 189—192, 197, 206, 208, 210, 212, 288, 295, 297, 306, 329, 335, 359, 360, 431, 434, 542, 543
 Славянские танцы, ор. 72 (1886—1887) — 231—237, 304, 309, 374, 434
 Природа, жизнь и любовь, цикл концертных увертюр: 274, 302, 305, 326, 327, 335, 408, 480
 Среди природы, ор. 91 (1891) — 301, 302, 304, 326, 327—329, 335, 357, 408, 461
 Карнавал, ор. 92 (1891) — 301, 302, 304, 326—328, 330, 331, 335, 357, 379, 408, 434, 459, 461, 512, 543, 544, 562
 Отелло, ор. 93 (1891—1892) — 301, 302, 305, 326—328, 331—335, 336, 357, 408, 449, 491, 558, 562
 Сюита ля мажор, ор. 98 (1895) — 388, 397
 Симфонические поэмы на сюжеты К. Я. Эрбена: 89, 152, 579
 Водяной, ор. 107 (1896) — 36, 453, 455, 459, 464, 466, 467—474, 491, 577
 Полудница, ор. 108 (1896) — 453, 455, 459, 464, 466, 474—478, 543, 544
 Золотая прялка, ор. 109 (1896) — 379, 380, 453, 459, 464, 478—483, 544, 562
 Голубок, ор. 110 (1896) — 175, 425, 427, 454, 456, 457, 459, 464, 466, 483—489, 512—514, 523, 538, 544
 Богатырская песнь, ор. 111 (1897) — 46, 71, 459, 489—493, 511, 512

*Концерты и другие сочинения
 для отдельных инструментов с оркестром*

- Концерт для виолончели с фортепиано ля мажор (1865) — 32, 36, 37—39, 46, 399
 Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, ор. 33 (1876) — 94—99, 115, 128, 195, 214, 399, 407
 Романс для скрипки с оркестром, ор. 11 (1873/1877) — 45, 63, 134
 Концерт для скрипки с оркестром ре мажор, ор. 53 (1880) — 94, 134—140, 144, 145, 148, 289, 297, 399, 407, 461, 511—513, 562, 566
 Рондо для виолончели с оркестром соль минор, ор. 94 (1893) — 376
 "Тишина" для виолончели с камерным оркестром, ор. 68/5 (1893) — 193, 376

Концерт для виолончели с оркестром си минор, оп. 104 (1894—1895) — 94, 330, 387, 397—407, 410, 429, 430, 434, 436, 450, 453, 458, 512, 543

Инструментальные ансамбли

Струнный квартет ля мажор, оп. 2 (1862) — 27, 28, 49, 60

Струнный квартет си-бемоль мажор (1869 ?) — 45, 46

Струнный квартет ре мажор (1870 ?) — 45—47

Струнный квартет ми минор (1870 ?) — 45, 46

Струнный квартет фа минор, оп. 9 (1873) — 61—63, 67

Струнный квартет ля минор, оп. 12 (1873) — 64, 65, 67

Струнный квартет ля минор, оп. 16 (1874) — 72, 73, 130

Струнный квартет ми мажор, оп. 80 (1876) — 84, 93, 99, 114, 247, 347, 359

Струнный квартет ре минор, оп. 34 (1877) — 113—115, 120

Струнный квартет ми-бемоль мажор, оп. 51 (1878—1879) — 130—134, 142, 144, 195, 326, 447

Струнный квартет до мажор, оп. 61 (1881) — 153

Струнный квартет фа мажор, оп. 96 (1893) — 365, 367—373, 381, 382, 385, 387, 408, 410, 430, 440, 511, 542, 577

Струнный квартет соль мажор, оп. 106 (1895) — 438—446, 448, 449, 456

Струнный квартет ля-бемоль мажор, оп. 105 (1895) — 409, 438—446, 448, 455, 456, 562

Два вальса для струнного квартета, оп. 54 (1880 ?) — 141, 144, 511

Отзвуки песен (Кипарисы), 12 пьес для струнного квартета (1887) — 245

Струнный квинтет ля минор, оп. 1 (1861) — 26—28, 446

Струнный квинтет соль мажор, оп. 77 (1875) — 76, 77, 241, 247, 446

Струнный квинтет ми-бемоль мажор, оп. 97 (1893) — 365, 367—373, 381, 382, 385, 387, 395, 410, 446

Струнный секстет ля мажор, оп. 48 (1878) — 127—128, 134, 142, 144, 195, 326, 385, 446, 447, 451, 452

Два фортепианных трио (1870—1871) — 79

Фортепианное трио си-бемоль мажор, оп. 21 (1875) — 79, 80, 84, 184, 446

Фортепианное трио соль минор, оп. 26 (1875) — 93, 446

Фортепианное трио фа минор, оп. 65 (1883) — 184—187, 198, 242, 276, 302, 329, 446, 562

Фортепианное трио "Думки", оп. 90 (1890—1891) — 99, 237, 295, 297, 302, 324—326, 373, 375, 376, 395, 446

Фортепианный квартет ре мажор, оп. 23 (1875) — 79, 81, 82, 83, 446

Фортепианный квартет ми-бемоль мажор, оп. 87 (1889) — 281—285, 359, 446

Фортепианный квинтет ля мажор, оп. 5 (1872) — 241, 446

Фортепианный квинтет ля мажор, оп. 81 (1887) — 240, 241—244, 249, 282, 304, 326, 446, 447, 562

Багатели для двух скрипок, виолончели и фисгармонии, оп. 47 (1878) — 130, 134, 542

Терцет для двух скрипок и альты, оп. 74 (1887) — 446

Мелочи для двух скрипок и альты, ор. 75а (1887) — 446
Гавот для трех скрипок (1890) — 446
Серенада для духовых, виолончели и контрабаса ре минор, ор. 44
(1878) — 113, 128, 130, 134, 289, 301

*Произведения для отдельных инструментов
с сопровождением фортепиано*

Соната для виолончели и фортепиано фа минор (1870—1871) — 45, 46
Соната для скрипки и фортепиано ля минор (1873) — 145
Романс для скрипки и фортепиано (1873/1877) — 45
Мазурка для скрипки и фортепиано, ор. 49 (1879) — 144
Соната для скрипки и фортепиано фа мажор, ор. 57 (1880) — 145
"Тишина" для виолончели и фортепиано, ор. 68/5 (1891) — 193, 373
Рондо для виолончели и фортепиано соль минор, ор. 94 (1891) — 373
Сонатина для скрипки и фортепиано соль мажор, ор. 100 (1893) —
367, 377—378, 387, 430

Фортепианная музыка

Полька ми мажор (1860) — 26
Два менуэта, ор. 28 (1876) — 93, 120
Думка, ор. 35 (1876) — 99, 105, 119—120, 130, 326
Тема с вариациями, ор. 36 (1876) — 99, 100—101, 130
Шотландские танцы, ор. 41 (1877) — 110, 120, 134, 156, 394
Фурианты, ор. 42 (1878) — 120, 128, 130
Силуэты, ор. 8 (1879) — 36, 140
Вальсы, ор. 54 (1879—1880) — 141, 145, 156, 186
Эклоги, ор. 56 (1880) — 145, 156, 233
Пьесы, ор. 52 (1880) — 156
Мазурки, ор. 56 (1880) — 156
Листки из альбома (1880 ?) — 156
Думка и фуриант, ор. 12 (1884) — 326
Две жемчужинки (1887) — 247
Поэтические настроения, ор. 85 (1889) — 235, 237, 277—281, 303, 304,
328, 436
Сюита ля мажор, ор. 98 (1894) — 387, 388
Юморески, ор. 101 (1894) — 349, 394, 395

В четыре руки

Славянские танцы, ор. 46 (1878) — 192, 193, 195
Легенды, ор. 59 (1880—1881) — 151—153, 192, 193, 237, 324, 436
Из Шумавы, ор. 68 (1883—1884) — 66, 192—194, 198, 278, 436
Славянские танцы, ор. 72 (1886) — 231

Сочинения для органа

Пять прелюдий (1858—1859) — 22
Прелюдия ре мажор (1859) — 23
Фуга ре мажор (1859) — 22
Фуга соль минор (1859) — 22, 23
Фугетта ре мажор (1858 ?) — 22

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрахэм, Джеральд / Abraham, G. (p. 1904) — 152
 Агова, Ливия / Aghová, L. (p. 1963) — 182
 Адамек, Богумил / Adámek, B. (1848—1915) — 191
 Алеш, Миколаш / Aleš, M. (1852—1913) — 57, 118, 191, 205, 424
 Альбани, Эмма (наст. фам. Лаженецс) / Albani-Lajeness, E. (1847—1930) — 216, 230, 297
 Альбрехт, Герд / Albrecht, G. (p. 1935) — 182
 Альшванг, Арнольд Александрович (1898—1960) — 303, 479
 Ангер, Моржиц / Anger, M. (1844—1905) — 32, 136, 166, 170, 191, 251, 542, 564, 573
 Андерсен, Ханс Кристиан / Andersen, H. Ch. (1805—1875) — 515
 Апт, Антонин / Apt, A. (1815—1887) — 20, 24, 26
 Арнольд, Морис (наст. фам. Стрототте) / Arnold (Strothotte), M. (1865—1937) — 348—351, 386
 Асеев, Николай Николаевич (1889—1963) — 200, 467
 Ауэр, Леопольд Семенович (1845—1930) — 293, 574
- Балакирев, Милий Алексеевич (1836/1837—1910) — 42, 118, 544
 Барнби, Джозеф / Barnby, J. (1838—1896) — 195, 196, 574
 Бартош, Йозеф / Bartoš, J. (1887—1952) — 571, 579
 Бартош, Франтишек / Bartoš, F. (1905—1973) — 523
 Барти, Йоханнес / Bartz, J. (1848—1933) — 289
 Басманов Петр Федорович — 163, 164
 Бауцкий, Карел / Bautzky, K. (1862—1919) — 460
 Бах, Александр / Bach, A. (1813—1893) — 28
 Бах, Иоганн Себастьян / Bach, J. S. (1685—1750) — 19, 22, 23, 54, 100, 108, 225, 339
 Бахтик, Йозеф / Bachtík, J. (p. 1901) — 124
 Баштарж, Карел / Baštar, K. — 356
 Беккер, Жан / Becker, J. (1833—1884) — 130
 Беккер, Хуго / Becker, H. (1863—1941) — 458
 Белла, Ян Левослав / Bella, J. L. (1843—1936) — 118
 Бем, Эдуард / Behm, E. — 512
 Бём, Йиндржих / Böhm, J. (1836—1916) — 258
 Бендл, Карел / Bendl, K. (1838—1897) — 20, 21, 29, 40, 43, 54, 63—64, 92, 131, 204, 251, 258, 374, 437, 454, 455, 460, 503, 507, 543, 566, 569, 570, 573
 Бенеш-Требизский, Вацлав / Beneš-Třebízský, V. (1849—1884) — 246
 Бенеш-Шумавский, Вацлав / Beneš-šumavský, V. (1850—1934) — 88
 Бенневиц, Антонин / Bennewitz, A. (1833—1926) — 45, 62, 251, 297, 344, 345, 453, 539
 Беннет, Джозеф / Bennet, J. (1831—1911) — 574
 Бенони, Богумил / Benoni, B. (1862—1942) — 167, 249, 254, 564
 Бергер, Августин / Berger, A. (1861—1945) — 339
 Бергер, Отто / Berger, O. (1873—1897) — 253, 345
 Берингер, Оскар / Beringer, O. (1844—1922) — 195, 196

- Берковец, Йиржи / Berkovec, J. (p. 1922) — 115, 124, 319
- Берлиоз, Гектор / Berlioz, H. (1803—1869) — 30, 32, 151, 310, 313, 314, 324, 339, 342, 438, 493
- Бёрлей, Харри Тэкер / Burleigh, H. T. (1866—1949) — 348, 350, 383, 386, 416, 425
- Бернард, Матвей Иванович (1794—1871) — 187
- Бетховен, Людвиг ван / Beethoven L. van (1770—1827) — 5, 19, 24, 27, 34, 35, 43, 47, 82, 94, 95, 100, 140, 154, 170, 185, 194, 307, 328, 339, 354, 359, 412, 446, 455, 458, 514, 575, 581
- Билзе, Бенджамин / Bilse, B. (1816—1902) — 134
- Бисмарк, Отто фон / Bismarck, O. von (1815—1898) — 231
- Блажек, Франтишек / Blažek, F. (1815—1890) — 19
- Блажкова, Мария / Blažková, M. — 78, 79
- Блодек, Вилем / Blodek, V. (1834—1874) — 43, 73, 503, 507
- Бобкова, Анна / Bobková, A. (1775—1848) — 8
- Бобровский, Виктор Петрович (1906—1979) — 582
- Бок, Хуго / Bock, H. — 129, 130, 166
- Болезка, Йозеф / Boleska (1868—1914) — 400, 434
- Больцано, Бернард / Bolzano, B. (1781—1848) — 161
- Бомарше, Пьер Огюст Карон / Beaumarchais, P. O. C. (1732—1799) — 101
- Бонуш, Франтишек / Bonuš, F. (p. 1919) — 124
- Борецкий, Яромир / Borecký, J. (1869—1951) — 509, 510, 541
- Борживой I / Bořivoj I (ум. ок. 894) — 218
- Борис Годунов (Борис Федорович Годунов; 1552—1605) — 161, 163, 173, 176
- Бородин, Александр Порфирьевич (1833—1887) — 307, 447, 580
- Боскетти, Терезия / Boschetti, T. (1845—1919) — 115
- Брамс, Йоганнес / Brahms, J. (1833—1897) — 79, 87, 92, 94, 100, 111—114, 122, 127, 130, 131, 136, 140, 143, 151, 153, 192, 194, 281, 285, 310, 377, 399, 437, 447—451, 456—458, 460, 463, 514, 540, 574, 580—584
- Браф, Албин / Bráf, A. (1851—1912) — 435
- Брейгель, Питер / Brueghel, P. (p. между 1525—1530 — ум. 1569) — 575
- Брикси, Франтишек Ксавер / Brixí, F. X. (1732—1771) — 19
- Брожик, Вацлав / Brožík, V. (1851—1901) — 573
- Брукнер, Антон / Bruckner, A. (1824—1896) — 339, 451
- Брюль, Игнац / Brüll, I. (1846—1907) — 460
- Буальдьё, Франсуа Адриен / Boieldieu, F. A. (1775—1834) — 247
- Бубеничкова, Эмилия / Bubeničková, E. (1844—1920) — 52
- Бузони, Ферруччо / Busoni, F. (1866—1924) — 359
- Бунин, Иван Алексеевич (1870—1953) — 423, 426
- Бургхаузер, Ярмил / Burghauser, J. (1921—1997) — 6, 7, 62, 92, 123, 124, 160, 162, 174, 392, 574
- Буриан, Карел / Burian, K. (1870—1924) — 566
- Буриан, Ян / Burian, J. (1877—1942) — 37
- Бурианова-Елинкова, Франтишка / Burianová-Jelinková, F. (1865—1937) — 566
- Бэлза, Игорь Федорович (1904—1994) — 6, 162, 493

Бюлов, Ханс фон / Bülow, H. von (1830—1894) — 87, 168, 192, 285, 388, 574

Бюргер, Готфрид Аугуст / Bürger, G. A. (1747—1794) — 200

Вавра, Антонин / Vavra, A. (1847—1932) — 70, 92, 110, 115, 151, 165, 249

Вавра, Винценц / Vavra, V. (1824—1877) — 30

Вагнер, Рихард / Wagner, R. (1813—1883) — 24, 32, 34, 35, 37, 42, 44, 48, 59, 60, 67, 70, 111, 164, 168, 228, 339, 340, 354, 393, 412, 452, 455, 515, 557, 560, 579

Вайнар, Франтишек / Vajnar, F. (р. 1930) — 566

Вальтер, Густав / Walter, G. (1834—1910) — 141, 144

Василий Шуйский (Василий Иванович Шуйский; 1552—1612) — 162, 176

Васкес-Молина, Италия / Vasquez-Molina, I. (1869—1945) — 511

Вах, Фердинанд / Vach, F. (1860—1939) — 567

Вацек-Каменицкий, Франтишек Ярослав / Vacek-Kamenický, F. J. (1806—1869) — 110

Вацлав / Václav (907—935?) — 190, 199

Вашак, Эмануэл / Vašák, E. (1818—1891) — 569

Вебер, Карл Мария фон / Weber, C. M. von (1786—1826) — 70, 194, 228, 270, 412

Веймарн, Павел Платонович (1857—1905) — 291

Вениг, Адольф / Wenig, A. (1874—1940) — 494—496, 503

Венциг, Йозеф / Wenzig, J. (1807—1875) — 29, 30

Верди, Джузеппе / Verdi, G. (1813—1901) — 24, 108, 164, 169, 249, 310, 313, 314, 324, 497, 507, 538, 547, 558, 560, 578, 579

Верещагин, Василий Васильевич (1842—1904) — 251

Веселый, Йозеф Отакар / Veselý, J. O. (1853—1879) — 101

Веселый, Карел / Veselý, K. (1861—1904) — 254

Виган, Гануш / Wihan, H. (1855—1920) — 276, 285, 297, 301, 345, 398, 406, 455, 512, 572, 573

Визанская, Берта / Visanská, B. — 386

Визнер, Ал. / Wiesner, A. — 537

Викторин, Вацлав / Viktorin, V. (1849—1924) — 254

Виндишгрец, Альфред фон / Windischgrätz, A. von (1851—1927) — 538

Винкельман, Иоганн Иоахим / Winkelmann, J. J. (1717—1768) — 5

Вискусси, Ахилл / Viscussi, A. (1869—1945) — 542

Вицпалек, Ладислав / Vycpálek, L. (1882—1969) — 230

Воганка, Йозеф / Wohanka, J. (1842—1931) — 538

Водичка, Лео Мариан / Vodička, L. M. (р. 1950) — 182

Волек, Ярослав / Volek, J. (1923—1989) — 6, 577, 582

Воячек, Гинец / Vojaček, H. (1825—1916) — 30

Врхлицкий, Ярослав (наст. имя и фам. Эмил Фрида) / Vrchlický, J. (1853—1912) — 217—219, 424, 435, 514, 538, 545—547, 557, 559, 573

Вуд, Генри / Wood, H. (1869—1944) — 455, 511

Гаврилова, Наталья Александровна (р. 1941) — 7

Гайдн, Йозеф / Haydn, J. (1732—1809) — 5, 15, 17, 24, 108, 113, 127, 194, 339, 368, 446, 512

- Галеви, Жак Фроменталь / Halévy, J. F. (1799—1862) — 24
 Галек, Витезслав / Hálek, V. (1835—1874) — 29, 30, 52, 573
 Галирж, Карел / Halíř, K. (1859—1909) — 134, 251
 Галлова, Маркета / Hallová, M. (p. 1951) — 7
 Ганка, Вацлав / Hanka, V. (1791—1861) — 55
 Ганке, Франтишек / Hanke, F. — 17
 Ганслик, Софья / Hanslick, S. — 274
 Ганслик, Эдуард / Hanslick, E. (1825—1904) — 77, 79, 112, 152, 166, 168, 215, 246, 274, 281, 293, 360, 373, 409, 461, 574
 Гануш, Ян / Hanuš, J. (p. 1915) — 392
 Ганушова, Бетти — см. *Фибихова*
 Гарт, Фрэнсис Брет / Hart, F. B. (1836—1902) — 356
 Гаспаров, Михаил — 315
 Гауптман, Герхарт / Hauptmann, G. (1862—1946) — 515, 529
 Геббель, Фридрих / Hebbel, F. (1813—1863) — 159
 Гёбл, Алоис / Göbl, A. (1841—1907) — 76, 105, 134, 135, 143, 144, 146, 153, 170, 188, 209, 281, 299, 376, 398, 402, 436, 439, 449, 450
 Гейда, Франтишек Карел / Hejda, F. K. (1865—1919) — 255—257, 395, 437, 438, 541, 573
 Гейдук, Адольф / Heyduk, A. (1835—1923) — 141, 541, 573
 Гейслер, Йиндржих / Geisler, J. (1849—1927) — 106
 Гельферт, Владимир / Helfert, V. (1886—1945) — 571
 Гендель, Георг Фридрих / Handel, G. F. (1685—1759) — 15, 19, 24, 54, 108, 194, 339
 Генрих IV / Henry IV (1366—1413) — 159
 Гербек, Йоганн / Herbeck, J. (1833—1877) — 77
 Гершвин, Джордж / Gershwin, G. (1899—1937) — 351
 Гёте, Йоганн Вольфганг / Goethe, J. W. (1749—1832) — 5
 Геш, Вилем / Heš, V. (1860—1908) — 167, 254, 511
 Гильмар, Франтишек Матей / Hilmar, F. M. (1803—1881) — 15
 Гинайс, Войтех / Hynais, V. (1854—1925) — 573
 Гинек, Франтишек / Hyněk, F. (1837—1905) — 166
 Гинзберг С. — 515
 Гинзбург, Лев Соломонович (1907—1980) — 7
 Гиршфельд, Роберт / Hirschfeld, R. (1857—1914) — 455, 466, 489
 Главач, Войтех / Hlavač, V. (1849—1911) — 374
 Главка, Йозеф / Hlávka, J. (1831—1908) — 240, 245, 353, 354, 356, 435, 457, 460, 573
 Главкова, Зденька / Hlávková, Z. (1843—1902) — 240, 241, 435
 Глазунов, Александр Константинович (1865—1936) — 329
 Гланц, Зигмунд / Glanz, Z. — 23
 Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 32, 42, 90, 118, 119, 127, 147, 164, 172, 412, 443, 468
 Глюк, Кристоф Виллибальд / Gluck, Ch. W. (1714—1787) — 339, 546
 Гнатек, Ян / Hnátek, J. — 567
 Гоголь, Николай Васильевич (1809—1852) — 119
 Годунов, Федор (ум. 1605) — 173, 176
 Годунова, Ксения (ум. 1622) — 162, 163
 Годунова, Мария (ум. 1605) — 176
 Голечек, Йозеф / Holeček, J. (1853—1929) — 117

Голоубек, Ладислав / Holoubek, L. (p. 1913) — 348
 Гольдмарк, Карой (Карл) / Goldmark, K. (1830—1915) — 348, 358
 Гольдмарк, Рубин / Goldmark, R. (1872—1936) — 348—351, 357
 Гораций Флакк Квинт / Quintus Horatius Flaccus (65—8 до н. э.) — 574
 Гостинский, Отакар / Hostinský, O. (1847—1900) — 433, 508, 573
 Готтлөбер, Бернхард / Gottlöber, B. — 130
 Готфрид / Gottfried (ок. 1060—1100) — 548
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей / Hoffmann, E. T. A. (1776—1822) — 515
 Грегр, Юлиус / Greg, J. (1831—1896) — 29
 Гржимали, Войтех / Hřimalý, V. (1842—1908) — 73, 258
 Гржимали, Ян (Иван Войтехович) / Hřimalý, J. (1844—1915) — 287, 289, 574
 Григ, Эдвард / Grieg, E. (1843—1907) — 97, 99, 100, 127, 409, 562, 563
 Гроув, Джордж / Grove, G. (1820—1900) — 576
 Гулинская, Зоя Константиновна (p. 1921) — 7
 Гульденер, Бернхард / Guldener, B. (1836—1877) — 47
 Гумл, Рудольф / Huml, R. — 241
 Гуно, Шарль / Gounod, Ch. (1818—1893) — 169, 194, 558
 Гус, Ян / (ок. 1372—1415) — 17, 66, 189, 191, 199
 Гутман, А. / Guttman, A. — 451

Дамрош, Вальтер / Damrosch, W. (1862—1950) — 359, 383, 574
 Даннройтер, Густав / Dannreuther, G. — 456
 Даргомыжский, Александр Сергеевич (1813—1869) — 42, 518
 Дворжак, Антонин / Dvořák, A. (1883—1956) — 184, 302, 352, 377, 409, 434
 Дворжак, Йозеф / Dvořák, J. (1812—1893) — 10, 13
 Дворжак, Отакар / Dvořák, O. (1874—1877) — 63, 106
 Дворжак, Отакар / Dvořák, O. (1885—1961) — 363, 544, 563
 Дворжак, Франтишек / Dvořák, F. (1814—1894) — 8—11, 13, 16, 17, 24, 183, 184, 197, 288, 389
 Дворжак, Ян / Dvořák, J. (1724—1777) — 8
 Дворжак, Ян Крштител / Dvořák, J. K. (1799—1879) — 10, 13
 Дворжак, Ян Непомук / Dvořák, J. N. (1764—1842) — 8
 Дворжакова, Алоизия / Dvořáková, A. (1888—1967) — 363
 Дворжакова, Анна (урожд. Бобкова) / Dvořáková, A. (1775—1848) — 8, 10, 11
 Дворжакова, Анна (урожд. Зденькова) / Dvořáková, A. (1820—1882) — 8—10, 16, 17, 183, 184, 288
 Дворжакова, Анна (урожд. Чермакова) / Dvořáková, A. (1854—1931) — 34, 58, 60, 61, 63, 64, 241, 249, 253, 302, 352, 374, 404, 409, 434, 449, 451, 456, 462, 539
 Дворжакова, Анна / Dvořáková, A. (1880—1923) — 184, 363, 374, 544
 Дворжакова, Йозефа / Dvořáková, J. (1875—1875) — 63, 108
 Дворжакова, Магдалена / Dvořáková, M. (1881—1952) — 184, 363, 544, 562, 563
 Дворжакова, Отилия / Dvořáková, O. (1878—1905) — 184, 302, 352, 374, 377, 434, 450, 461, 462, 544, 570

Дворжакова, Ружена / Dvořáková, R. (1876—1877) — 63, 106
 Дебюсси, Клод Ашиль / Debussi, C. A. (1862—1918) — 515
 Дензмор, Фрэнсис / Densmore, F. (1867—1957) — 419, 426, 428
 Дессоф, Отто / Dessoiff, O. (1835—1892) — 77
 Дестинова, Эмма / Destinová, E. (1878—1930) — 541
 Джоунс, Сиссьеретта / Jones, S. (1869—1933) — 385, 386
 Димитрий-царевич (Димитрий Иванович; 1581—1591) — 163
 Димитров, Асен (1894—1960) — 348
 Динценхофер, Килиан Игнац / Dintzenhofer, K. I. (1689—1751) — 14
 Добронич, Антун / Dobronič, A. (1878—1955) — 348
 Доланский, Ладислав / Dolanský, L. (1857—1910) — 247, 285, 539
 Долежил, Губерт / Doležil, H. (1876—1945) — 571
 Доницетти, Газтано / Donizetti, G. (1797—1848) — 24
 Доубрава, Ярослав / Doubrava, J. (1909—1960) — 311
 Драгой, Сабин / Dragoi, S. (1894—1968) — 348
 Драгомира / Drahomíra — 217
 Дрейк, Джозеф Родмэн / Drake, J. R. (1795—1820) — 360
 Дрейшок, Александр / Drejšok, A. (1818—1869) — 94
 Дробкова, Драгомира / Drobková, D. — 182
 Душек, Вацлав / Dušek, V. (1817—1883) — 25, 32
 Душкова, Анна / Dušková, A. (1854—1916) — 26
 Душкова, Йозефина / Dušková, J. (1817—1901) — 25

Ежишек / Ježišek — 287

Елен, Алоис / Jelen, A. (1801—1857) — 543
 Енчик, Джо (Йозеф) / Jenčík, J. (1893—1945) — 565
 Еремиаш, Отакар / Jeremiáš, O. (1892—1962) — 230
 Еремиаш, Ярослав / Jeremiáš, J. (1889—1919) — 230
 Ержабек, Бог. / Jeřábek, B. — 564
 Ерохин, Валерий Алексеевич (р. 1935) — 7

Жижка, Ян / Žižka, J. (ок. 1360—1424) — 66
 Жильсон, Поль / Gilson, P. (1865—1942) — 358
 Жоскен Депре / Josquin Després (ок. 1440—1524) — 108
 Жуковский, Василий Андреевич (1783—1852) — 119, 200

Забела-Врубель, Надежда Ивановна (1867—1913) — 578
 Зайиц, Флориан / Zajíc, F. (1853—1926) — 408
 Закрейс, Франтишек / Zákřejs, F. (1820—1882) — 88
 Замечник, Ян / Zámečník, J. — 344
 Замрзла, Рудольф / Zamrzla, R. (1869—1930) — 170
 Зах, М. / Zach, M. — 385
 Зах, Ян / Zach, J. (1699—1773) — 19
 Звонарж, Йозеф Леопольд / Zvonář, J. L. (1824—1865) — 19, 22, 26, 295, 570
 Зденек, Антонин / Zdeněk, A. (р. 1823) — 15—17
 Зденькова, Анна — см. *Дворжакова Анна*

Зейер, Юлиус / Zeyer, J. (1841—1901) — 55, 116, 435, 457, 462, 512, 537, 573, 574

Зейер, Ян / Zeyer, J. (1847—1903) — 285

Зеленый, Вацлав Владимир / Zelený, V. V. (1858—1892) — 157

Земанек, Йозеф / Zemánek, J. — 123

Зикова, Зденка / Ziková, Z. (1905—?) — 565

Зилоти, Александр Ильич (1863—1945) — 251

Зимрок, Фриц (Фридрих Август) / Simrock, F. (1837—1901) — 111, 112, 114, 127, 130, 134, 138, 141, 145, 146, 151—153, 155, 166, 168, 192, 194, 198, 207, 215, 216, 231, 245, 246, 274, 285, 327, 373, 375—377, 395, 406, 434, 449, 453—458, 507, 512, 513, 540

Зих, Отакар / Zich, O. (1879—1934) — 572

Зрзавый, Ян / Zrzavý, J. (1890—1977) — 565

Зубатый, Йозеф / Zubaty, J. (1855—1931) — 133, 134, 213, 575

Иван Грозный (Иван IV Васильевич; 1530—1584) — 162, 176

Игнатий (ум. ок. 1640), патриарх в 1605—1606 гг. — 163

Иоахим, Йозеф (Йожеф) / Joachim, J. (1831—1907) — 134, 135, 195, 350, 574

Иов (ум. 1607), патриарх в 1589—1605 гг. — 163—164

Иштван, Милослав / István, M. (p. 1928) — 584

Йилек, Франтишек / Jílek, F. (1865—1911) — 344

Йирасек, Алоис / Jirásek, A. (1851—1930) — 12, 205, 258, 474

Йиржи из Подебрад / Jiří z Poděbrad (1420—1471) — 191

Йонаш, Карел / Jonáš, K. — 374

Каан, Йинндржих / Kaan, J. (1852—1926) — 196, 248

Кабелач, Милослав / Kabeláč, M. (1908—1979) — 584

Кавалларова, Гана / Cavallarová, H. (1863—1946) — 254

Кадлубка, Винценц / Kadlubka, V. (1160—1223) — 88

Каленский (наст. фам. Шнабель), Болеслав / Kalensky, B. (1867—1913) — 544, 572

Каливода, Ян Вацлав / Kalivoda, J. V. (1801—1866) — 24

Карамзин, Николай Михайлович (1766—1826) — 163

Кардош, Дезидер / Kardoš, D. (p. 1914) — 348

Карел, Рудольф / Karel, R. (1880—1945) — 342

Карреньо-Тальяпьетро Тереца / Carreno-Tagliapietro T. (1853—1917) — 562

Кауфман, Эмиль / Kaufmann, E. (1852—1912) — 543

Кашкин, Николай Дмитриевич (1839—1920) — 289, 290

Квапил, Ярослав / Kvapil, J. (1868—1950) — 514—517, 540, 573

Квис, Ладислав / Quis, L. (1846—1913) — 494

Келлер, Роберт / Keller, R. — 138

Кёрнер, Карл Теодор / Körner, C. T. (1791—1813) — 43

Керубини, Луиджи / Cherubini, L. (1760—1842) — 30

Кеттнерова, Анна / Kettnerová-Veverková, A. (1869—?) — 509

Кинг, Фредерик / King, F. — 196

Кинни, Эдвард Х. / Kinney, E. H. — 348, 349

Кинские — 14—16

- Киселев, Василий Александрович (1902—1975) — 6
- Кланова-Панцнерова, Мария / Klanová-Panznerová, M. (1865—1956) — 509
- Клаштерский, Антонин / Klášterský, A. (1866—1938) — 546
- Клваня, Йозеф / Klvaňa, J. (1857—1919) — 77
- Кливленд, Стефен Гроувер / Cleveland, S. G. (1837—1908) — 355
- Климент, Вацлав / Kliment, V. (1863—1918) — 509, 534, 564, 566
- Кличка, Йозеф / Klička, J. (1855—1937) — 241
- Клумпар, Ладислав / Klumpar, L. (1863—1930) — 537
- Клэпхэм, Джон / Clapham, J. (1908—1992 ?) — 389, 390
- Кнайсел, Франц / Kneisel, F. (1865—1926) — 359, 382, 385, 407, 408, 574
- Книттл, Карел / Knittl, K. (1853—1907) — 131, 448, 453, 536, 539, 543, 570
- Коберг, Эмиль / Koberg, E. — 540
- Коваржик, Йозеф / Kovarík, J. (1870—1951) — 301, 302, 344, 352, 362—364, 377, 378, 380, 393, 394, 409, 415, 456
- Коваржовиц, Карел / Kovarovic, K. (1862—1920) — 170, 219, 248, 249, 433, 509, 534, 537, 541, 545, 564, 572
- Козанек, Эмил / Kozánek, E. (1856—1927) — 77, 165, 328, 353, 360, 365, 384, 423, 567
- Козина, Марьян / Kozina, M. (1907—1966) — 348
- Колар, Йозеф Йиржи / Kolár, J. J. (1812—1896) — 43
- Колар, Франтишек Карел / Kolár, F. K. (1829—1895) — 166
- Колесса Микола (Николай Филаретович; р. 1904) — 348
- Коллинз, Лора Седжевик / Collins, L. S. (1857—1927) — 347, 350, 357
- Комзак, Карел / Komzák, K. (1850—1905) — 25, 26, 32, 140
- Конен, Валентина Джозефовна (1909—1991) — 413
- Конопасек, Макс / Koporásek, M. (1820 — после 1879) — 118
- Конопасек, Прокоп / Koporásek, P. — 47, 68
- Конюс, Георгий Эдуардович (1862—1933) — 290
- Копленд, Аарон / Copland, A. (р. 1900) — 351
- Копта, Вацлав / Kopta, V. (1845—1916) — 81
- Корженский, Юзеф / Korżenski, J. — 119
- Корнелиус, Петер / Kornelius, P. — 574
- Костомаров, Николай Иванович (1817—1885) — 161
- Котт, Антонин / Kott, A. (1860—1905) — 170
- Коубек, Фердинанд / Koubek, F. (1837—1915) — 166
- Коуниц, Вацлав / Koupic, V. (1848—1913) — 146, 198, 394
- Коуницова (урожд. Чермакова), Йозефина / Kouncicová, J. (1849—1895) — 33, 34, 58, 146, 404, 406, 434, 526
- Коутецкая, Терезия / Koutecká, T. (1845—1905) — 363, 376, 409
- Красногорская, Элишка / Krásnohorská, E. (1847—1926) — 51, 117
- Крауклис, Георгий Вильгельмович (р. 1922) — 336
- Кребил, Генри Эдвард / Krehbiel, H. E. (1854—1923) — 384
- Крейчи, Йозеф / Krejčí, J. (1822—1881) — 22, 24
- Крейчи, Вацлав Франтишек / Krejčí, V. F. (1867—1911) — 574
- Кресанек, Йозеф / Kresánek, J. (1913—1986) — 348
- Крёссинг, Адольф / Kroessing, A. (1848—1933) — 115, 254, 255
- Кречмар, Герман / Kretzschmar, H. (1848—1924) — 207, 211

- Кртичка, Эдуард / Krtička, E. — 566
 Кршишковский, Павел / Křížkovský, P. (1820—1885) — 196, 204
 Куба, Людвик / Kuba, L. (1863—1956) — 100
 Кубатова, Мария / Kubátová, M. (1873—1913) — 534
 Кубелик, Ян / Kubelík, J. (1880—1940) — 511
 Кук, Уилл Мэрион / Cook, W. M. (1869—1944) — 348, 350
 Куна, Милан / Kupa, M. (p. 1932) — 6, 7, 189, 576
 Купкова, Анна / Kupková, A. (1848—1903) — 52
 Курц, Вилем / Kurz, V. (1872—1945) — 99
 Кусньер, Иван / Kusnjer, I. — 182
 Кухинка, Войта (Войтех) / Kuchynka, V. (1871—1942) — 345
- Лабицкий, Аугуст / Labický, Labitzky, A. (1822—1903) — 396
 Лабицкий, Йозеф / Labický, Labitzky, J. (1802—1881) — 140
 Лабурда, Йиржи / Laburda, J. (p. 1931) — 7
 Лазько, Алексей Алексеевич (p. 1925) — 6, 398
 Лало, Эдуар / Lalo, E. (1823—1892) — 399
 Ламурё, Шарль / Lamoureux, Ch. (1834—1899) — 574
 Ларош, Герман Августович (1845—1904) — 290, 292
 Лауб, Фердинанд / Laub, F. (1832—1875) — 118
 Лаушманова, Мария / Laušmanová, M. (1858—1933) — 115
 Лахнер, Фердинанд / Lachner, F. (1856—1910) — 187, 276, 285, 297, 301, 395, 573
 Лев, Йозеф / Lev, J. (1832—1898) — 70, 92, 115, 119, 128, 151, 166
 Лессман, Отто В. / Lessmann, O. W. (1844—1918) — 456
 Лжедмитрий I — см. *Отрепьев*
 Либуше / Libuše — 43, 88, 121
 Лиман, Антонин / Liemann, A. (1808—1879) — 15—17, 21, 22, 24, 147, 262
 Лиманова, Теринка / Liemannová, T. — 16
 Линда, Йозеф / Linda, J. (1789—1834) — 55
 Лист, Ференц / Liszt, F. (1811—1886) — 24, 32, 35, 38, 44, 46, 48, 67, 71, 94, 100, 111, 151, 219, 228, 339, 386, 436, 438, 466, 493
 Литтлтон, Альфред Генри / Littleton, A. H. (1845—1914) — 213, 214, 301
 Литтлтон, Генри / Littleton, H. (1823—1888) — 197, 214
 Ллойд, Эдвард / Lloyd, E. (1845—1927) — 196, 214, 230, 297
 Лобеский, Й. Б. — см. *Гульднер Бернгард*
 Логар, Миховил / Logar, M. (p. 1902) — 348
 Ломакс, Алан / Lomax, A. (p. 1915) — 412, 416, 420
 Ломакс, Джон / Lomax, J. — 420
 Лонгфелло, Генри Уодсуорт / Longfellow, H. W. (1807—1882) — 376, 378, 379, 416, 422, 423, 427, 574
 Лопе де Вега, Карпью Феликс / Lope de Vega, C. F. (1562—1635) — 159
 Лорцинг, Альберт / Lortzing, A. (1801—1851) — 70, 270
 Лукес, Ян Людвик / Lukes, J. L. (1824—1906) — 29
 Лумис, Харвей Уоррингтон / Loomis, H. W. (1865—1930) — 348, 350, 357
 Лушина, Я. — 7

Людмила, княгиня / Ludmila (ум. 921) — 217, 218
Люлли, Жан Батист / Lulli, G. B. (1632—1687) — 546

Маас, Джозеф / Maas, J. (1847—1886) — 216
Майр, Ян Непомук / Mayr, J. N. (1818—1888) — 30, 40, 42, 157
Майслерова, Эма / Maislerová, E. (1850—1925) — 92, 254
Мак-Дауэл / MacDawel — 355
Мак-Кей, Айвор / MacKay, A. — 299
Маккензи, Александр Кэмпбелл / MacKenzie, A. C. (1847—1935) — 213, 574
Маковский, Константин Егорович (1839—1915) — 163
Малер, Густав / Mahler, G. (1860—1911) — 542, 574
Малиброк (Клайншрот)-Штилер, Оттилия / Malybrock(Kleinschrott)-Stieler, O. (1836—1913) — 167, 168, 272
Мандычевский, Евсебий / Mandyczewski, E. (1857—1929) — 460, 508
Манес, Антонин / Mánes, A. (1784—1843) — 57
Манес, Йозеф / Mánes, J. (1820—1871) — 30, 55
Маннс, Аугуст / Manns, A. (1825—1907) — 146, 195, 511, 574
Маргулис, Адель / Margulies, A. — 377, 389
Мареш, Петр / Mareš, P. — 82, 285
Маржак, Отакар / Mařák, O. (1872—1939) — 562
Маржак, Юлиус / Mařák, J. (1832—1899) — 57
Маржатка, Йозеф / Mařatka, J. (1874—1937) — 567, 573
Марич, Любица / Marić, L. (р. 1909) — 348
Маркус, Йозеф / Markus, J. (1853—1926) — 63
Мартину, Богуслав / Martinů, B. (1890—1959) — 230, 311
Марто, Анри / Marteau, H. (1874—1934) — 574
Массар, Ламбер / Massart, L. (1811—1892) — 135
Массне, Жюль Эмиль / Massenet, J. E. (1842—1912) — 169
Матейка, Мартин / Matějka, M. — 58
Матейкова, Анна / Matějková, A. (1860—1939) — 58
Матурова, Ружена / Maturová, R. (1869—1938) — 509, 534, 564, 573
Маха, Карел Гинек / Mácha, K. H. (1810—1836) — 482, 574
Мацоурек, Йиржи / Macourek, J. (1815 — после 1863) — 41
Мейербер, Джакомо / Meyerber, G. (1791—1864) — 24, 169, 562, 579
Мекк, Надежда Филаретовна фон (1831—1894) — 579
Менгельберг, Виллем / Mengelberg, V. (1871—1951) — 461, 574
Мендельсон-Бартольди, Феликс / Mendelssohn-Bartholdy, F. (1809—1847) — 24, 93, 100, 194, 385, 447, 512
Мериме, Проспер / Merimée, P. (1803—1870) — 159
Мефодий (ок. 826—885) — 218
Мехура, Леопольд Эуген / Měchura, L. E. (1804—1870) — 204
Мечников, Илья Ильич (1845—1916) — 297
Миковец, Фердинанд Бржетислав / Mikovec, F. B. (1826—1862) — 159, 163
Микулаш, Петер / Mikuláš, P. — 182
Миллз, Уоткин / Mills, W. — 299
Милошевич Предраг / Milošević, P. (р. 1904) — 348
Мильштейн, Натан Миронович (р. 1904) — 136

- Михалков, Сергей Владимирович (р. 1913) — 500
- Михл, Йозеф / Michl, J. (1879—1952) — 298, 339—341, 343, 353, 382, 398, 452, 575
- Мнишек, Марина (Марианна Юрьевна; ум. 1614) — 160, 162, 163
- Мойзес, Александер / Moyzes, A. (1906—1984) — 348
- Монюшко, Станислав / Moniuszko, S. (1819—1872) — 32, 42, 119, 412
- Моцарт, Вольфганг Амадей / Mozart, W. A. (1756—1791) — 5, 15, 17, 24, 27, 74, 112, 113, 127, 248, 262—264, 270, 310, 314, 324, 339, 446, 503, 575
- Мусоргский, Модест Петрович (1839—1881) — 172, 507
- Мыслбек, Йозеф Вацлав / Myslbek, J. V. (1848—1922) — 435, 573
- Мысливечек, Йозеф / Mysliveček, J. (1737—1781) — 546
- Мюнх-Голланд, Ханс Рудольф / Münch-Holland, H. R. (р. 1899) — 37
- Нагая, Мария Федоровна — 163
- Наполеон I Бонапарт / Napoléon Bonaparte (1769—1821) — 43
- Направник, Эдуард Францевич / Nápravník, E. F. (1839—1916) — 118, 289, 374, 574
- Нарежный, Василий Трофимович (1780—1825) — 159
- Небеский, Вацлав Болемир / Nebeský, V. B. (1818—1882) — 128, 464
- Небушка, Отакар / Nebuška, O. (1875—1952) — 457
- Неврев, Николай Васильевич (1830—1904) — 163
- Недбал, Оскар / Nedbal, O. (1874—1930) — 72, 254, 302, 338, 339, 342, 345, 347, 462, 512, 513, 562, 566, 572
- Неедлый, Зденек / Nejedlý, Z. (1878—1962) — 158, 571, 579
- Некрасов, Николай Алексеевич (1821—1878) — 119
- Немцова, Божена / Němcová, B. (1820—1862) — 205, 482, 494
- Неруда, Алоис / Neruda, A. (1837—1899) — 82, 187, 573
- Неруда, Ян / Neruda, J. (1834—1891) — 26, 33, 115, 117, 574
- Нефф, Ян / Neff, J. (1832—1905) — 63, 77—79, 88, 93, 106, 119, 187
- Неффо́ва, Мария / Neffová, M. — 63, 78, 93
- Нивлт, Владимир / Nyvlt, V. (р. 1927) — 566
- Нижанковский, Остап Иосифович (1862—1919) — 348
- Никиш, Артур / Nikisch, A. (1855—1922) — 188, 359, 458, 511, 538, 574
- Ницше, Фридрих / Nietzsche, F. (1844—1900) — 340
- Новак, Витезслав / Novák, V. (1870—1949) — 126, 230, 238, 341, 343, 347, 348, 434, 436, 460, 461, 572, 573
- Новачек, Рудольф / Nováček, R. (1860—1929) — 276
- Новелло, Джозеф Альфред / Novello, J. A. — 195
- Новотный, Вацлав Йуда / Novotný, V. J. (1849—1922) — 70, 218, 246, 293
- Обер, Даниэль Франсуа Эспри / Auber, D. F. E. (1782—1871) — 503
- Одак, Крсто / Odak, K. (1888—1965) — 348
- Ойстрах, Давид Федорович (1908—1974) — 136
- Ом, Йозеф / Ohm, J. — 17
- Ондржичек, Франтишек / Ondříček, F. (1857—1922) — 80, 135, 136, 144, 297, 566, 572, 573
- Островский, Александр Николаевич (1823—1886) — 159, 161—163, 518

Острчил, Отакар / Ostrčil, O. (1879—1935) — 59, 93, 436, 565
Отрепьев, Юрий Богданович (ум. 1606) — 159, 161—164
Очадлик, Мирко / Očadlík, M. (1904—1964) — 124

Палацкий, Франтишек / Palacký, F. (1798—1876) — 29, 157, 160, 570
Палестрина, Джованни Пьерлуиджи да / Palestrina, G. P. da (ок.
1525—1594) — 108
Палла, Гинек / Palla, H. (1837—1896) — 566
Патера, Адольф / Patera, A. (1836—1912) — 286
Патти, Аделина / Patti, A. (1843—1919) — 385
Пеер, Людевит (Людвик) / Peer, L. (1847—1904) — 36
Пенижек, Йозеф / Penížek, J. (1858—1932) — 538
Пергер, Рихард / Perger, R. (1854—1922) — 461
Перголези, Джованни Баттиста / Pergolesi, G. B. (1710—1736) — 108
Пересс, Морис / Peress, M. (р. 1930) — 351
Перфалл, Карл / Perfall, K. (1824—1907) — 168
Пицка, Франтишек / Pícka, F. (1873—1918) — 434, 564, 569
Пич, Йозеф Ладислав / Pič, J. L. (1847—1911) — 435
Пич, Карел Франтишек / Pitsch, K. F. (1789—1858) — 19, 22
Плива, Ян / Plíva, J. (1815—1876) — 17, 25
Пливова, Мария (урожд. Дворжакова) / Plíková, M. (1822—1895) — 17
Поллерт, Эмил / Pollert, E. (1877—1935) — 564
Поллини, Бернхард / Pollini, B. (1838—1897) — 168
Поспишил, Милан / Pospíšil, M. (р. 1945) — 6, 7, 169, 171
Прокоп Голый / Prokop Holý (ум. 1434) — 66
Прохазка, Людевит / Procházka, L. (1837—1888) — 50—52, 54, 56, 79,
88, 106—108, 118, 119, 192, 573
Пршемысл-Землепашец / Přemysl-Oráč — 43
Пршемысловичи / Přemyslovci — 43
Пршигода, Ваца (Вацлав) / Přihoda, V. (1900—1960) — 136
Птак, Богумил / Pták, B. (1869—1933) — 509, 534, 564, 573
Пуйман, Фердинанд / Pujman, F. (1889—1961) — 565
Пуччини, Джакомо / Puccini, G. (1858—1924) — 562
Пушкин, Александр Сергеевич (1799—1837) — 117, 119, 159, 163
Пфлегер-Моравский, Густав / Pflieger-Moravský, G. (1833—1875) — 39
Пэтей, Джанет / Patey, J. (1842—1894) — 196, 230

Раабе, Петер / Raabe, P. (1872—1945) — 512
Раверта, Карло / Raverta, C. (1846—1908) — 167
Райичич, Станойло / Rajičić, S. (р. 1910) — 348
Райссиг, Рудольф / Reissig, R. (1874—1939) — 339
Рафф, Йозеф Иоахим / Raff, J. J. (1822—1882) — 43
Рафаэль, Гюнтер / Raphael, G. — 37
Рафаэль Санти / Raffaello Santi (1483—1520) — 575
Ребицек (точнее, Ржебичек), Йозеф / Řebiček, J. (1844—1904) — 142
Рёдер, Карл Готтлиб / Röder, K. G. (1812—1883) — 575
Рейхова, Ирма / Reichová, I. (1859—1930) — 166
Ригер, Франтишек Ладислав / Rieger, F. L. (1818—1903) — 29, 157,
158, 160, 168, 193, 257, 435, 494, 573

- Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844—1908) — 327, 468, 472, 493, 507, 517, 518, 531, 560, 578
- Рихтер, Святослав Теофилович (р. 1915) — 99, 244
- Рихтер, Ханс / Richter, H. (1843—1916) — 143, 144, 146, 188, 195, 238, 245, 345, 449, 455, 458, 461, 465, 574
- Рихтер, Эрнст Фридрих Эдуард / Richter, E. F. E. (1808—1879) — 295
- Рихтерова, Анна / Richterová, A. (1904—1955) — 45
- Робсон, Поль / Robeson, P. (1898—1976) — 416
- Роган, Камил / Rohan, C. (1801—1892) — 105
- Роскошный, Йозеф Рихард / Rozkošný, J. R. (1833—1913) — 141, 145, 251, 437, 460, 503, 507, 566
- Россини, Джоакино / Rossini, G. (1792—1868) — 24, 108, 264, 385, 393, 503, 546, 562
- Рот, Отто / Roth, O. — 385
- Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829—1894) — 287, 292, 293
- Руммель, Франц / Rummel, F. (1853—1901) — 214
- Рус, Антонин / Rus, A. (1833—1903) — 230, 277, 352, 360, 374, 376, 382
- Сабина, Карел / Sabina, K. (1813—1877) — 101, 258
- Сазавский, Карел / Sazavský, K. (1858—1930) — 452
- Сайдл, Антон / Seidl, A. (1850—1898) — 359, 381—383, 393, 408, 574, 579
- Саккини, Антонио / Sacchini, A. (1730—1786) — 546
- Сапельников, Василий Львович (Леонтьевич; 1867—1941) — 293, 294
- Сарасате, Пабло / Sarasate-y-Navascués, P. (1844—1908) — 574
- Сарджент, Уинтроп / Sargeant, W. (р. 1903) — 366
- Сафонов, Василий Ильич (1852—1918) — 287, 288, 562, 574
- Сватоплук / Svatopluk (ум. 894) — 218
- Свеченский, Луис / Svečenski, L. (1862—1926) — 385
- Сегер, Йозеф / Seger, J. (1716—1782) — 19
- Сен-Санс, Камиль / Saint-Saëns, C. (1835—1921) — 399
- Ситтова, Мария / Sittová, M. (1852—1907) — 70, 92, 166
- Сихра, Антонин / Sychra, A. (1918—1969) — 6, 124, 206, 380, 467, 484, 576
- Скугерский, Франтишек Зденек / Skuherský, F. Z. (1830—1892) — 41, 73, 92
- Славенский (наст. фам. Штольцер), Йосип / Slavenski, J. (1896—1955) — 348
- Славикова, Йитка / Skavíková, J. (р. 1954) — 6
- Славковский, Карел / Slavkovský, K. (1845—1919) — 80, 82, 94, 128, 276
- Сладек, Алоис / Sládek, A. (1858—1912) — 80
- Сладек, Йозеф Вацлав / Sládek, A. (1845—1912) — 116, 394, 423, 424, 573
- Сладковский, Карел / Sladkovský, K. (1823—1880) — 42
- Слепушкин, С. И. (псевдоним Меломан) — 291
- Смачный, Ян / Smaczny, J. (р. 1954) — 411
- Сметана, Бедржих / Smetana, B. (1824—1884) — 12, 30, 40—44, 50, 55, 57—59, 61, 63, 67, 68, 70, 73, 74, 90, 111, 115, 119, 123, 127—129,

- 141, 145, 164, 165, 168—170, 191, 192, 228, 229, 234, 248, 249, 258, 270, 271, 374, 412, 436—438, 466, 493, 503, 507—509, 537, 540, 566, 567, 570, 577, 578
- Смирнов, Мстислав Анатольевич (р. 1924) — 6
- Соколова, Алла Михайловна (р. 1940) — 7
- Соловьев, Николай Феопемитович (1846—1916) — 291
- Соловьев, Сергей Михайлович (1820—1879) — 159, 161
- Соре, Эмиль / Sauret, E. (1852—1920) — 574
- Соукуп, Вацлав / Soukup, V. (1846—1923) — 165
- Срб-Дебрнов, Йозеф / Srb-Debnov, J. (1836—1904) — 111
- Срба, Антонин / Srba, A. (1881—1961) — 572
- Старек, Рудольф / Stárek, R. (1872—1920) — 563
- Старый, Эмануэл / Stary, E. (1843—1906) — 55, 73, 79, 171
- Старый, Ян Аугуст / Stary, J. A. (1832—1913) — 40
- Стерн, Лео / Stern, L. (1862—1904) — 450, 453
- Стефанов, Павел (1899—1961) — 348
- Страка, Вацлав / Straka, V. (р. 1841 —?) — 389
- Стракова, Яна Анна / Straková, J. A. (1851—1938) — 389
- Стропницкий, Леопольд / Stropnický, L. (1845—1914) — 92, 167
- Студничка, Франтишек Йозеф / Studnička, F. J. (1836—1903) — 295
- Стэнтон / Stanton — 355
- Стэнфорд, Чарлз Вильерс / Stanford, Ch. V. (1852—1924) — 574
- Суворов, Александр Васильевич (1729—1800) — 117
- Сук, Йозеф / Suk, J. (1874—1935) — 12, 230, 238, 302, 311, 338, 339, 341, 342, 345, 347, 348, 404, 451, 461, 462, 572, 573
- Сук, Йозеф / Suk, J. (р. 1901) — 544
- Сук, Йозеф / Suk, J. (р. 1929) — 136
- Сукова, Отилия — см. *Дворжакова*
- Сумароков, Александр Петрович (1717—1777) — 159
- Суржицкий, Юлиан / Surzycki, J. — 88
- Сухонь, Эуген / Suchoň, E. (1908—1993) — 348
- Сушил, Франтишек / Sušil, F. (1804—1868) — 78
- Сэндберг, Карл / Sandburg, C. (1878—1967) — 420
- Сэнтли, Чарлз / Santley, Ch. (1834— 1922) — 216, 230
- Таборский, Франтишек / Táborský, F. (1858—1940) — 77
- Талих, Вацлав / Talich, V. (1883—1961) — 560, 565, 572
- Тассо, Торквато / Tasso, T. (1544—1595) — 545, 546, 548, 559
- Тауберт, Карл Готтфрид Вильгельм / Taubert, K. G. W. (1811—1891) — 142
- Тёрбер, Джанет / Thurber, J. (1852—1946) — 299, 301, 302, 355, 357, 360, 362, 373, 374, 378, 380, 389, 390, 409, 410
- Товачовский-Фёрхтгогт, Арношт / Tovačovský-Förchtgott, A. (1825—1874) — 543
- Томан, Йозеф / Toman, J. (1805—1879) — 15
- Томас, Теодор / Thomas, T. (1835—1905) — 344, 374, 574
- Томашик, Само / Tomášik, S. (1813—1887) — 47
- Траги, Йозеф / Tragy, J. (1830—1914) — 275, 294, 301, 381, 409, 514, 573

- Тршебизский, Вацлав — см. *Бенеш-Тршебизский*
 Трнечек, Гануш / Trneček, H. (1858—1914) — 285, 433
 ТROUTBEK, Джон / Troutbek, J. — 238
 Тумова, Божена / Tůmová, B. — 566
 Тургенев, Иван Сергеевич (1818—1883) — 119
 Тыл, Йозеф Кастан / Tyl, J. K. (1808—1856) — 154, 494
- Уилсон, Хильда / Wilson, H. — 297—299
 Уильямс, Анна / Williams, A. — 196, 298
 Уинч, Уильям / Winch, W. — 197
 Украинка, Леся (наст. имя и фам. Лариса Петровна Косач-Квитка; 1871—1913) — 514
 Уиллик, Гуто / Ullik, H. (1838—1881) — 57
 Урбан, Вацлав / Urban, V. (1841—1903) — 20, 23
 Урбанек, Велебин / Urbánek, V. (1853—1892) — 196, 248
 Урбанек, Моймир / Urbánek, M. (1873—1919) — 40
 Урбанек, Франтишек Аугустин / Urbánek, F. A. (1842—1919) — 123
- Фердинанд II / Ferdinand II (1587—1637) — 12
 Феррари, Бенедетто / Ferrari, B. (1597—1681) — 546
 Фёрстер, Йозеф / Foerster, J. (1833—1907) — 19
 Фёрстер, Йозеф Богуслав / Foerster, J. B. (1859—1951) — 12, 19, 59, 64, 230, 368, 396, 397, 407, 408, 436, 437, 541, 546, 573
 Фёрстеров-Лаутерерова, Берта / Foersterová-Lautererová, B. (1869—1936) — 169, 249, 254, 396, 397
 Фибих, Зденек / Fibich, Z. (1850—1900) — 73, 141, 168, 286, 344, 374, 436, 437, 493, 509, 536, 537, 546, 557, 566, 567, 570, 573
 Фибихова, Бетти / Fibichová, B. (1846—1901) — 70, 92, 110, 115, 151
 Финке, Фиделио / Finke, F. (1891—1968) — 348
 Фишер, Уильям Армз / Fischer, W. A. (1861—1948) — 348, 349
 Флетчер, Алиса / Fletcher, A. (1838—1923) — 380
 Флорянский, Владислав / Florjanski, V. (1856—1911) — 169, 249, 254, 285
 Фостер, Стивен Коллинз / Foster, S. C. (1826—1864) — 386, 387, 416, 426
 Франк, Сезар / Frank, C. (1822—1890) — 581
 Франц Иосиф I / Franz-Josef I (1830—1916) — 28, 285, 434, 463
 Франциск Ассизский (наст. имя Джованни Бернардоне) / Francisk (1182—1226) — 151
 Фуке, Фридрих Карл де ла Мотт / Motte-Fouqué, F. H. C. (1777—1843) — 515
 Фучик, Юлиус / Fučík, J. (1872—1916) — 338
 Фэрвелл, Артур / Farwell, A. (1877—1952) — 350
- Хайошиова, Магдалена / Hajóssyová, M. (р. 1946) — 182
 Хвала, Эмануэл / Chvála, E. (1851—1924) — 141, 170, 246, 294, 408, 433, 466, 509, 535, 572, 573
 Хейфец, Яша (Иосиф Рувимович) / Heifetz, Y. (р. 1901) — 136

Хельмесбергер, Йозеф / Hellmesberger, J. (1828—1893) — 153, 455, 544, 574

Хельмесбергер, Фердинанд / Hellmesberger, F. (1863—1940) — 455

Хенце, Ханс Вернер / Henze, H. W. (p. 1926) — 515

Хеншель, Джордж / Henschel, G. (1850—1934) — 195, 297

Хиггинсон, Томас / Higginson, Th. — 358

Хильгерман, Лаура / Hilgermann, L. (1867—1937) — 511

Хольман, Йозеф / Holmann, J. (1852—1927) — 407

Хомяков, Алексей Степанович (1804—1860) — 159

Хопкинс, Харри Петерсон / Hopkins, H. P. — 358

Хофман, Карел / Hoffmann, K. (1872—1936) — 345, 347, 461, 512, 513, 572

Хофмайстер, Карел / Hoffmeister, K. (1868—1952) — 454

Хоффер, Эмилиан / Hoffer, E. (1878—1917) — 541

Хризандер, Карл Франц Фридрих / Chrysander, K. F. F. (1826—1901) — 409

Хубад, Матей / Hubad, M. (1866—1937) — 544

Цвейг, Стефан / Zweig, S. (1881—1942) — 572

Цветасва, Марина Ивановна (1894—1941) — 432

Цеквер, Камилл / Zeckwer, C. (1875—1924) — 348—350

Циккер, Ян / Cikker, J. (1911—1989) — 348

Циммерман, В. Ф. / Zimmermann, W. F. — 574

Чайковский, Петр Ильич (1840—1893) — 94, 97, 98, 100, 119, 136, 137, 140, 147, 185, 248—254, 286, 287, 289, 307, 310, 331, 388, 399, 401, 412, 431, 437, 443, 447, 448, 468, 507, 515, 517, 560, 574, 578—581, 583, 584,

Чейз, Джильберт / Chase, G. (p. 1906) — 350, 413

Челаковский, Франтишек Ладислав / Čelakovský, F. L. (1799—1852) — 119

Червинкова-Ригрова, Мария / Červinková-Riegrová, M. (1854—1895) — 157—166, 183, 245—247, 254, 256, 257, 409

Чермак, Ян Йиржи / Čermák, J. J. (1820—1873) — 33, 58, 60

Чермак, Ярослав / Čermák, J. (1830—1878) — 117

Чермакова, Йозефина — см. Коуницова

Черногорский, Богуслав Матей / Černohorský, B. M. (1684—1742) — 19

Черный, Мирослав Карел / Černý, M. K. (p. 1924) — 6, 45, 576

Чех / Čech — 104, 121

Чех, Адольф / Čech, A. (1841—1903) — 20, 40, 63, 70, 81, 87, 92, 110, 115, 146, 151, 155, 188, 249, 251, 254, 434, 459, 508, 536, 537, 541, 573

Чех, Карел / Čech, K. (1844—1913) — 32, 70, 92, 110, 115, 151, 254, 573

Чех, Сватоплук / Čech, S. (1846—1908) — 117, 540

Шамберк, Франтишек Фердинанд / Šamberk, F. F. (1839—1904) — 154

Шамберк, Эгмонт / Šamberk, E. — 510

Шара, Ян / Šara, J. (1842—1894) — 115
 Шарпантье, Гюстав / Charpentier, G. (1860—1956) — 562
 Шварц, В. / Schwarz, W. — 295
 Швенда, Отакар / Schwenda, O. — 241
 Швендт, Теодор / Schwendt, T. — 455
 Шебор, Карел / Šebor, K. (1843—1903) — 40, 41, 141, 157, 437
 Шевчик, Отакар / Ševčík, (1852—1934) — 572
 Шекспир, Уильям / Shakespeare, W. (1564—1616) — 30, 58
 Шелл, Георг / Szell, G. (p. 1897) — 37
 Шелли, Харри Рой / Shelley, H. R. (1858—1947) — 348—350
 Шивиц, Павел / Šivic, P. (p. 1908) — 348
 Шиллер, Фридрих фон / Schiller, F. von (1759—1805) — 159, 163
 Шир, Франтишек / Šir, F. (1863—1931) — 449
 Шкroup, Франтишек / Škroup, F. (1801—1862) — 41, 154, 438
 Шлезингер, Морис Адольф / Schlesinger, M. A. (1797—1871) — 82, 132
 Шмага, Йозеф / Šmaha, J. (1848—1915) — 254
 Шмидт, Иоганн Филипп Самуэль / Schmidt, J. F. S. (1779—1853) — 43
 Шморанц, Густав / Schmoranz, G. (1858—1930) — 537
 Шнабель-Каленский — см. *Каленский*
 Шопен, Фридерик / Chopin, F. (1810—1849) — 95, 100, 110, 119, 127, 412
 Шоурек, Отакар / Šourek, O. (1883—1956) — 5, 7, 34, 38, 87, 106, 124, 169, 257, 314, 360, 380, 390, 424, 482, 495, 529, 540, 550, 572
 Шпиц, Йозеф / Špic, J. (1809—1866) — 12, 13, 262
 Шпор, Луи / Spor, L. (1784—1859) — 24
 Шрёдер, Альвин / Schröder, A. (1855—1928) — 385, 407
 Штедронь, Богумир / Štědroň, B. (1905—1982) — 459
 Штеккер, Карел / Stecker, K. (1861—1918) — 132, 294, 337, 572
 Штих, Александр / Stich, A. — 160—162
 Штолба, Йозеф / Štolba, J. (1846—1930) — 73, 74, 183
 Штраус, Иоганн / Strauß, J. (1804—1849) — 15
 Штраус, Иоганн / Strauß, J. (1825—1899) — 140, 257
 Штраус, Рихард / Strauss, R. (1864—1949) — 339, 455, 493
 Штрос, Ладислав / Štros, L. (1926—1980) — 566
 Шуберт, Франтишек Адольф / Šubert, F. A. (1849—1915) — 189, 249, 251, 257, 285, 298, 394, 433, 509, 510, 536, 541, 573
 Шуберт, Франц / Schubert, F. (1797—1828) — 5, 28, 34, 39, 93, 108, 110, 127, 154, 274, 307, 339, 447, 458, 514, 575, 581
 Шуман, Клара / Schumann, C. (1819—1896) — 295
 Шуман, Роберт / Schumann, R. (1810—1856) — 24, 28, 34, 39, 93, 94, 97, 100, 127, 281, 295, 326, 347, 399, 412, 447

Эггхард, Юлиус / Egghard, J. — 455
 Эйм, Густав / Eim, G. (1849—1897) — 292
 Экман, Ида / Eckmann, I. (1875—1942) — 512
 Элерт, Луис / Ehler, L. (1825—1884) — 127, 142
 Эллинтон, Эдуард Кеннеди (прозвище Дюк — Duke) / Ellington, E. K. (1899—1974) — 351
 Эллис — 108

- Эмерсон, Эдвин мл. / Emerson, E. — 411
- Эрбен, Карел Яромир / Erben, K. J. (1811—1870) — 52, 152, 199, 204, 453, 456, 464, 465, 467, 469, 471, 474, 477, 478, 481—483, 489, 512, 514, 515, 579
- Эрдельман, Э. / Erdelmann, E. — 276
- Эрдмансдёрфер, Макс (Макс Карлович) / Erdmannsdörfer, M. K. (1848—1905) — 574
- Эренбергова (наст. фам. Гайерова), Элеонора / Eleonora z Ehrenbergů; Gayrová, E. (1832—1912) — 110, 151, 166
- Эркель, Александр (Шандор) / Erkel, A. (1846—1900) — 253, 512
- Эркель, Ференц / Erkel, F. (1810—1893) — 253
- Юнгман, Йозеф / Jungmann, J. (1773—1847) — 435
- Юргенсон, Петр Иванович (1836—1903) — 251, 287
- Яначек, Леош / Janáček, L. (1854—1928) — 12, 104, 105, 118, 119, 126, 130, 188, 189, 219, 230, 433, 436, 438, 445, 454, 457, 459, 467, 475, 477, 481, 485, 489, 564, 573
- Яунер, Франц / Jauner, F. (1832—1900) — 92

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
Глава I. Детство и юность. Начало самостоятельного пути (1859—1871)	8
Глава II. Не зная усталости (1871—1877)	50
Глава III. Славянский период (1878—1882)	111
Глава IV. "Димитрий"	157
Глава V. На пути к первой чешской оратории (1883—1886)	183
Глава VI. Творчество 80-х годов. "Якобинец"	231
Глава VII. В раздумьях о вечных вопросах бытия (1888—1891)	272
Глава VIII. Дворяжак-педагог	337
Глава IX. В Новом Свете	352
Глава X. Девятая симфония — "Из Нового Света"	415
Глава XI. Снова на родине	433
Глава XII. Симфонические поэмы (1896—1897)	464
Глава XIII. Оперы-сказки	494
Глава XIV. Последние годы. "Армида"	536
Послесловие	571
<i>Список цитированной литературы</i>	585
<i>Указатель произведений Дворяжака</i>	589
<i>Указатель имен</i>	595

Егорова В.

Е 30 **Антонин Дворжак: Монография. — М.: Музыка, 1997. — 616 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).**

ISBN 5-7140-0641-0

Первая на русском языке фундаментальная монография о гениальном чешском композиторе. Рассказ о жизни и творчестве Дворжака дается на широком культурно-историческом фоне. В книге использованы письма композитора (в том числе неопубликованные), мемуары его коллег, друзей и учеников, материалы современной композитору прессы.

Для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

Е **4905000000 – 087** **77-97**
 026(01) – 97

ББК 85.313 (4 Чеш.)

ISBN 5-7140-0641-0

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 от 05.01.97.

Монография

Валерия николаевна Егорова
АНТОНИН ДВОРЖАК

Редактор В. Ерохин
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор С. Буданова
Корректор В. Голяховская

ИБ № 4384

Подписано в набор 12.05.96. Подписано в печать 26.06.97.

Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная.

Гарнитура "Таймс". Печать офсетная.

Объем печ. л. 19,25. Усл. п. л. 32,34. Уч.-изд. л. 32,08.

Тираж 1000 экз. Изд. № 15386. Заказ № 1026.

Издательство "Музыка". 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6
Комитета Российской Федерации по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

**В 1997 ГОДУ ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ
В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:**

**О. Е. Левашева
ФЕРЕНЦ ЛИСТ.
Молодые годы**

**Е. Герцман
ГИМН У ИСТОКОВ НОВОГО ЗАВЕТА**

**Я. Мильштейн
ФЕРЕНЦ ЛИСТ**

**Г. Головинский, М. Сабина
М. П. МУСОРГСКИЙ**

**В. Д. Конен
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ:
Сборник статей**

*Заказы принимаются по адресу:
103031, Москва, ул. Неглинная, д. 14
тел. 928-94-40*