

Г18

БИБЛИОТЕКА СЛУШАТЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

В. ГАМРАТ-КУРЕК

„МОЯ РОДИНА“
СМЕТАНЫ

42688



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1962

Гамрат-Курек Владимир Георгиевич

„МОЯ РОДИНА“ СМЕТАНЫ

Редактор В. Егорова Техн. редактор Л. Виноградова

Подписано к печати 14/X 1961 г. А 09221. Форм. бум. 70X108^{1/2}. Бум. л. 1,125
Печ. л. 3,08. Уч.-изд. л. 2,9. Тираж 5000 экз. Зак. 1905

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза. Москва, Щипок, 18.

Цикл симфонических поэм «Моя родина» принадлежит к числу значительнейших творений великого чешского композитора Бедржиха Сметаны. Оперы Сметаны явились фундаментом национального музыкального театра, а его грандиозный оркестровый цикл положил начало отечественной симфонической классике.

Это не означает, что ранее народы Чехословакии не имели симфонической музыки вообще. До Сметаны уже было немало талантливых композиторов, создавших значительную литературу для оркестра. С именами последних столкнется всякий изучающий музыкальную жизнь Европы XVII, XVIII и начала XIX веков. Общеизвестен вклад, который внесли в развитие классического европейского симфонизма чешские мастера. Но показательны, что их творчество, их достижения зачастую делались достоянием музыкальной культуры других стран; многим же из них приходилось до конца своих дней работать за пределами родины.

На судьбах национального искусства отразились те трудности и препятствия, которые стояли на пути общего исторического развития Чехословакии. На протяжении веков силы народа поглощались не-

прерывной борьбой с иноземцами, которых манили плодородие Чешской земли и богатства ее недр. Попытки прямого захвата не увенчались успехом; вернее оказалась политика постепенного проникновения. Это длительное, упорное, принимавшее разные формы иноземное проникновение составляет (как и ответная борьба с ним народа) особенность истории страны. Оно тормозило свободное развитие национального искусства, в том числе музыки, еще во времена независимости Чешского королевства.

Когда же страна после трагических событий Белогорской битвы (1620) была включена в состав так называемой «Священной римской империи немецкой нации», наступил самый мрачный период ее истории, получивший название «эпохи тьмы». Политика национального обезличивания, подавления любых форм самосознания проводилась правительством Габсбургов и в области культуры. Делалось все, чтобы чехи и словаки забыли, что они ранее были независимы и свободны. Отсюда — фактический запрет на большинство сюжетов из истории страны: если они и использовались, то в искаженном, «парадно-придворном» или аллегорически-религиозном толковании. Сам язык чешский был вытеснен из официального употребления и заменен немецким; такую же участь разделило и народное музыкальное искусство — этот первый и важнейший источник искусства профессионального; оно продолжало жить главным образом вне городов, в живой традиции народных исполнителей.

Широкое поощрение музыкантов-иностранцев приглашаемых императорским двором и знатью, резко ограничивало творческие возможности чешских музыкантов. Это, а также другие причины — национальный гнет, религиозные притеснения — заставля-

ли многих из них покидать отчизну. И новым поколениям музыкантов приходилось обучаться профессиональному мастерству у работавших в Праге немецких, австрийских, итальянских артистов и композиторов.

Нельзя сказать, что оркестровая музыка предшественников Сметаны совершенно лишена национального своеобразия. В ней часто — и довольно ярко — используются интонации, ритмы народных песен и танцев. Но перейти от использования отдельных элементов народной музыки к созданию на их основе законченного, органичного симфонического стиля, выработать новый, естественный и выразительный мелодический язык — эту задачу смог решить только Сметана. Тем самым он опроверг распространенное в те времена мнение о том, что чешский фольклор якобы годен лишь для создания в музыке «экзотического» колорита. Он показал, какие богатейшие возможности для симфонического развития таятся в народной музыке. Кстати, Сметана заново «открыл» ценнейшую ее область — старинные героические песнопения, сложенные в эпоху знаменитых гуситских войн. (Католическая церковь стремилась заменить их религиозными гимнами, а сборники подлинных гуситских напевов подвергались сожжению.)

Сметана впервые использовал в симфонической музыке сюжеты из чешского эпоса и героического прошлого, впервые воссоздал в ней и поэтические образы чешской природы. Но не только музыкальный язык, сюжеты, образы делают музыку лучших его симфонических поэм истинно национальной. Важно, что ее эмоциональный строй близок и созвучен чешскому слушателю. Музыка поэм пленяет задушевым лиризмом, теплотой и искренностью выражения, здоровым оптимистическим мироощущением — как раз теми чертами, которые в своем соче-

тании составляют неповторимую особенность чешского национального характера.

Наконец, Сметана первый разносторонне и художественно ярко воплотил патриотическую тему, и это явилось важнейшим шагом вперед по сравнению с чешскими симфонистами прошлого. Видный исследователь Франтишек Бартош подчеркивает, что симфонический цикл «Моя родина», «проникнутый любовью к родине и народу, полный непоколебимой веры и оптимизма, стал для чехов поистине национальным торжественным произведением, в котором они в тяжелые минуты находили поддержку, черпали веру в лучшее будущее»¹.

Подобные сложнейшие художественные задачи Сметане удалось разрешить не только в силу личного композиторского дарования. В его лице в национальную музыку впервые входит большой художник нового типа — рожденный эпохой «будительского движения». Так именуется движение передовых деятелей чешской культуры, науки, зародившееся еще в конце XVIII столетия. Оно открывает период общего «национального возрождения», пришедший на смену «эпохе тьмы». «Будители» проявляли особый интерес к истории и самобытной культуре родного народа. Возрождая славу его прошлого, они хотели пробудить в согражданах чувство патриотической гордости и доказать, что Чехия имеет право на самостоятельное существование (отсюда и название, с каким они вошли в историю). Раскрывая богатство и своеобразие народного творчества во всех его проявлениях, «будители» стремились показать природную талантливость чеш-

¹ Ф. Бартош. Предисловие к карманному изданию партитур симфонических поэм цикла «Моя родина». Praha, Orbis, 1951, стр. V. (Перевод мой. — В. Г.).

ского и словацкого народов, дающую им право на создание собственной национальной культуры. Важно, что в создании искусства подлинно самобытного, несущего в массы высокие патриотические идеи, «будители» видели первый шаг на пути национального возрождения. Их взгляды нашли отражение и в деятельности Сметаны.

Возьмем один только перечень произведений крупной формы, написанных им до 50-летнего возраста; наиболее ценное, вошедшее в золотой фонд отечественной классики, — это оперы. Здесь прямое влияние идей «будительства»; его деятели считали, что создание национального музыкального искусства следует начинать с оперы¹. Через слово и музыку, декоративное оформление и действие патриотический сюжет может быть передан наиболее прямо и доходчиво для масс.

И Сметана блестяще подтвердил это первыми же своими операми. Но не все знают, что задолго до них в Праге уже исполнялись симфонические сочинения Сметаны. Так, в 1855 году в торжественной обстановке прозвучала ми-мажорная симфония. Ее наброски хранились у молодого композитора давно; есть сведения, что симфония задумывалась им как широкое повествование о родной земле. Но заканчивать ее пришлось «к случаю»², и сочинение в це-

¹ «Мы видим в опере вершину наших национальных художественных устремлений и должны сделать все для того, чтобы она была высокой и подлинно народной» — эти слова Сметаны цитируются по книге: И. Мартынов. Музыка нового мира. Музгиз, М., 1955, стр. 46.

² После подавления революционных выступлений 1848—1849 гг. многие чешские деятели потеряли веру в успех прямой вооруженной борьбы. Они убеждали теперь добиваться для Чехии самостоятельности «мирным» путем — путем уступок и реформ в пределах габсбургской империи. Одно время

лом несет на себе отпечаток «официальной» торжественности. О нем не стоило бы упоминать, если бы работа над ним не укрепила композитора в мысли, что форма традиционной четырехчастной симфонии не вполне отвечает его новым замыслам. Чтобы выразить эти замыслы ярко, доступно для самой широкой аудитории, нужна была форма лаконичная, менее связывающая композитора определенной схемой музыкального развития. Таким требованиям более всего удовлетворяла симфоническая поэма — новый тогда оркестровый жанр, создателем которого был Ф. Лист. Симфоническая поэма одночастна — «музыкальное повествование» в ней ведется от начала до конца без перерывов. Но в отличие от другой одночастной формы — программной увертюры, появившейся еще в начале XIX века, — симфоническая поэма более развернута и, главное, гораздо более гибка в смысле формы. Она дает свободу для воплощения самого разнообразного содержания.

С Листом чешского композитора связывали многолетние дружеские взаимоотношения. Гениальный пианист и композитор, внесший огромный вклад в дело создания программного симфонизма, Лист живо интересовался судьбой национальных культур европейских стран. Беседуя со Сметаной во время личных встреч, он обсуждал, в частности, вопрос о путях развития славянской музыки. Разделяя взгляды на ту важную роль, какую должна и сможет приобрести опера, Лист подчеркивал одновременно

ими питались иллюзии на «демократизм» новой императрицы Елизаветы, о бракосочетании которой с Францем-Иосифом было объявлено в 1852 году. К празднованию этого события и привлекались пражские музыканты — в их числе Сметана. Написанная им симфония официально именовалась «Триумфальной».

возможности симфонической музыки — в первую очередь программной. В тот период Сметана и обращается впервые к симфонической поэме. Словно «испытывая» выразительные возможности нового жанра, он выбирает острые, конфликтные сюжеты. Его ранние симфонические поэмы — «Ричард Третий», «Лагерь Валленштейна», «Гакон Ярл» — написаны по мотивам одноименных исторических драм Шекспира, Шиллера и датского писателя Эленшлегера. Наиболее интересна среди них — «Лагерь Валленштейна»; в ней впервые получают широкую симфоническую разработку красочные интонации и ритм чешского народного танца польки.

Достижения первого периода сметановского симфонического творчества несомненны. Но полностью их результаты скажутся полтора десятилетия спустя. Композитор вернется в симфоническую музыку зрелым мастером, с огромным опытом, накопленным в многолетней работе по созданию национальной оперы.

Вплотную к работе над оркестровым циклом Сметана приступил в сентябре 1874 года. К тому времени у него окончательно сложился план симфонической поэмы «Вышеград». Тогда же оформился замысел и поэмы о Влтаве — любимой реке чешского народа. Но осенью 1874 года на Сметану обрушилось несчастье, самое тяжелое для музыканта — полная, невозвратимая потеря слуха. Ему пришлось прекратить публичные выступления в качестве пианиста, покинуть пост оперного дирижера пражского Временного театра. Казалось, глухота навсегда оторвала композитора от самого дорогого ему мира — мира музыки. Он переселяется из столицы к родным, в уединенное селение Ябкеницы.

Однако страшный удар судьбы не сломил его духа, не заставил отказаться от цели, которой он

отдал все свои силы, — создания подлинно национального музыкального искусства. «В период постигшей его личной трагедии композитор находит в себе силы для самоотверженного служения народу и создает достойный восхищения пророческий гимн, прославляющий родину»¹.

18 ноября 1874 года Сметана заканчивает партитуру «Вышеграда», а 8 декабря — «Влтавы». Затем он снова обращается к серии старинных чешских сказаний, откуда был взят им сюжет симфонической поэмы «Вышеград» (как и сюжет написанной перед тем оперы «Либуше»). На этот раз Сметана выбирает самое драматичное — «Сказание о Девичьей войне», и воссоздает его в музыке третьей поэмы — «Шарка». Образы родной природы наиболее ярко раскрываются в поэме «В чешских лугах и лесах». Оба произведения написаны в течение 1875 года: «Шарка» закончена 20 февраля, «В чешских лугах и лесах» — 18 октября.

Больше времени отняла работа над двумя последними частями цикла. Лишь 13 декабря 1878 года был закончен «Табор» — рассказ о героизме чешского народа, поднявшего в XV веке знамя борьбы за справедливость и свободу. А 9 марта следующего года Сметана кончает партитуру последней поэмы «Бланик». Одно ее название символично — в легенде о горе Бланик выражена надежда народа на грядущее освобождение, твердая вера в конечную победу своего правого дела.

Композитор берет такие образы, которые наиболее близки и понятны его соотечественникам. Поэтому программы поэм излагаются им крайне лако-

¹ Ф. Бартош. Предисловие к изданию карманных партитур симфонических поэм цикла «Моя родина», стр. IV. (Перевод мой. — В. Г.).

нично. Известно, что он отказался от первоначального намерения — предпослать поэмам развернутые стихотворные эпиграфы (предполагалось, что напишет их поэт Сватоплук Чех). Своими словами Сметана указывает лишь на основную идею, которая в его произведениях воплощается музыкальными средствами¹.

В литературе, посвященной Сметане и его симфоническому циклу, нередко в качестве программ цитируются пояснения, написанные Вацлавом Зеленым².

Когда готовилось первое издание всех партитур цикла «Моя родина», композитора попросили написать подробные, литературно оформленные предисловия к поэмам. Сметана поручил эту работу В. Зеленому, который ограничился в большинстве случаев расширенным «пересказом» авторской программы, добавив в нее поэтические описания, сравнения. Лишь к поэме «В чешских лугах и лесах» он написал, в сущности, самостоятельный подроб-

¹ Сохранилась подлинная рукопись этих программ, известная под названием «Kratký nástin obsahu symfonických básní «Mé vlasti» — «Краткий набросок содержания симфонических поэм «Моей родины». Этот документ воспроизводится, например, в юбилейном издании — «Год Бедржиха Сметаны». (См. «Rok Bedřicha Smetany v datech, obrazech, zápisech a poznámkách». Sestavil Mirko Očadlík. Praha, Melantrich, 1950, стр. 55—57.) Расшифровка рукописных «Набросков» дается в книге: Mirko Očadlík. Smetanova Má vlast. Praha, Orbis, 1953.

² Вацлав Владивой Зеленый (1852—1892) — писатель и критик, автор многих статей о произведениях Сметаны. На материале его статей была составлена одна из первых книг о жизни и творчестве классика чешской музыки. Полный текст пояснений Зеленого приводится в работе Зиха. См. Otakar Zich. Symfonické básně Smetanovy. Praha, Hudební matice Umělecké Besedy, 1949. (Перевод отрывков из пояснений Зеленого, приводимых в данной работе, сделан Л. А. Александровой.)

ный разбор. Но во всех случаях можно руководствоваться пояснениями Зеленого, так как они создавались по прямым указаниям Сметаны и были одобрены им.

Книга А. Ирасека «Старинные чешские сказания»¹ вышла в свет после смерти Сметаны. Но именно она цитируется в настоящей работе как непревзойденный, по общему признанию, образец художественного изложения тех живших в народе веками легенд, которые послужили великому классику чешской музыки источником сюжетов ряда симфонических поэм.

I

Сюжет первой симфонической поэмы — «Вышеград» — заимствован из старинных героических сказаний чешского народа. Но многое в музыкальной трактовке сюжета может остаться неясным, если мы, слушая поэму, не будем помнить о том, что она служит эпическим прологом ко всему монументальному симфоническому циклу. Отсюда неторопливость в показе образов и развертывании действия, тот сдержанный, торжественно-приподнятый, эпический тон, который так отличает музыку «Вышеграда» и на первый взгляд не совсем вяжется с программой, содержащей и драматические моменты. В последней речь идет не только о «славе, блеске Вышеграда», но и о его «падении». Однако появление скорбных интонаций носит эпизодический характер: в целом первая поэма цикла воспринимается как гимн величии и славе чешского народа. Собственно, композитор и не стремился передать все перипетии

¹ А. Ирасек. Сочинения в восьми томах, т. I. Государственное издательство художественной литературы, М., 1955

судьбы легендарного города-крепости. Он рассказывает в первую очередь о гордом могуществе и независимости родной земли, символом которых Вышеград были и остается в представлении каждого чеха.

Легендарный Вышеград — место действия целой серии старинных сказаний, говорящих о том, как создавалось и крепло первое чешское государство. Большинство жителей Чехословакии знает их с детства, и почти у каждого на всю жизнь запечатлелся в памяти облик этой чудесной крепости, подробно и ярко описанной на страницах древних повестей.

Предания гласят, что Вышеград был воздвигнут предками чешского племени на высоком прибрежном утесе, темной громадой нависшем над Влтавой. Гордо вознеслись его стены и башни над окружающими землями. Отсюда некогда правила страной Либуше; здесь на широком дворе княжеского замка вершил суд, сидя на высеченном из скалы троне, ее муж, мудрый и строгий князь Пржемысл. Позже, как гласит легенда, видели стены Вышеграда и бесстрашных девушек-воительниц, подруг Шарки, бившихся насмерть с войском мужчин.

Таким — овеянным романтической дымкой преданий — встает перед нами Вышеград в поэме Сметаны.

Повествование ведется от имени вещего певца Люмира (в чешском эпосе Люмир — примерно то же, что в древнерусском Баян). Люмир поет о величии и славе древнего оплота князей и королей чешских, и в аккордах импровизационного вступления арф¹ проходит тема Вышеграда:

¹ Сметана избрал этот инструмент, как наиболее подходящий для воспроизведения звона струн варито — инструмента, игрой на котором — подобно тому как Баян на гуслях — сопровождал свое пение Люмир.

Lento
Cadenza
Arpa II Solo

f Arpa I Solo

Arpa II

sf Arpa I

Ее подхватывают валторны и деревянные духовые. Тембр этих инструментов — более насыщенный, плотный — сразу сообщает теме «весомость», а изложение в строгих «хоральных» аккордах — характер сдержанной торжественности.

Интересно, что для темы Вышеграда Сметана избрал ми-бемоль мажор — тональность, которую часто применяют для передачи величавых, торже-

ственных образов. Не случайно замечательный русский композитор Римский-Корсаков называл ми-бемоль мажор тональностью «городов и крепостей»¹.

Сразу показывает Сметана и другую тему. Тот же тембр — валторн и деревянных духовых — приобретает в *pianissimo* романтически-таинственный оттенок:

2 [Largo maestoso] Tr-be.

pp

Cl. Fag.
Cor.
Timp.

Этот новый образ выразительно оттеняет строгую лаконичность темы Вышеграда. Скорее всего он

¹ В. Ястребцев. О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова. «Русская музыкальная газета», 1908, № 39—40, стр. 843.

связывается с представлением о тех бескрайних просторах Чешской земли, которые так любовно описаны в сказаниях, приводимых Ирасеком. Поэтому в дальнейшем будем называть эту вторую тему «темой простора».

14 ...Видение славной чешской твердыни, вызванное из глубины веков волшебным искусством Люмира, словно растет, становится для слушателя живым, реальным. Повторяя тему Вышеграда, Сметана делает ее звучание более ярким. В музыке ощущается большой подъем; прежние спокойно-созерцательные настроения сменяются радостными, приподнятыми. Наконец, тема Вышеграда утверждается в мощном fortissimo всего оркестра. Эпически песенную широту обретают и интонации темы простора. Взаимно дополняя друг друга, эти две темы, в сущности, характеризуют один образ, воплощающий величие и красоту древней Чешской земли, какой она представляется взору художника...

Первое впечатление — радостное, светлое, могучее: обращение к прошлому своего отечества наполняет сердце патриотической гордостью и воодушевлением. Новые оттенки в эти настроения вносит музыка центрального, более быстрого, раздела поэмы. Вещий певец рассказывает о том, «что могло или должно было происходить в легендарном Вышеграде», — писал Сметана, указывая, как следует составить литературное пояснение¹.

Вот строки из последнего, относящиеся к среднему разделу поэмы: «...Здесь, в замке, под веселые звуки труб и тимпанов встречаются храбрые рыцари на своих блистательных турнирах; здесь, готовясь

¹ Из письма к пражскому издателю Фр. Урбанеку от 13 июня 1879 года. См. Otakar Zich. Symfonické básně Smetanovy, стр. 98.

к победоносным сражениям, собирается войско, сияя на солнце доспехами. Стены Вышеграда дрожат от хвалебных гимнов и победного ликования».

Но Сметана отступил бы от исторической правды, если бы рисовал прошлое в одних лишь лучезарных тонах. Даже «золотой век» Либуше, о котором с такой любовью вспоминают старинные сказания, не был временем безмятежно-ясного существования. Много трудностей стояло на пути крепнущего чешского государства. А после кончины Либуше и Пржемысла наступила беспокойная пора. То заносчивые владельцы дальних областей затевали смуту, то стихийные бедствия — неурожай, болезни — обрушивались на страну, то вторгались в ее пределы полчища врагов.

42688 Как описывает далее Зеленый, «...разбушевавшаяся стихия ожесточенных битв колеблет вознесшиеся к небесам башни, опалает огнем войны великолепные святилища и разрушает гордые княжеские замки. И уже не от хвалебного пения и победного ликования, а от дикого гула войны дрожат стены Вышеграда...»

Какими же средствами переданы в музыке средней части поэмы эти контрастные настроения?

22 Резко меняется характер основных музыкальных образов. Исчезают солнечность и безмятежная ясность, отличавшие тему Вышеграда. Ее интонации, многократно повторяемые, превращаются во взволнованные возгласы. Но в первой половине центрального раздела поэмы, где господствуют светлые мужественные настроения, эти возгласы становятся радостными и решительными. Их сменяет другой мотив — воинственно-горделивый. Не сразу можно обнаружить в нем знакомые интонации и гармонии темы простора — так разительно замечилось их звучание.

31



[Allegro vivo ma non agitato]
Meno mosso

Cl., Fag.
Cor., Tr. bo. *ff*

Flauti
Oboi *sf*

Violini
Violoncelli
Contrabbassi *sf*

Фанфары, короткие акцентированные аккорды оркестра — словно удары сталкивающихся мечей или доспехов — прямо указывают на то, что речь идет о «турнирах» и «боях».

Появляется здесь и новая тема, исполненная чисто славянской широты и задушевности; она звучит уверенно и спокойно, как народный эпический напев. В отдельных ее интонациях есть что-то и от мягкости чешских лирических песен. От предшествующих тем она отличается большей эмоциональной «открытостью» и воспринимается как взволнованная песнь о родине, о народе:

sf cresc. *sf*

34

36

Вновь — еще более торделиво и ликующе — звучат фанфарные «взлеты» измененной темы простора; еще более взволнованно-декламационные возгласы, родившиеся из темы Вышеграда. На некоторое время они «оттесняют» песенную тему, но та вскоре возвращается уже в виде ликующего гимна. Внезапно на середине фразы Сметана обрывает ее про-

38

ведение; короткая пауза, заполненная зловещим звонком тарелок, — и трагическими возгласами вновь врывается искаженный мотив Вышеграда. Он повторяется, «дробится» в стремительно нисходящих секвенциях и постепенно растворяется в трепетно-беспокойном тремоло струнных. Все стихает. Скорбно звучит у кларнетов в риацо фраза из песенной темы.

61

...Закончился рассказ о легендарной крепости. Все это было давно, очень давно; память о тех временах осталась только в преданиях. Были ли стены Вышеграда, «сложенные из могучих стволов старых дубов и елей», разрушены при каком-либо сражении или уничтожил их пожар, зажженный врагами — молчат о том предания¹.

«...И слышится над его развалинами лишь печальный отзвук давно умолкших люмировых струн» — такими словами завершает рассказ о сметановской поэме В. Зеленый.

62

Медленное, развернутое заключение поэмы возвращает музыкальные образы первого раздела. Вновь благородно и торжественно звучит тема Вышеграда. В могучих полнозвучных аккордах оркестра она достигает еще большей силы и грандиозности, чем в первом разделе произведения.

63

Тема простора окутывается неторопливыми арпеджио арф, будто тихо звенят перебираемые задумчивой рукой певца-сказителя струны варито. В самых последних тактах поэмы на фоне нарастающего гула литавр еще раз повторяется (в унисонах струнных) мотив Вышеграда.

72

Долгие века, тяжкие исторические испытания, преследования иноземцев, пытавшихся подчинить

¹ Сейчас на Вышеградской скале стоят замок и собор, заложенные в XIV в. Предания говорят, что прежде на этом месте находился древний полулегендарный Вышеград.

страну, обезличить народ, оказались бессильными угасить память о могуществе первого независимого чешского государства. Вышеград — это донесенный через века призыв к далеким потомкам: быть достойными героических дел и подвигов предков. Тема Вышеграда становится у Сметаны как бы музыкальным символом бессмертной славы родной земли; в этом значении она и будет появляться в других поэмах его цикла.

II

Следующую часть своего цикла Сметана посвящает Влтаве.

Слово «Влтава» звучит для чеха примерно так же, как для русского «Волга».

С Влтавой — крупнейшей рекой Чехии — была связана с самого начала жизнь народа; в ней привык он чтить давнишнюю немую свидетельницу своей истории.

На берегах Влтавы потомки славянского племени, получившего имя от легендарного воеводы Чеха, возвели некогда первые поселения и крепости; на этих берегах, сменяя друг друга, рождались, жили и умирали поколения.

Если б удалось вдруг чудом оживить все то, что видели воды Влтавы за много веков, то перед нами в ярких картинах прошло бы почти все прошлое страны. А если б можно было, к примеру, воскресить звучание всех песен, что лились из тода в год над зеркальной гладью Влтавы, — перед нами раскрылась бы в мелодиях душа народа.

Много песен сложено и о самой Влтаве. Рождающаяся среди прохладной тишины горных шумавских лесов и бегущая далее плавным потоком по

зеленым долинам, золотистым полям, река эта красива той особой — спокойной, мягкой — красотой, которая столь близка славянскому сердцу. И в глазах соотечественников Сметаны Влтава уже давно стала своеобразным поэтическим символом родины.

Музыкальные образы симфонической поэмы согреты необычайной эмоциональной теплотой. Главный среди них — тема Влтавы. (См. нотный пример б.) Эта чудесная мелодия принадлежит к числу самых счастливых мелодических находок Сметаны. Подобно темам всех других поэм цикла, она не является ни точным воспроизведением, ни свободным развитием какого-либо конкретного народного напева. Но далеко не всякая из подлинных чешских или словацких мелодий пользуется такой постоянной и сильной любовью народа, как эта простая песенная тема.

Если сопоставить тему Влтавы с мелодиями многих чешских и словацких песен, то можно обнаружить, что характерные обороты, из которых она сложена, чрезвычайно типичны для лирической песенности вообще. Но не столько в подобном «интонационном обобщении» причина доходчивости и огромной силы эмоционального воздействия этой безыскусственной мелодии. Пожалуй, важнее другое. Сметана с поистине гениальной интуицией уловил неповторимое своеобразие оттенков настроений, характерных для песенной лирики как Чехословакии, так и других славянских стран. Это, прежде всего, задумчивость и та мягкая, светлая грусть, которые сообщают особое очарование многим народным песням. Это также сочетание лирической мягкости отдельных оборотов с общей эпической широтой напева.

Искусно воспользовался композитор и ладовой переменностью, отличающей песни славянских народов. Постоянная смена минорной и мажорной

ладовой окраски составляет одну из особенностей темы Влтавы.

Тема Влтавы, будучи «ключевым» музыкальным образом произведения, определяет его эмоциональный строй. Этому способствует и то, что почти все остальные мотивы (мотивы вступления и эпизодов) образованы из ее интонаций. Такая система тематических связей — незаметная на первый взгляд, но очень последовательная — способствует внутреннему музыкальному единству всего сочинения.

Интересно составлена программа симфонической поэмы. Сметана как бы ведет слушателя по течению реки: перед взором проходят, сменяясь, различные картины.

• «Сочинение рисует весь путь Влтавы, начиная от самых ее истоков — двух родников, холодного и теплого. Оба ручейка сливаются в один; Влтава течет среди роц и лугов, по равнинам, где как раз в это время справляют веселый праздник. В лунную ночь на ее волнах кружится хоровод русалок, а на ближних скалах горделиво высятся крепости, замки и древние руины. Влтава бурлит в Святоянских порогах; далее, широко разливаясь, течет к Праге. Появляется Вышеград; и, наконец, [Влтава] исчезает вдали, вливаясь могучим потоком в Лабу»¹.

¹ Многие в красочных деталях «Влтавы» (как и поэмы «В чешских лугах и лесах») подсказано Сметане живым общением с природой. Капельмейстер М. Ангер, лично знавший композитора, утверждал, что мысль воспеть в музыке Влтаву возникла у него еще в 1867 году во время загородного путешествия в компании друзей к истокам Влтавы. (См. Josef Teichm. Bedřich Smetana. Praha, Orbis, 1946, стр. 357). Сильное впечатление произвел на Сметану вид Святоянских порогов, о чем свидетельствует запись в его дневнике, относящаяся к 1870 году. Летом 1872 года Сметана вновь побывал на истоках Влтавы (См. Mirko Ošadlík. Smetanova Má vlast, стр. 7.).

Такой сюжет таит в себе заманчивые возможности для применения разнообразных живописно-изобразительных средств оркестра. И Сметана полностью использовал эти возможности. «Влтава» — один из лучших не только в его творчестве, но и вообще в мировой симфонической литературе примеров тонкой и поэтичной звукописи. Внешне поэма так построена — ряд следующих друг за другом эпизодов-картин, которые чередуются с проведениями темы Влтавы. Но Сметана не только мастерски воссоздает картины родной природы: его музыка одновременно передает чувства, вызываемые этими милыми, дорогими сердцу образами. Музыкальное повествование словно ведется от лица человека, который проникновенно говорит о родной земле, о своей любви к ней и гордости за нее. И в целом не удачно найденные музыкально-живописные детали, а именно эта внутренняя эмоциональная насыщенность, одухотворенность составляют главное очарование музыки «Влтавы», делают ее такой теплой, «человечной». Собственно, рассказ о Влтаве перерастает у Сметаны в нечто большее — рассказ о душе чешского народа.

Раньше за пределами Чехословакии можно было иногда услышать мнение о Сметане как о композиторе по природе своего дарования оперном. Но знакомство с партитурами «Моей родины» убеждает, что мы имеем дело не с работой «оперного» композитора, случайно обратившегося к симфоническому жанру, а с творением настоящего мастера-симфониста. Сметана проявляет блестящее знание выразительных и изобразительных возможностей как всего оркестра в целом, так и отдельных его «участников» — инструментов. Для каждой поэмы, в зависимости от ее содержания, находит он индивидуальную оркестровую палитру.

После эпической торжественности «Вышеграда» особенно впечатляют мягкие, чистые, «акварельные» краски «Влтавы». Предельно скупа инструментовка вступления. Ни баса, ни аккордов гармонии, ни движения аккомпанемента — этих компонентов обычной оркестровой фактуры — нет. Одним лишь светлым, холодноватым тембром флейты, которому флажолеты арфы придают легкость и звонкость, композитор создает убедительный звуковой образ журчащего по камешкам кристально прозрачного ручейка.

На фоне непрерывного мелодического движения флейт выделяется острое *pizzicato* скрипок — словно течение потока нарушают всплески крохотных волн, серебряными искорками вспыхивающие на солнце:

Allegro comodo, non agitato

Arpa (flag.) V-ni pizz. Arpa (flag.) V-ni piza

Fl. II

Fl. I

Fl. II

«Влтава» — единственная поэма, которая, кроме литературной программы, имеет и авторские ремарки в самой партитуре. Так, Сметана пишет «Второй исток Влтавы» в том месте, где к флейтам присоединяются кларнеты с их несколько более теплым

тембром. От флейт и кларнетов непрерывное движение волнообразных по рисунку пассажей передается струнным и в матовом звучании альтов, усиленных частью виолончелей и скрипок, превращается в фон, на котором широко, привольно льется певучая мелодия Влтавы. Она возникает из мелодических фигураций вступления необычайно естественно, словно сама собой: оказывается, ее начальная фраза была уже предвосхищена в мотиве «ручейка-истока». (Сравни в нотных примерах 5 и 6 ноты, обозначенные звездочками.) Оркестровое изложение становится более полнозвучным и гармонически насыщенным. Не резвые, беспечные ручейки, а уже река — плавная и спокойная — несет перед нами свои воды:

[Allegro comodo, non agitato]

6

Fl. I

Fl. II

Еще большую полнозвучность приобретает оркестровое изложение в первом эпизоде, который в партитуре обозначен кратко: «Леса — охота». Как и вообще в поэме, изобразительность здесь подчинена общей художественной задаче. Главное в эпизоде не обрисовка сцен охоты — новое освещение получает образ могучей чешской реки. Она предстает вышедшей из горных теснин; ее встречают горячее дыхание полудня, радостная переключка охотничьих рогов в лесах. И сама эта переключка, воспроизводимая в оркестре валторнами и трубами, лишь подчеркивает общий светлый, мажорный колорит музыки.

...Ни на мгновение не приостанавливает свой бег река. Позади остались леса. Все слабее и слабее доносятся сигналы охотничьих рогов и, наконец, они совершенно теряются в шуме вод Влтавы. На смену жаркому дню приходит тихий летний вечер. Минував леса, Влтава течет далее среди нив, приносящих богатый урожай. До ее берегов доносятся звуки деревенской свадьбы.

46
Второй эпизод так и называется — «Деревенская свадьба». Какова его роль, что дает он для раскрытия идеи произведения?

В нем словно приоткрывается взору поэтический, по-своему привлекательный мир народного быта как неотъемлемой частицы дорогого и прекрасного, что соединено для художника в образе родины.

Эпизод, написанный в ритме польки, строится на развитии одного простого, светлого и грациозного мотива, который развивается из заключительной фразы темы Влтавы:

[Allegro comodo, ma non agitato]

7a)

6)

Мы словно слышим долетающие из селения, лежащего на пути Влтавы, звуки веселого деревенского танца. Но полька во «Влтаве» — это не огненная, стремительная полька из поэмы «В чешских лугах и лесах» и не театрально-красочная, с яркими изобразительными моментами полька из оперы «Проданная невеста». При всей своей пластичной выразительности, при наличии отдельных бытовых штрихов¹ полька во «Влтаве» воспринимается все же скорее как обобщенно-поэтический образ мирной сельской жизни, чем как конкретное изображение танца.

Танцевальный мотив звучит сначала приглушенно, мягко, будто доносясь издалека, затем все ярче и громче. Поравнявшись с селением, река скоро оставляет и его позади: отголоски танца постепенно замирают.

Своеобразное построение программы поэмы отмечалось выше. Надо добавить, что слушатель, следуя за водами Влтавы, «передвигается» не только в пространстве, но и во времени; картины природы он видит всякий раз в новом освещении.

Третий эпизод — «Луна. Хоровод русалок». Аккорды деревянных духовых, выдержанные в больших длительностях на *pianissimo*, своим «бесплотным» звучанием создают ощущение сказочности, призрачности. Холодный, серебристый свет луны падает на зеркальную гладь реки, тревожимую ночным ветерком; чудится, что она вновь «распалась» на множество отдельных сверкающих ручейков. Сметана возвращает оркестровый тембр вступле-

¹ Характерные квинтовые басы, да и самый выбор инструментов — струнные с деревянными духовыми — напоминали чешскому слушателю звучание сельского оркестра, столь распространенного в Чехии.

ния — светлое, «прозрачное» звучание пассажей флейт¹. Опять, точно водные всплески, перемежаются с ними аккорды арф.

На этом фоне, как таинственная завораживающая песнь русалок, тихо льется мелодия засурдиненных струнных.

Пению русалок внимают руины старинных замков, хранящие воспоминания о былой славе и подвигах. Сдержанная торжественность ощущается в чеканном ритме приглушенных аккордов меди¹²⁷.

Но, как и прежде, безостановочно бежит река по своему пути. В ночной темноте растворяются силуэты замков; тает волшебное пение русалок. Остается лишь неумолчное журчание водных струй: и снова из него — как то было во вступлении — рождается мелодия Влтавы. 126

На пути реки встают скалы Святоянских порогов. Во мраке ночи ревет и бушует водный поток: с тяжелым грохотом разбиваются волны о каменные громады.

Эпизод «Святоянские пороги» вносит новые краски в характеристику великой чешской реки — она предстает перед нами грозной, могучей. В музыке появляются новые звучания, суровые и мрачные, и в целом она производит фантастическое впечатление. В ней — и смятение, и тревога, и напряжение борьбы, которую ведет водная стихия с препятствием, неожиданно ставшим на ее пути. Впервые в поэме полностью «вступает в свои права» самая мощная группа оркестра — медные духовые. У тромбонов повторяется лаконичный, грозный мотив. Он взят из темы Влтавы:

¹ Тембр «ручейков-истоков» Влтавы.



Из борьбы Влтава выходит победительницей. Она прорывается сквозь теснины Святоянских порогов, и взошедшее солнце озаряет привольное, могучее течение реки, гордо несущей свои воды к стенам овеянного славой Вышеграда. Уже не в миноре, а в мажоре, в полнозвучном оркестровом «одеянии» проходит тема Влтавы и вслед за ней появляются могучие аккорды темы Вышеграда.

«Влтава» завоевала любовь чешской аудитории после первого же исполнения, состоявшегося 4 апреля 1875 года под управлением известного дирижера Адольфа Чеха. «Удивительно прекрасным сочинением, настоящим перлом отечественной литературы» назвал тогда поэму Сметаны выдающийся критик Людевит Прохазка¹. Его оценка подтвердилась: и в самой Чехословакии, и за ее пределами «Влтава» завоевала огромную популярность и стала ныне одним из любимейших произведений широкой аудитории.

¹ Рецензия о концерте, помещенная в газете «Národní listy» от 11 апреля 1875 г. Цит. по книге: Josef Teichman, Bedřich Smetana, стр. 359.

В третьей симфонической поэме — «Шарка» — композитор обратился к одному из замечательных старинных чешских преданий о «Девичьей войне». Оно повествует об отважных девушках, взявших в руки оружие и вступивших в войну с мужчинами ради восстановления своих былых прав¹.

Легенды о женщинах, сражающихся против мужчин, существуют у многих народов земного шара (напомним хотя бы древнегреческие мифы об амазонках). Сложенное в чешском народе «Сказание о Девичьей войне» захватывает не только исключительным драматизмом, но и глубокой психологической правдивостью, жизненностью выведенных в нем образов девушек-воинов. В частности, образ Шарки с полным правом может быть отнесен к числу интереснейших женских образов мирового народного эпоса. Необычайно выпукло и ярко обрисовала творческая фантазия чешских сказителей облик «неистойвой»² девушки-воительницы. Безудержная в своем яростном порыве, с дикой радостью льющая кровь врагов — такой предстает перед нами

¹ Как это часто бывает в народном эпосе, описываемые события переносятся в обстановку, соответствующую иной, в данном случае более поздней, исторической эпохе. Разложение матриархата и установление отцовского, мужского права произошло еще в период первобытно-общинного строя. Согласно же сказанию, «Девичья война» началась после кончины княгини Либуше, время правления которой, по мнению некоторых чешских историков, в частности Ф. Палацкого, может быть отнесено к концу VII — началу VIII века н. э. (см. F. Palacký. Dějiny národu českého v Sěchách a Moravě, sv. I. Praha, 1939, стр. 85). Несмотря на это обстоятельство, сказание увлекает именно красочными убедительными деталями, придающими рассказу оттенок особой достоверности.

² Постоянный эпитет, связанный с именем Шарки в сказании.

на страницах сказания Шарка. Вот как повествуется в самом сказании о причине, побудившей чешских девушек взяться за оружие¹.

«...Когда отошла мудрая Либуша в вечность, увидели ее приближенные девушки, что не почитают их больше так, как при жизни повелительницы. Горестно было им думать об этом, и с радостью вспоминали они то время, когда их княжна одна властвовала над мужами и всей Чешской землей. Гнев загорался в их груди, когда кто-нибудь из мужчин говорил им с усмешкой:

— Повластвовали Вы, поклонялись мы Вам, а теперь уподобились вы стаду без пастуха.

Пламенем вспыхнул их долго сдерживаемый гнев. Жажда власти побудила девушек взяться за мечи и луки...»

Неудержимая «жажда власти», острая обида и чувство оскорбленного достоинства и вылились в ту крайнюю жестокость, которая при первом впечатлении так поражает в облике девушек-воительниц. В этом до некоторой степени и психологическое оправдание их поступков.

На раскрытии этого «психологического подтекста» образа Шарки и было сосредоточено основное внимание композитора. Шарка у Сметаны более человечна, более женственна, нежели неистово «кровавожадная» героиня средневекового сказания. Ей искренне жаль юного Цтирада², которого она успевает полюбить. Такое освещение образа Шарки получит дальнейшее развитие в операх Леоша

¹ Отрывки из «Сказания о Девичьей войне» даны в литературной обработке А. Ирасека.

² Цтирад и Шарка — главные действующие лица «Девичьей войны». В одних сказаниях Цтирад именуется сыном «владыки», т. е. владителя одного из краев; в других — царевичем. Девушки ненавидят его за то, что он заколот своим мечом в схватках и боях немало их подруг.

Яначка (1887) и Зденека Фибиха (1897). Шарка у Яначка бросается в пламя костра, на котором ее воинственные подруги сжигают останки Цтирада. У Фибиха она спасает Цтираду жизнь, призывая ему на помощь воинов Пржемысла: оказавшись, таким образом, изменницей, она не смеет вернуться к подругам и убивает себя, бросаясь со скалы в ущелье.

Подчеркивая «человечность» образа Шарки, Сметана выводит все же на первый план главные черты ее характера — страстность, стихийную силу мятежного порыва, неукротимость. Это определило не только музыкальную характеристику Шарки, но косвенно наложило отпечаток и на общий тонус музыки всей симфонической поэмы. Именно повышенная напряженность, романтически-приподнятый пафос, острота эмоциональных контрастов, быстрота развития сюжета (самого по себе исключительно драматичного) выделяют «Шарку» среди ее «сестер» по циклу. «Шарке» совершенно чужд тот повествовательный, эпический тон, который в большей или меньшей степени присутствует во всех других поэмах «Моей родины». Слушатель сразу вводится в стремительно развивающийся поток событий. Поэма начинается с изложения драматически-страстной, исполненной гневного пафоса темы Шарки:



Порывистые взлеты, частые синкопированные паузы, рассекающие мелодию на короткие реплики, вносят в нее оттенок взволнованной декламации. Первые страницы симфонической поэмы — не только впечатляющий «музыкальный портрет» неистой Шарки; этот раздел произведения, подобно всем другим, имеет определенное сюжетное значение: Шарка обращается к подругам, зажигая их сердца призывом к мести.

Развитие декламационно-патетической мелодии прерывается вторжением четкой поступи аккордов. Шарка и ее подруги слышат приближение отряда воинов. То Цтирад с вооруженной свитой направляется из своих владений к Пражскому замку.

Следующий эпизод симфонической поэмы (Più moderato assai) выполняет в развитии сюжета роль завязки. Девушки-воительницы решают, что настал, наконец, удобный случай для мести. Самая красивая из них, Шарка, должна завлечь Цтирада в ущелье и удержать его там до ночи. Тогда остальные набросятся на спящих дружинников и переубьют их.

181

Интересно музыкальное решение эпизода. Он построен на параллельном развитии двух тем. Сметана делит оркестр на две части. У духовых (деревянных и медных) звучат аккорды маршеобразной,

энергичной темы Цтирада. Она во всех отношениях контрастна теме Шарки. Ее четкий ритм композитор оттеняет при помощи *pizzicato* струнных басов и звенящих ударов тарелочек — приемов, сообщающих оркестровому изложению оттенок чеканности и «нарядности». Вначале она звучит несколько приглушенно, будто издали: постепенно звучность усиливается, колорит становится яснее. В изложение темы врывается звонкая переключка труб.

Все это время у скрипок упорно повторяется один и тот же тревожный мотив. Он неотступно следует за темой Цтирада:

Più moderato assai

10

Flati

Ottini *sf*

V-ni

Утомленный переходом, отряд подошел к ущелью.

«...Солнце припекало, было душно. На нивах и полях не шелохнулся ни колосок, ни листочек. Не легче было даже в лесу, куда свернула дорога. Тень старых деревьев и темных скал, возвышающихся над глубоким ущельем, не давала прохлады. Ветер не веял, ни один листок не шевелился, и лениво журчал ручей в чаще, прокрадываясь под скалами. Все притихло: и вода, и деревья, и птицы. Вдруг человеческий голос раздался в немой тишине — не то жалоба, не то мольба о помощи.

Цтирад остановил коня. Все с ужасом прислушались. Снова прозвучал голос в стороне за скалой

и затем внезапно смолк... Направившись на человеческий голос и обогнув скалу, все невольно приостановили коней. Удивительное зрелище представилось их взору.

У подножия скалы, заросшей золотистым лишайником, кустами ежевики и малины... зеленела лужайка, ярко освещенная солнцем и покрытая ползучими растениями и плакун-травой. На краю лужайки, у самой скалы, рос старый дуб, а под дубом стояла девушка, крепко привязанная веревкой к стволу. Обессиленная криком, она умолкла и печально склонила голову, ее распущенные волосы ниспадали на плечи. На ремне у девушки висел охотничий рог. Заслышав топот коней, она подняла голову и снова начала звать на помощь. Со слезами взывала красавица к дружинникам, умоляя сжаться над ней, отвязать и освободить ее».

При кульминационном проведении темы Цтирада в мощную поступь ее аккордов вплетается печальная мелодия кларнета. В ней узнаются знакомые уже очертания темы Шарки — ниспадающие речевые интонации, но звучат они робко, жалобно.

...Цтирад останавливает свой отряд, и в наступившей тишине слушает рассказ красавицы. «...поведала она, что зовут ее Шарка... что напали на нее в роще воительницы... связали и поволокли... чтобы насильно забрать ее в девичье войско. Довезли они ее до этого места и тут услышали топот коней.

— Отпустили они меня, оставили одну, но так привязали, что не могла я даже пошевелиться. И, взгляни, как в насмешку, повесили мне этот рог, чтобы я, связанная, звала на помощь. А вон кувшин меду, чтобы, когда захочу пить, еще больше мучилась я жаждой...

Снова заплакала девушка горькими слезами и стала просить... чтобы отвезли [ее] к отцу...»

195

Разговор Шарки и Цтирада передан своеобразным музыкальным диалогом: короткие «вопросительные» реплики виолончели — вопросы Цтирада



которым отвечает печальное повествовательное со-
ло кларнета.

Этот инструментальный диалог подготавливает
развернутую лирическую сцену Цтирада и Шарки,
обстановку которой столь живописно рисуют следу-
ющие строки из сказания:

«Был полуденный час. Пряный запах сосны, бо-
городицкой травки и цветов веял с лужайки. Жар-
кий воздух дрожал и струился. Все замерло; лишь
лениво порхала бабочка над залитой солнцем лу-
жайкой... Люди Цтирада спешили, привязали ко-
ней поодаль и улеглись в прохладной тени... У муж-
чин смыкались глаза: их клонило ко сну. А Цтирад
тем временем с волнением слушал речи красавицы
Шарки, жадно внимая звукам ее нежного голоса».

Описанная у Ирасека сцена Цтирада и Шарки
ярко воссоздана в сметановской музыке. С необы-
чайной эмоциональной насыщенностью и интенсив-
ностью звучит оркестр. Мелодия — певучая и стра-
стная — льется без перерывов, захватывая в своем
развитии все больший диапазон. Ведут ее скрипки,
дополненные фаготами, гобоями и кларнетами/ (ор-

кестровый тембр, характеризовавший Шарку в на-
чале поэмы).

Цтирад покорен обаянием девушки: отголоски
его «вопросов» — сдержанно-страстные реплики
виолончелей — все время сопровождают мелодию
скрипок.

Воспользовавшись затянувшимся привалом, сви-
та Цтирада решила отдохнуть и повеселиться. Опья-
ненные сладким медом — подарком Шарки — дру-
жинники пускаются в пляс. Грузную, несколько
неловкую поступь танцующих Сметана метко пере-
дает настойчивым повторением короткого, нарочито
угловатого, будто «топчущегося на месте» мотива.
В музыке можно услышать и ритмичный топот де-
сятков ног, и звон сталкивающихся доспехов. Орке-
стровка — картинная, звонкая и «сочная» — напоми-
нает изложение маршевой темы из эпизода «при-
ближения воинов Цтирада».

Мало-помалу веселье стихает. Усталость и сон
валят дружинников на землю. Вокруг воцаряется
тишина, но тишина тревожная. Издали, с окаймля-
ющих ущелье скал, десятки глаз напряженно следят
за тем, что происходит на поляне: боевые подруги
Шарки ждут от нее условного знака.

Приглушенное тремоло струнных прорезается
певучим сигналом валторны Шарка, играя снятым
со своей шей рогом, привлекла к нему внимание
Цтирада. Желая узнать, как он звучит, Цтирад
прижал его к губам и затрубил во всю силу лег-
ких. «В мертвой тишине гулко разнесся громкий
трубный звук. Отозвался он в скалах, дремучих
лесах, и, слабая, замер далеким эхом в глубине
бора». Так хитростью заставила Шарка самого
Цтирада подать условный знак.

...Опять все замерло. Никто не слышит, как из-
за скал подбираются, окружая лагерь, девушки-

209

225

воительницы. Еще немного — и закипит здесь жестокая схватка. Но пока все тихо...

Сидя над засыпающим Цтирадом, задумчиво смотрит Шарка на безмятежное, озаренное улыбкой счастья лицо его. Этот благородный, доверчивый юноша, столь пылко восхищавшийся ее красотой, и не подозревает о страшном обмане. Он не знает, что Шарка должна убить его — и именно сейчас, спящего, чтобы не смог он броситься на помощь своим войнам. Шемящая скорбь сжимает сердце девушки. И какая затаенная, глубокая тоска слышится на этот раз в ниспадающих «речевых» интонациях темы Шарки, звучащей у кларнета на фоне приглушенного шороха струнных и литавр.

Сметана (как после него и Фибих) отступил в отдельных деталях от старинного сказания. В последнем повествуется о том, как после короткой схватки, перебив всех дружинников, девушки-воительницы увели связанного Цтирада и до утра следующего дня предавали его мучительным пыткам.

Эта подробность не нашла отражения в симфонической поэме Сметаны. Композитор заканчивает все произведение музыкальной картиной битвы, в которой гибнет со своей дружиной Цтирад.

IV

Насколько в «Шарке» все стремительно, лаконично, пронизано напряженным пульсом, настолько в следующей поэме — «В чешских лугах и лесах» — все неторопливо, развернуто, овеяно колоритом поэтического созерцания. Если «Шарка» — захватывающая остротой, полная выразительных подробностей драматическая баллада, то «В чешских лугах и лесах» — скорее ода, воспевающая

красоту родной земли (показательно, что музыке поэмы, особенно ее первой половине, присущ гимнический оттенок). Как и принято в оде, деталям, подробностям уделяется мало внимания: картины природы, жанровые образы подаются в обобщенном плане. Но это не лишает музыку обаяния непосредственности; ведь в поэме «В чешских лугах и лесах» в большей степени, чем во всех других, отразились живые личные впечатления композитора.

Сметана написал ее летом 1875 года в Ябкеницах. Там он, после переезда из Праги, поселился в доме своей дочери, муж которой был местным лесничим. Когда композитор заканчивал работу над партитурой, исполнился год с момента полной и безвозвратной потери слуха — тяжелого несчастья, оборвавшего его исполнительскую и общественную деятельность. Тем поразительнее искусство, с каким человек, не воспринимавший уже ни одного звука внешнего мира, создает насыщенную тончайшей пейзажной звукописью симфоническую картину — так можно назвать поэму «В чешских лугах и лесах».

Маленькое тихое селение Ябкеницы лежало вдали от городов и больших дорог. С высокого холма были видны красивые окрестности. По словам одного из биографов Сметаны¹, «ежедневное соприкосновение с природой в Ябкеницах возродило в нем давнее желание — написать симфоническую поэму, в песнях и танцах, о чешской жизни. Широкие дали, открывающиеся с ябкеницкой возвышенности, и внутреннее ощущение голосов природы подсказали ему вполне определенный замысел симфонической поэмы». И непохожий притом на замысел предыдущих поэм, — добавим мы. Сюжета, который после-

¹ Josef Teichman. Bedřich Smetana, стр. 361.

довательно связывал бы образы сочинения, — нет; авторская программа указывает лишь на то, что содержание носит очень обобщенный характер. «Здесь — всесторонняя передача чувств, возникающих в тот момент, когда взгляду открывается Земля чешская, когда кажется, что со всех сторон — из лесов и с полей — доносятся до нас знакомые, родные голоса, то радостные, то задумчивые... Соло валторн — это мотив лесных просторов; [в поэме] воспеваются также красота плодородных лабских долин и других краев. Вообще каждый может, слушая, рисовать в своем воображении то, что ближе всего его душе, и фантазии поэта открыта вольная дорога. Но все же необходимо прислушаться к отдельным деталям сочинения».

«Детали» эти настолько выразительны и ярки, что вполне закономерны попытки более подробно истолковать программу сметановского произведения. Первая такая попытка была сделана В. Зеленым в его литературном пояснении. Очень интересно и убедительно толкование, даваемое М. Очадликом¹.

249 Начало поэмы несколько непривычно: сразу же врываются, заполняя весь оркестровый диапазон, торжественные и мощные звучания. Сам Сметана говорил, что «вступление должно передавать первое могучее впечатление, получаемое каждым вступающим на Чешскую землю». Музыка первых тактов действительно создает ощущение чего-то величественного, прекрасного и могучего — ощущение, родственное тому, например, которое возникает, когда сразу открывается взору безбрежная, залитая солнечными лучами даль...

¹ Mirko Očadlík. Smetanova Má vlast. Praha, Orbis, 1953. Отрывки из его книги будут приведены ниже, в ходе разбора музыки.

Чешский исследователь Отакар Зих назвал первую тему «лейтмотивом чешского края»¹, и с ним нельзя не согласиться.

Molto moderato

Как то было во вступлении поэмы «Вышеград», композитор для обрисовки образа родной земли — патристического по своему существу — прибегает к двум музыкальным темам. Вторая здесь — это простой печальный напев (ведут его кларнеты, близкие по тембру пастушескому рожку):

256 [Molto moderato]

257 У гобоев он звучит уже в мажоре с чарующе изящной простотой (в сущности, это мелодическое

¹ Otakar Zich. Symfonické básně Smetanovy, стр. 130.

развитие «лейтмотива чешского края» — сравн. с нотным примером 12):



«Будто появляется наивная деревенская девушка», — заметил об этой мелодии Сметана¹.

Вспомним «Влтаву» — первую в цикле поэму, посвященную теме родной природы: развитие шло там от живописных деталей (вступление — «два ручейка-истока») к обобщенно-лирическому образу (тема Влтавы). Наоборот, в поэме «В чешских лугах и лесах» композитор переходит от обобщенного образа («лейтмотив чешского края») к более конкретным, изобразительным. Этот переход образно истолкован в следующих строках пояснения, написанного В. Зеленым:

«Удаляясь от людского шума, мы вступаем под своды тенистого спокойного леса. Легкое дуновение ветерка заставляет шелестеть ветви все сильнее и сильнее, до тех пор, пока обширный лес не отзывается слитным, неясным, но мощным шумом, с которым сливаются бесконечные трели птиц».

Тонкой пейзажной живописью насыщен сменяющий вступление эпизод струнных. Мастерски применяет в нем Сметана одну из сложных форм полифонической музыки — фугато. Кружевной мело-

¹ Это высказывание композитора приводит Очадлик. См. Mirko Očadlík. Smetanova Má vlast, стр. 32.

дический рисунок партий струнных инструментов, как эхо, повторяется в различных голосах. Благодаря же употреблению сурдин звучание их напоминает тихий шелест, многоголосный мерный шепот. Мягко вливаются в него аккорды валторн. Оттесняя на второй план струнные, валторны выделяются все более и более — и вот уже их четырехголосный «хор» ведет плавный, торжественный напев. Свободно льется он над просторами чешской земли, как песня, рожденная в душе человека, любующегося красотой родного края:



«Эта простая мелодия, выдержанная в чешском народнопесенном духе, — пишет Очадлик, — воспринимается в поэме как гимн жизни, ее неодолимому могуществу. В этом гимне словно объединяется весь народ, славя дела рук своих, славя красоту своего края.

...И вдруг врывается короткий задорный мотив, неуловимо зовущий к танцу. Это — самый любимый и поистине самый национальный из чешских танцев — полька!.. На миг все замирает, потом снова призывно звучит тот же мотив и, наконец, все вокруг — и люди, и природа — начинает кружиться в вихре танца».

Мотив польки является не чем иным, как видоизмененным «лейтмотивом чешского края» из вступления:

290

265, 277

285



[Сравни. в нотном примере 12 ноты, отмеченные звёздочками.]

298, 306

Оттуда же взята и вторая тема польки; ее напевные фразы оттеняют возбужденно-упругий ритм танца:



[Сравни. в нотном примере 14 ноты, отмеченные скобками.]

«А полька несется все стремительнее... И когда начинает казаться, что нет уже сил выдержать этот огненный вихрь, издалека долетает широкая гимническая мелодия, звучащая ранее у валторн. ...То голос природы, идущий из глубины девственных лесов; он донесся до нагретых солнцем лугов и нив, освежил их и влился в шум людского праздника. Голос этот напоминает человеку о том, чтобы ни в самые печальные, ни в самые радостные часы он не забывал землю, которая родила его и кормит, чтобы помнил о своем сыновнем долге — вечно одавать землю своим трудом и любовью»¹.

В конце Сметана возвращает могучие аккорды

¹ Mirko Očadlík. Smetanova Má vlast, стр. 33—34

вступления — эту эпическую музыкальную заставку, которая, таким образом, «обрамляет» вдохновенную музыкальную поэму-картину.

Слушатель, тем более неискушенный, далеко не всегда обращает внимание на полифоническое богатство партитуры¹. Между тем оно составляет замечательную особенность данной симфонической поэмы. И зачастую именно удачное сочетание различных мелодий, «наложение» разноплановых звуковых пластов создает тот эффект объемности, то ощущение «пространственности» в звучании оркестра, которые столь восхищают слушателя. Таковы, к примеру, первые проведения гимнической темы валторн, когда ее контуры, словно дрожащей воздушной дымкой, окутываются пассажами засурдиненных струнных.

Другая особенность партитуры — насыщающее ее широкое симфоническое «дыхание». Развитие основано на чередовании протяженных звуковых нарастаний и спадов — своего рода «динамических волн». От начальных аккордов — первый спад, к прозрачному фугато струнных. Затем подъем к первой кульминации (гимническое звучание темы валторн и вторжение мотива польки). Снова спад — и взлет к энергичному, ликующему заключению.

Соответственно этим двум ясно выраженным «динамическим волнам» и все сочинение делится на две основные части. В первой, медленной господствуют образы природы; во второй, быстрой — образы народного праздника. Как и в других поэмах, выбранная форма наиболее согласуется с замыслом, выразить который в двух словах можно было бы так: «природа и народ». Ведь задумано

¹ Полифония — искусство сочетания в одновременности различных самостоятельно развивающихся мелодий.

симфоническое произведение как своеобразная ода, первая часть которой посвящена Чешской земле, а вторая — ее народу, чьи силы раскрываются пока лишь в огне праздничного веселья. В следующих частях цикла Сметана покажет, как раскрываются эти силы в борьбе, в жестоких битвах.

V

На предшествующих страницах неоднократно подчеркивался патриотический характер содержания сметановского цикла.

Где же он выражен наиболее прямо? В обеих последних поэмах.

Здесь воссозданы образы истории и легенд, связанные с эпохой, сильнее всего врезавшейся в память народа, — эпохой гуситских войн.

В начале XV века вся Европа, жизнь которой скывало тогда тяжелое наследие средневековья, поражена была смелостью маленького славянского народа. В Чешском королевстве разгоралось не простое народное восстание, каких к тому времени история знала немало. Жители его городов и селений желали не только изгнать притеснявших их иноземцев, но и воодушевленные пламенными идеями Яна Гуса, выступали против всего, что почиталось тогда священным, незабываемым. Отрицая «непогрешимый» авторитет католической церкви, оспаривая законность феодальной и королевской власти, «они первые в Европе, в огне гуситской революции, сделали своим знаменем идеи свободы убеждений, народовластия, социальной справедливости»¹.

¹ «Конституция и основные законодательные акты Народно-демократической республики Чехословакии». Издательство иностранной литературы, М., 1950, стр. 37.

Ярчайшей страницей гуситского движения — да, пожалуй, и вообще истории страны — является пятнадцатилетний период победоносных битв, когда войны-патриоты, сделавшие своим оплотом крепость Табор, громили намного превосходившие их силы врага.

Но в облике таборитов привлекает не только военная доблесть. Для Сметаны, как и для всего чешского народа, «табориты... стали олицетворением силы, твердости и мужества, которыми должен обладать каждый чех в борьбе за самое дорогое»¹.

Здесь ключ к пониманию замысла симфонической поэмы. Музыка не воссоздает какие-либо события или сцены из жизни Табора, а скорее раскрывает нам героический облик его защитников-воинов. В подтверждение можно привести слова авторской программы: «Сочинение повествует о твердой воле, о победоносных битвах, о постоянстве, стойкости и гордой непримиримости [гуситов], образом которой поэма и заканчивается. Не следует рассматривать ее по деталям, ибо она задумана как одно целое, как прославление гуситских битв и непреклонности духа самих гуситов». Когда композитора все же стали спрашивать о подробностях сочинения, он ответил: «...почему я сделал одно — так, а другое — как раз наоборот, не так, как первое, — ответить трудно; могу сказать лишь, что написал я так, как чувствовал и как подсказывало мне сердце»².

Поэма Сметаны — первое симфоническое произведение, где прозвучал знаменитый боевой гимн гуситов «Кто ж вы, божьи воины».

¹ Zdeněk Nejedlý. Bedřich Smetana. Praha, Orbis, 1924, стр. 46.

² Mirko Očadlík. Smetanova Má vlast, стр. 39.

Есть мелодии, в которых необычайно ярко запечатлелось, сконцентрировалось основное, самое типичное от породившей их эпохи и среды. Таков, например, «Dies irae» («День гнева») — суровый напев католического средневековья; энергичный, дышущий уверенностью и силой лютеранский хорал «Ein feste Burg» («Твердыня наша»), названный Энгельсом «марсельезой XVI века»; наконец, сама «Марсельеза» — песня Великой французской революции XVIII века. К числу подобного рода «музыкальных памятников эпохи» принадлежит и гуситский гимн.

Сложенный более пяти веков назад в рядах таборитского войска¹, он и сейчас захватывает суровой решительностью напева; ощущение грозной, непреклонной силы вызывает тяжело-размеренная ритмическая поступь — поступь идущих на врага в плотно сомкнутых рядах воинов. «Кто ж вы, божьи воины» был боевой песнью, наводившей ужас на противника².

Напев этот замечателен и чисто музыкальным богатством. Выразительные, запоминающиеся интонации, своеобразный ритм, контраст отдельных мелодических фраз, соответствующих разным строкам текста, все это выделяет его среди других напевов эпохи позднего средневековья. Большое впечатление оставляет и непривычная для современного слуха суровая ладовая окраска: она налагает отпечаток на всю музыку симфонической поэмы.

¹ Некоторые чехословацкие историки считают, что его автором является священник Чапек. Но даже по тексту видно, что гимн возник как своеобразное обобщение тех настроений, которыми были охвачены все табориты.

² По свидетельству современников, среди участников пятого крестового похода, направленного против «чешских еретиков», началось паническое бегство, когда только издали слышалось пение подходящих гуситов.

Внимание слушателей приковывает уже вступление с его сумрачным, затаенно-тревожным колоритом. На фоне неясного, таинственного гула (литавры и контрабасы) выделяются нисходящие по полутонам — «стонущие» — интонации струнных и духовых. С самых начальных тактов возникает ощущение скованности, оцепенелости. Эту оцепенелость не в силах разорвать на первых порах даже энергия «ритма силы»¹, в котором повторяется у валторн один — первый — звук гимна.

Наконец, короткое crescendo — и оцепенение разорвано. Из сигнала валторн, прежде неясно доносившегося откуда-то издали, рождается гордый, повелительно-призывный мотив; позже он приобретет самостоятельное значение. Этот мотив можно назвать «мотивом непреклонности»:

342

¹ Так образно определяет ритм гуситского гимна Зденек Неудлы. См. его предисловие к партитурам поэм «Моя родина». Praha, Orbis, 1950.

Как эхо вдали, замирают его отголоски в оркестре... Вновь, лишь в другой тональности, повторяется вступление. Но теперь звучит уже вся первая фраза гимна (слова ее: «Кто ж вы, божины, воины, воины закона божьего»). Ее суровый, решительный характер подчеркнут мощными унисонами оркестра. Вслед за первой фразой появляется вторая («Просите ж у бога помощи и уповайте на него»). Новая инструментовка (четыреголосный «хорал» деревянных духовых) придает музыке новый характер — просветленно-сосредоточенный: 346

2 фп

19 [Lento]
p dolce
rag.

Но спокойствие, умиротворенность чужды духу призывной гуситской песни. «Хоралу» духовых отвечает гневный, негодующий речитатив струнных, настойчиво повторяющих «мотив непреклонности».

Наконец, мелодию гимна мы слышим полностью. Запоминается волевой возглас ее заключительной строфы («Верьте, что всегда, везде с ним вы победите»): 352

3 фп

20 [Lento]
ff rit. sf

Старинную боевую мелодию использовали затем многие другие чешские композиторы. Все же тот образец ее симфонического развития, какой дан в поэмах «Моей родины», непревзойден во многом

до сих пор. С потрясающей силой заставил Сметана прозвучать ее во вступлении пятой поэмы. И далее, до самого конца, он уже не вводит новых тем. Вся музыкальная ткань обеих последних поэм основана, в сущности, на материале напева «Кто ж вы, божины, воины». Его величественная, возвышенно-строгая мелодия таит в себе, оказывается, большую внутреннюю энергию, заложенную в особенности в ритме. Упругий, тяжело-синкопированный ритм этот в медленном вступлении «Табора» (Lento) поражал именно своим грозным своеобразием. В более быстрой средней части поэмы он становится импульсивно-тревожным. Он словно «подхлестывает» развитие музыки, сообщая ему динамичность, устремленность. Направлено же все развитие к репризе, где во второй (и последний) раз напев «Кто ж вы, божины, воины» появится полностью.

В средней части широко разрабатываются наиболее яркие интонации гимна, и в частности призывный воинственный возглас из заключительной фразы (см. ноты, отмеченные скобкой, в нотном примере 20). Впоследствии (в поэме «Бланик») из него вырастет заключительный победный марш. Но в «Таборе» его постепенно оттесняет «мотив непреклонности». По мере подхода к репризе в музыке все более и более явственно слышится гул сражения. Когда бурное движение оркестра достигает своего апогея, его «прорезает» гордый напев гуситского гимна. Это, пожалуй, единственное место в поэме, где оркестровое изложение приобретает оттенок образительности¹. Здесь композитор прибе-

¹ В. Зеленый поясняет его так: «В самый разгар жесточайшего боя устрашал врагов грозный гуситский напев. В нем звучала твердая решимость отважных воинов — не отступить от святой правды, даже если бы пришлось отдать жизнь».

гает к приему, отмечавшемуся при разборе других поэм, — разделяет весь оркестр надвое. Стремительный «бег» пассажей струнных, символически передающий «кипение битвы», становится фоном, на который накладываются мощные, компактные аккорды духовых.

Так напев гимна «зримо» выделяется из общего потока музыки.

Едва лишь успевает он отзвучать, как с новой яростью вскипает битва. Ритм бешеной скачки в фанфарах труб (тот же знакомый «ритм силы») подчеркивает стремительность происходящего. Быстрый спад — и все затихает...

«Мотив непреклонности», повторяемый у валторн в рiано, воспринимается сначала как печальный отзвук темы гимна. Вскоре становится ясным, что это самостоятельный музыкальный образ — образ «гордой непримиримости», которым, по словам композитора, заканчивается произведение.

Появление в музыке трагической окраски вполне закономерно. В сущности, судьба гуситского движения была трагичной, как и судьба многих великих народных движений в эпоху древности и средних веков. Вдохновляемое высокими и благородными идеями, прославленное благодаря самоотверженной храбрости своих героев, оно все же не достигло своей цели. Непобежденные внешними врагами, гуситы пали от врага внутреннего. Измена отрядов богатых рыцарей и горожан послужила причиной гибели лучших сил гуситов в кровопролитной битве у Липан.

Но слава боевого подвига воинов-патриотов, их непоколебимая вера в правоту своего дела воодушевляли и поддерживали народ на протяжении веков. Не примирились чехи и словаки; пример гуситов всегда будил в их сердцах дух гордой непокор-

ности, который помогал им переносить тяжелые испытания.

И для чешского слушателя вполне понятна своеобразная символика музыкальных образов сметановской поэмы. Напев «Кто ж вы, божи воины» после повторения в репризе, где в его звучание вносится оттенок трагического пафоса, более не появляется. Зато «мотив непреклонности», многократно повторяемый, достигает в громовых унисонах оркестра грозной силы.

Так кончается «Табор». Этим же музыкальным образом «гордой непримиримости» Сметана открывает следующую симфоническую поэму — «Бланик». По программе она представляет прямое продолжение «Табора»: здесь оживает одна из любимейших легенд чешского народа. Гласит она, что герои гуситского движения не погибли, а ушли в недра расступившейся перед ними горы Бланик. Когда наступит самое тяжелое время, выйдут они и изгонят всех врагов, вместе с которыми навсегда покинут пределы родной земли зло, несправедливость, горе. В легенде воплощена вековая народная мечта о свободе и счастье, о победном завершении той борьбы, которую начали еще гуситы. Сюжет легенды позволил композитору естественно перейти в своем повествовании от героического прошлого к славному будущему отчизны.

В музыкальном отношении «Бланик» также является продолжением предшествующей поэмы. Здесь мы видим дальнейшее развитие темы «Кто ж вы, божи воины». Как отмечалось ранее, в последней поэме Сметана создает на основе наиболее рельефных интонаций гимна новые самостоятельные темы.

«Бланик» начинается с того, чем кончилась предыдущая поэма — с грозного унисонного звучания «мотива непреклонности», также повторяемого for-

tissimo всем оркестром. За этой мужественной «за- ставкой» следует первый эпизод. Рисует он шествие гуситов к горе Бланик, и тема его — размеренно- четкая, сдержанная — возникает из «мотива непре- клонности»:

426 [Allegro moderato]

Стаккато струнных хорошо передает приглушен- ную поступь — в сосредоточенном молчании идут воины, и по-прежнему стройны их ряды, хотя каж- дый омрачен мыслью о погибших товарищах. Один за другим скрываются они в глубине горы; слабее и слабее доносится поступь, пока не замирают в тишине последние шаги.

438 Второй эпизод симфонической поэмы — картина безмятежного покоя, царящего на склонах Блани- ка: леса и горные луга спокойно раскинулись под приветливыми лучами ласкового солнца. Мирно па-

сутся на зеленых лужайках стада, раздается пере- кличка пастушеских свирелей...

После всего предшествующего повествования, напряженного, насыщенного героическим пафосом, этот эпизод воспринимается как светлое пастораль- ное интермеццо. Подчеркнуто спокоен и бесхитрос- тен напев гобоя, который тут же (лишь с некоторым «запозданием» во времени) повторяется в партии валторны. Его прообраз — мелодия второй фразы гимна «Кто ж вы, божьи воины».

Più allegro, ma non molto
dolce

Не сразу можно заметить, что эпизод от начала до конца выдержан в форме канона. А ведь он спе- циально задуман так: «...маленький пастушок аука- ет, и эхо отвечает ему», — читаем мы в авторской программе.

442 Внезапно в пастораль грозно врывается «мотив непреклонности». Резким тональным сдвигом и сме- ной темпа отмечено начало нового третьего эпи- зода. По поводу его Сметана коротко бросает: «На- ступило лихолетье на Чешской земле». О проно- сившихся над ней, многострадальной, тревогах и бедах говорит нам музыка. Непрерывная пульсация триолей, чередование бурных динамических нара- станий и спадов придают ей напряженный, суровый колорит. Когда тревожные мятущиеся интонации

448

достигают в одном из подобных взлетов силы отчаянных возгласов, долетает откуда-то издалека призывная фанфара. Это запомнившийся еще по «Тaborу» волевой возглас из заключительной фразы гимна (напомним слова ее: «Верьте, что всегда, везде с ним вы победите»; см. нотный пример 20).

В четвертом, последнем, эпизоде поэмы мы видим итог длительного симфонического развития темы гуситской песни. На ней, точнее на мелодии ее заключительной строфы, основана мужественно-горделивая тема марша. В боевом строю, сверкая на солнце доспехами, выходят воины из расступившихся скал.

409 4
Маршевый эпизод «Бланика» написан Сметаной с подлинным размахом и блеском. Он свидетельствует о том, что композитор серьезно продумал структуру произведения в целом: в конце грандиозного симфонического цикла, когда, естественно, внимание слушателя утомлено, композитор дает яркий по краскам эпизод. Бросаются в глаза обороты в мелодии и гармонии, прямо напоминающие обороты массовых маршевых песен. Даже для нас они звучат весьма «современно». У аудитории же времен Сметаны могли возникнуть прямые ассоциации: песня-марш с патриотическим содержанием вошла в жизнь народа со времени революционных событий 1848 года.

Свое повествование о родине композитор завершает картиной могучего массового шествия. По выражению Зд. Неядлого, «здесь, в симфонической поэме, выступает в поход весь народ. ...Сметана... осуществил, по крайней мере в своей художественной фантазии, то, что грезилось народу где-то в отдаленном будущем»¹.

¹ Zdeněk Nejedlý. Bedřich Smetana, стр. 46—47.

Композитор наглядно показывает, как из чешского боевого гимна XV века возникает в итоге развития звучащий совсем по-современному марш-шествие. Так средствами музыки он убедительно доносит до слушателя прямой патриотический призыв — воспринять героические традиции гуситов и довести дело, начатое ими, до конца. Эту идею преемственности в борьбе, воодушевлявшую многих передовых людей Чехии и Словакии, хорошо выразил младший современник Сметаны поэт Ян Неруда:

Нас бури окружали с колыбели,
Идем за шагом шаг сквозь град и тьму
Навстречу гордо вознесенной цели,
Покорны лишь народу своему.
Мы знаем: нас не остановят кручи —
Пусть гром грохочет, кости стужа жжет,
Звучит нам в буре чешский гимн могучий —
Мы с ним пойдем вперед, всегда вперед!
Пусть день грядущий нам пророчит беды,
Он жив еще — сражений чешских бог!
Для грозных битв, для солнечной победы,
Наш чешский луг достаточно широк.
Пусть через сечи к славе путь прорезан,
Хорал гуситский запоет народ.
В земле довольно для мечей железа,
И меч в крови — вперед, всегда вперед!

(Перевод О. Малевича и Л. Друскина)

Славное будущее связано неразрывно с героикой и величием прошлого, и Сметана напоминает об этом, еще раз возвращая в первоначальном облике темы Вышеграда и гуситского гимна. Он излагает их совместно, создавая выразительное — мощное и суровое — звуковое сочетание.

Ликующая кода симфонической поэмы построена на мотиве марша.

Программная музыка настолько часто звучит, настолько стала привычна для нас, что зачастую даже явно непрограммные сочинения слушатели стремятся истолковать, создавая «для себя» какую-либо произвольную программу.

Между тем было время, когда сама идея программности подвергалась ожесточенным нападкам. Утверждали, что она отнимает у музыки самостоятельное значение, низводит ее до степени «служанки» слова (или, например, живописи). Главный же упрек заключался в том, что музыкальное произведение якобы превращается в ряд иллюстрирующих программу эпизодов и теряет стройность, завершенность своей формы.

В музыке, как и в любом искусстве, есть свои специфические законы восприятия. Всякое музыкальное произведение существует в живом непрерывном звучании. Нельзя приостановить исполнение симфонической поэмы, чтобы еще раз вернуться к полюбившемуся эпизоду или найти ему объяснение — как делает человек, читающий в книге Ирасека сказания о Шарке или о браницких рыцарях. Писатель может вводить в повествование много различных лиц, ситуаций, образов. Композитор лишен такой возможности: если музыкальных тем будет много, слушатели просто не разберутся в них. Уже поэтому музыкальное сочинение не может быть повторением рассказа, легенды и т. д.

Часто проводят параллель между образами сметановских поэм и образами чешской живописи. «Табор» сравнивают с широко популярным полотном Йозефа Манеса «Таборитская песнь»; в связи с «Вышеградом» упоминают об одноименной картине Юлиуса Маржака.

У Манеса мы видим мужественные лица, сильные руки, сжимающие оружие; гордо реет гуситское знамя с изображением чаши. Полотно необычайно динамично, наполнено движением: оно невольно вспоминается, когда мы слушаем отдельные эпизоды поэмы, например, кульминацию, где напев «Кто ж вы, божья войны» прорезает гул сражения.

Картина Маржака рисует вышеградский утес, каким он представляется в лунную ночь взору поэта; кажется, что могучий старый утес, нависший над Влтавой, хранит память о многих событиях прошлого — и славных, и печальных. Этот образ можно представить, слушая медленное вступление симфонической поэмы.

Но произведение музыки во многом отличается от произведения живописи. Его нельзя, к примеру, подобно картине окинуть «одним взглядом». Представление о нем как о целом кристаллизуется в нашем сознании лишь после прослушивания. Отсюда требование ясной и обязательно законченной, уравновешенной формы, которая должна строиться именно по законам музыки, а не других искусств.

Казалось, указанное выше условие грубо нарушается в программной музыке, где «...повторение, смена, изменение и модуляция мотивов определяют их соотношением с поэтическим замыслом... Все исключительно музыкальные соображения — хотя ими отнюдь не пренебрегают — подчинены развитию избранного сюжета»¹.

Но на примере сметановских симфонических поэм, особенно лучших из них, можно убедиться, что подчинение программе не делает форму «иллю-

¹ Лист. Берлиоз и его симфония «Гарольд». Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист, т. I. Музгиз, М., 1956. стр. 249.

стративной», т. е. фрагментарной и незавершенной. «Влтава», «Табор», «В чешских лугах и лесах» производят огромное впечатление прежде всего как прекрасное, стройное музыкальное целое. Музыка их одинаково волнует и захватывает аудиторию, как знающую содержание в подробностях, так и незнакомую с ним совсем. В ней отнюдь не нарушаются принципы композиции, выработанные на опыте многих поколений музыкантов. Сметана лишь творчески использует эти хорошо известные принципы и гибко их сочетает. Здесь проявляется высокое мастерство чешского композитора.

Содержание первой симфонической поэмы носит эпический характер, и для нее Сметана избирает монументальную трехчастную композицию, вообще часто употребляемую в искусстве при передаче эпического содержания. Два крайних раздела поэмы выдержаны в медленном движении и строятся на одном тематическом материале (этим достигается уравновешенность формы). Рассказ же о событиях сосредоточен в центральном разделе, более быстром и динамичном. Но трехчастная композиция, при таких больших масштабах¹, могла бы породить некоторую статичность. Для того чтобы избежать этого, композитор использует в расстановке и развитии музыкальных тем принцип сонатного аллегро (по такому принципу строятся первые — самые протяженные и значительные — части симфоний, сонат, а также увертюры и другие одночастные произведения). Первый раздел поэмы (медленный) — показ основных музыкальных тем (их две: тема Вышеграда и тема простора). В этом смысле он соответствует первому разделу сонатного аллегро — так на-

¹ «Вышеград» — одна из самых больших по длительности поэм цикла.

зываемой экспозиции. Средний раздел (быстрый) — развитие обеих тем, в звучании которых появляются все новые оттенки. Его можно сравнить с разработкой сонатного аллегро. Третий раздел (медленный) — возвращение тем в их основном облике — выполняет роль репризы. Так, в целом, достигается непрерывность, динамичность развития, столь характерная для сонатного аллегро.

Программа второй симфонической поэмы указывает на ряд конкретных картин — природы, быта, народной фантастики, — которые одна за другой сменяются перед нашим взором. Такому замыслу более всего отвечает избранная композитором форма рондо¹. Но музыкальные образы поэмы не равнозначны: главный среди них — тема Влтавы. Сметана не только делает ее «рефреном»; тема Влтавы, единственная в поэме, подвергается симфонической разработке. Сметана многократно повторяет и видоизменяет ее начальный мотив на протяжении всего эпизода «Святоянские пороги» (см. нотный пример 8а и б). Подобный принцип развития темы и тональная неустойчивость выделяют этот эпизод среди других, сближая его по характеру с разработкой в сонатном аллегро.

Таким образом свободно трактуемая форма рондо своеобразно сочетается во «Влтаве» с принципом

¹ Рондо — одна из распространенных музыкальных форм. Главная тема, называемая «рефреном», повторяется на протяжении сочинения в основной тональности несколько раз (не менее трех). Между ее проведениями помещаются части («эпизоды») иного, каждый раз нового характера.

В отличие от типичной формы рондо, во «Влтаве» несколько эпизодов следуют непрерывно друг за другом, без повторения рефрена после каждого из них. Вероятно, Сметана опасался, что при повторении после каждого эпизода (а их в поэме четыре) тема Влтавы может потерять для слушателя свою свежесть и прелесть.

развития главной темы, свойственным сонатному аллегро.

Характер содержания определил и особенности формы третьей поэмы цикла. «Шарку» отличает яркость контрастных сопоставлений, часто неожиданных (например, переход от лирической сцены Цтирада и Шарки к «пляске воинов»). Ее сюжет раскрывается в пяти быстро сменяющих друг друга эпизодах-картинах. Между ними (за исключением двух последних) нет каких-либо связующих построений: такое непосредственное — «стыком» — соединение различных эпизодов особенно подчеркивает их контрастность.

В целом все пять эпизодов расположены концентрически. В центре — развернутая сцена Цтирада и Шарки; ее обрамляют два эпизода, музыка которых строится на ритмах бытовых жанров — марша (приближение воинов Цтирада) и танца (пляска воинов). Их в свою очередь окружают крайние эпизоды, родственные и по общему напряжению драматичному звучанию и по музыке. (Заключительный — картина битвы — построен на интонациях темы Шарки из первого эпизода поэмы.)

«В чешских лугах и лесах» выделяется среди других поэм цикла наибольшей свободой композиции, что вызвано самим обобщенно-поэтическим замыслом. Форма здесь — так называемая «свободная двухчастная», применяемая в симфонической литературе для сочинений типа рапсодий, фантазий на народные темы и т. п. (Первая часть медленная, обычно торжественного или лирически-задумчивого характера; вторая — быстрая, с использованием народно-танцевальных ритмов.)

Отличительная особенность «Табора» — монотематизм: в поэме развивается лишь одна тема, из которой вырастает, в сущности, вся музыкальная

ткань произведения. С этой точки зрения в произведении можно различить три части: первая — показ темы «Кто ж вы, божи войны» в ее основном виде (*Lento. Grandioso*), вторая — развитие ее важнейших интонаций (*Molto vivace*) и третья — проведение темы полностью, в первоначальном аккордовом изложении (*Lento maestoso*). Таким образом, в целом можно говорить о трехчастной форме с сокращенной репризой и с развернутой кодой (где повторяется «мотив непреклонности»). Но, как было и во «Влтаве», такая относительно простая структура сочетается со сложным симфоническим развитием главной темы. Подобный разработочный метод свойствен не трехчастной форме, а сонатно-симфоническому аллегро.

Казалось, из всех симфонических поэм только к «Бланику» может быть отнесен тот упрек, который выдвигали враги программной музыки, — упрек в прямом «иллюстрировании» программы. Произведение построено как цепь эпизодов, своего рода «музыкальных картин», в которых оживает народная легенда. Они не образуют какой-либо симметричной структуры; в конце произведения не возвращаются темы, звучащие в его первых разделах¹; нет и одной, главной, темы, которая связывала бы всю поэму. Но Сметана и здесь находит мощное средство для объединения разных по содержанию эпизодов. Непрерывный процесс симфонического развития темы «Кто ж вы, божи войны» — вот что придает цельность структуре симфонической поэмы. Ее эпизоды можно рассматривать как ряд свободных вариационно-разработочных построений, где

¹ Такой прием — музыкальной «репризы» — широко применяется, чтобы подчеркнуть законченность музыкального сочинения.

подготавливается заключительная трансформация гуситского напева в победный марш.

Симфонические поэмы, входящие в цикл «Моя родина», часто исполняются отдельно. Но Сметана представлял свой цикл как единое музыкальное целое, рассчитывая, в частности, что исполняться он будет в течение одного вечера-концерта. Тем самым вставала сложная задача — как избежать естественного при таких грандиозных масштабах «слухового утомления», как удержать до конца внимание слушателя?

Если мы прослушаем подряд весь симфонический цикл, то найдем, что каждая последующая поэма звучит контрастно по сравнению с предыдущей (это не касается лишь «Табора» и «Бланика», сознательно сближенных композитором). Расположены же эти контрастные части цикла так, что вместе они образуют концентрическую структуру.

«Моя родина» обрамляется поэмами, где автор раскрывает патриотическую идею, отталкиваясь от образов истории (с одной стороны — «Вышеград», с другой — «Табор» и «Бланик»). Для музыки этих поэм характерны эпичность, мужественный тон, строгая лаконичность выражения.

Наоборот, музыка следующих от «краев» цикла поэм («Влтавы» и «В чешских лугах и лесах») насыщена лиризмом. В них есть красочные бытовые сцены. Патриотическая тематика воплощается здесь не менее убедительно, но через иную образную сферу — поэтически преломленные картины родной природы, мирного народного быта.

«Влтаву» и «В чешских лугах и лесах» разделяет «Шарка» — драматическая музыкальная баллада.

Контраст в звучании создается и оркестровкой, особой в каждой поэме (что отмечалось при их

разборе). Сметана пользуется составом, скромным по сравнению с тем, какой мы встречаем у большинства симфонистов второй половины XIX столетия. Но искусное распределение тембровых красок, богатые градации динамических оттенков придают его оркестровке необычайное разнообразие. На примере «Табора» видно, как при скромных средствах достигается впечатление огромной силы звучания.

Для сметановской оркестровой палитры характерно четкое распределение светотени. Как хорошо, например, подчеркивается общий, лирически-задушевный тон «Влтавы» нарочито сгущенными темными красками эпизода «Святоянские пороги», где важную роль играет «хор» медных басов (тромбоны с тубой).

Постепенный переход от суровых звучаний «Табора» к солнечно-звонкому, пышному оркестровому «наряду» марша в «Бланике» наглядно раскрывает смысл преобразования мелодии «Кто ж вы, божи воины».

В области «живописного колорита» у чешского мастера есть находки, которые зачастую превосходят достижения композиторов-импрессионистов.

При разборе поэмы «В чешских лугах и лесах» отмечалось, как в оркестре порой создается иллюзия многоплановости, объемности. Аналогичные примеры содержат и другие партитуры. В романтически-картинном эпизоде «Хоровод русалок» из «Влтавы» на фоне изобразительного аккомпанемента (непрерывные фигурации флейт и кларнетов) аккорды засурдиненных струнных звучат особенно «призрачно».

Можно указать и на заключение «Вышеграда», где дается поэтичная реминисценция основных му-

зыкальных образов: мягкие гармонии темы простора (у валторн) окутываются неторопливыми арпеджио арф — и живо представляется, как тает в туманной дымке видение Вышеграда вместе с далеким «отзвуком люмировых струн...»

Много интересного можно найти в деталях музыкального языка, формы, оркестровки: но не о них, а о влиянии, какое оказал цикл «Моя родина» на развитие чешского симфонизма, хочется рассказать подробнее.

Сметана указал последующим композиторам наиболее правильный подход к музыкальному творчеству народа.

Не цитирование «сырого» народно-музыкального материала, а творческая переработка его с применением всех достижений современного симфонизма — вот путь, указанный Сметаной. Правильность его подтвердил художественный опыт последующих чешских симфонистов.

Но это не значит, что музыка Сметаны лишена подлинно народного колорита. Сметана дает ярчайшие образцы симфонического развития народных танцев, уделяя при этом главное внимание самому любимому из них — польке.

От таких поэм, как «Влтава» и «В чешских лесах и десах», идет традиция «симфонической польки», которая получит широчайшее распространение в чешской музыке. Примеров тому — огромное количество: симфоническая картина Фибиха «Весна», изящный эпизод «Игра в лебедей и павлинов» из симфонической сказки Йозефа Сука «Радуз и Магулена», скерцо из Третьей симфонии Фибиха; «Баллада о мертвом сапожнике и юной танцовщице» Острчила.

Кстати, на формирование этого последнего композитора сметановский симфонизм оказал особенно

глубокое влияние — укажем хотя бы яркую оркестровую картину «Сельский праздник».

От тех же сметановских поэм берет свое начало другая линия чешского симфонизма, линия «лирического музыкального пейзажа». Чудесные страницы, проникнутые романтикой родной природы, мы найдем у Дворжака (увертюра «Среди природы») и Фибиха (симфоническая картина «Весна», симфоническая идиллия «Перед вечером»), Новака (эпизод «Ночью» из «Словацкой сюиты») и Ярослава Йеремиаша (симфоническая идиллия «Летний день»).

Романтически-балладные сюжеты, которыми так богаты чешский эпос и народная поэзия, еще с середины прошлого столетия привлекают внимание чешских композиторов. Но сметановскую «Шарку» по праву следует назвать первым удачным образцом воплощения таких сюжетов, к которым позже обращается, например, Дворжак (симфонические поэмы «Водяной», «Полудница», «Золотая прялка», «Голубок»).

Верно переданы Сметаной и величавые героико-патриотические образы, также занимающие важное место в чешском эпосе. От его «Вышеграда» идет та линия чешского симфонизма, которую особенно развивали Дворжак («Богатырская песня», первая и третья «Славянские рапсодии») и Йозеф Сук (симфоническая поэма «Прага»).

И еще одна традиция, созданная Сметаной, — обращение к средневековым чешским напевам.

Простая, строгая хоральная мелодия из «Канционала», опубликованного в 1659 году Яном Коменским¹, неожиданно обрела огромную впечатляю-

¹ Ян Амос Коменский (1592—1670) — великий чешский просветитель и педагог. Увертюра Фибиха была написана к грехсотлетию со дня рождения Коменского, в 1892 году.

щую силу в увертюре Фибиха. Забытые напевы гуситских песнопений, сохранившиеся в немногих избежавших сожжения сборниках, зазвучали в операх и симфонических произведениях Дворжака, Новака, Яначка. Особенно привлекают композиторов боевые гимны, сложенные в эпоху гуситских войн. Их суровая мужественность накладывает отпечаток на многие страницы симфоний Дворжака (в особенности второй), не говоря уже о его знаменитой «Гуситской увертюре». Можно указать яркий «Марш таборитов» из «Южночешской» сюиты Новака, а из произведений, написанных в XX столетии, — симфоническую фантазию «Всевышний велит нам не страшиться» Отакара Иеремиаша и красочную обработку гимна «Кто ж вы, божеи воины», сделанную Вацлавом Добиашем для хора и оркестра.

Раньше композитор, желая воссоздать события прошлого, обращался обычно к опере: Сметана доказал, что с неменьшим художественным эффектом это можно сделать в рамках симфонической поэмы. Тем самым он расширил возможности нового оркестрового жанра и по-своему осуществил идею, выдвигавшуюся Листом.

Известно, что Лист задумывал цикл симфонических поэм, посвященный крупнейшим историческим событиям прошлого¹.

Кстати, сама идея законченного цикла симфонических поэм² впервые осуществлена Сметаной — и

¹ Лист отталкивался при этом от известной серии картин художника Вильгельма Каульбаха. Полное название предполагавшегося цикла — «Мировая история в картинах и звуках В. Каульбаха и Ф. Листа». Из него написана была только одна симфоническая поэма — «Битва гуннов».

² Известный цикл Сибелиуса — из четырех симфонических поэм по мотивам финского эпоса — написан значительно позже, в 1890-х годах.

этим он внес большой вклад в развитие программной музыки.

С самого начала новая творческая работа Сметаны вызвала живейший интерес у чешской общественности. Газеты и журналы рассказывали читателям о содержании симфонических поэм, задуманных композитором. Каждая из них включалась в программы концертов ближайшего сезона: исполнение их доверялось опытным, получившим признание дирижерам. «Вышеград» прозвучал 14 марта 1875 года под управлением Людвика Сланского, дирижера пражского «Сословного» театра; «Влтава» — 4 апреля того же года под управлением Адольфа Чеха. Он дирижировал также исполнением «Шарки» (17 марта 1877 г.), «В чешских лугах и лесах» (10 декабря 1876 г.), «Табора» и «Бланика» (4 декабря 1880 г.). Обе последние поэмы исполнялись одновременно в концерте, устроенном в честь 50-летия исполнительской деятельности Сметаны. А. Чех руководил и исполнением всего симфонического цикла (5 ноября 1882 г.). С тех пор «Моя родина» прочно вошла в музыкальную жизнь Чехии как замечательный образец национальной художественной классики. Некоторые музыкальные образы сметановских поэм приобрели как бы символическое значение: тема Влтавы, а затем тема Вышеграда стали позывными чехословацкого радио. Исполнением всего симфонического цикла отмечают отдельные торжественные события культурной и общественной жизни страны, например открытие ежегодного музыкального фестиваля «Пражская весна».

Не только в Праге, но и во всей республике пользуется известностью «Театр музыки», который осуществляет новые живые формы пропаганды музыкального искусства среди населения. Одна из лю-

бимейших программ этого «театра», которая уже много лет пользуется неизменным успехом, посвящена симфоническим поэмам «Моей родины».

Когда в Чехословацкой республике отмечалось 125-летие со дня рождения Сметаны, государственное издательство «Орбис» предприняло новое академическое издание партитур симфонических поэм.

К этой работе были привлечены виднейшие ученые — академик Зденек Неедлы и Франтишек Бартош.

Уже к началу XX века лучшие симфонические поэмы цикла «Моя родина» завоевали всеобщее мировое признание. Их включают в свой репертуар многие известные зарубежные дирижеры. Оригинальную трактовку «Влтавы» создавал Артуро Тосканини. Из современных дирижеров можно упомянуть Л. Матачича и В. Кейльберта.

У русских слушателей симфоническая музыка Сметаны всегда находила теплый прием, причем особенно часто и регулярно она стала появляться в концертных программах именно в советское время:

Разумеется, нет возможности перечислить имена всех исполнителей сметановских симфонических поэм. Из дирижеров старшего поколения следует в первую очередь назвать Н. С. Голованова и В. А. Дранишникова. В наше время наиболее активными пропагандистами симфонического наследия Сметаны являются А. К. Янсонс и Н. П. Аносов, под управлением которых «Моя родина» прозвучала в Советском Союзе полностью. Москвичи и ленинградцы смогли услышать творение Сметаны и в интерпретации чешских музыкантов — Карла Анчерла и Карла Шейны, во время их гастролей в нашей стране.

Мелодическое богатство, колоритность музыкальных образов, яркость содержания, глубокая народность ставят симфонический цикл Сметаны в ряд значительнейших достижений мирового программного симфонизма. Без малого сто лет прошло со времени исполнения первых поэм «Моей родины». Но творения великого чешского классика и до наших дней не теряют своей значимости и художественной ценности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бартош Франтишек. Предисловие к карманному изданию партитур симфонических поэм цикла «Моя родина». Praha, Orbis, 1951.

Kritické dílo Bedřicha Smetany. Praha, Orbis, 1948.

Nejedlý Zdeněk. Bedřich Smetana. Praha, Orbis, 1924.

Nejedlý Zdeněk. Предисловие к юбилейному (крупноформатному) изданию партитур симфонических поэм цикла «Моя родина». Praha, Orbis, 1950.

Očadlík Mírko. Smetanova Má vlast. Praha, Orbis, 1953.

Palacký František. Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě, svazek I. (Praha, Kvasnička a Hampl, 1939.

Rok Bedřicha Smetany v datech, obrazech, zápisech a poznámkách. Sestavil Mírko Očadlík. Praha, Melantrich, 1950.

Teichman Jozef. Bedřich Smetana. Život a dílo. Praha, Orbis, 1946.

Zich Otakar. Symfonické básně Smetanovy. Praha, Hudební matice Umělecké Besedy, 1949.

ЧТО ЧИТАТЬ О СМЕТАНЕ

• Бэлза И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. Музгиз, М.—Л., 1951.

Гулинская З. К. Бедржих Сметана. М., «Молодая гвардия», 1959.

Малы Милослав. Бедржих Сметана. Прага, 1955.

Малы Милослав. Бедржих Сметана. Прага, 1957.

Мартынов И. И. Бедржих Сметана. Музгиз, М.—Л., 1950.

Мартынов И. И. Бедржих Сметана. «Моя родина» (Моск. гос. филармония. В помощь слушателям концертов). М., 1954.

Мартынов И. И. Симфоническая поэма «Влтава» Сметаны. Пояснение. Музгиз, М.—Л., 1950.

Неедлы Зденек. Бедржих Сметана. Прага, Orbis, 1924.

Неедлы Зденек. Бедржих Сметана (2-ое издание). Прага, Orbis, 1945.